



## A PALAVRA COMO EXPERIMENTO: A VOZ QUE DANÇA, O CORPO QUE DIZ

DOI: 10.48075/ri.v25i1.29108

Rodrigo Lopes Reis<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo estuda a poesia oral enquanto ato de enunciação e *performance* e analisa o espetáculo *Pelas ordens do rei que pede socorro*, do grupo de teatro de rua "O Buraco d'Oráculo". Metodologicamente, transita entre constatar um fenômeno observável, realizando ora descrições desse dado, ora análises de aspectos instáveis em contextos sociais, econômicos e políticos. Trabalha-se a hipótese de que o intercâmbio entre o corpo do(a) intérprete, o corpo escrito do texto e a carne sonora da palavra interferem na produção de sentido. Questiona-se, ainda, o envolvimento mútuo desses elementos que alteram e/ou mobilizam significados e significantes. Este trabalho divide-se em duas partes. A primeira apresenta o grupo teatral em estudo. Recorre-se a outras abordagens para uma leitura panorâmica de suas atividades como artistas e ativistas. Nesse histórico, destacam-se as apresentações de obras em espaços públicos e abertos como forma de partilha de questões políticas e sociológicas. Além disso, é feita uma breve análise do espetáculo de rua *Pelas ordens do rei que pede socorro*, disponível em vídeo. Alguns dos conceitos sobre *performance* e poesia oral, segundo as perspectivas de Paul Zumthor e Ruth Finnegan auxiliam a desenvolver a reflexão sobre o objeto.

**Palavras-chave:** poesia oral; performance; teatro de rua; inespecificidade.

## THE WORD WITH THE EXPERIMENT: THE VOICE THAT DANCES, THE BODY THAT SAYS

**ABSTRACT:** This work seeks to study oral poetry as an act of enunciation and *performance* and analyzes the performance "*Pelas ordens do rei que pede socorro*", by the street theater group "O Buraco d'Oráculo". Methodologically, it transits between establishing an observable phenomenon, sometimes conducting data tips, and sometimes analyzing unstable aspects in social, economic and political contexts. It works on the hypothesis according to which the interchange between the body-interpreter, the body of the text, and the sonorous flesh of the word interferes with the production of meaning. It also questions the mutual involvement of these elements that alter and/or mobilize meanings and significance. This work is divided into two parts. The first features the theater group. It uses other approaches for a panoramic reading of their activities as activist artists. In this history, the presentations of works in public and open spaces as a way of sharing political and sociological issues are highlighted. In addition, a brief analysis is made of the street performance *Pelas ordens do rei que pede socorro*, available on video. Some of the concepts about performance and oral poetry, according

<sup>1</sup> Ator e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos – SP. E-mail: reis.rodrigolopes@gmail.com

to the perspectives of Paul Zumthor and Ruth Finnegan help to develop further reflections on the object.

**Keywords:** oral poetry; performance; street theater; nonspecificity.

## INTRODUÇÃO

“O Buraco d’Oráculo” é uma companhia de teatro que, ao longo do tempo, consolidou escolhas: estar na rua para estar próximo das gentes com as quais se identifica, indivíduos que partilham a sorte em suas comunidades. São esses com quem e para quem são feitos seus espetáculos, também são esses que neles figuram. Denominados pela trupe de “gente comum”, são protagonistas de dramaturgias sem heróis.

Ao longo de pouco mais de duas décadas de trajetória, foi produzido um intenso material impresso sobre “O Buraco d’Oráculo”. O intento desse artigo é percorrer essa história, com algum interesse pelas decisões políticas e estéticas presentes nos textos. É também abordar os espetáculos que construíram e os encontros que promoveram, das salas de ensaio às partilhas abertas ao público, para discutir como, por meio da apresentação teatral, as atividades do grupo transitam por outras formas estéticas, de modo que se tornam fracas as linhas divisórias ou as especificidades de gênero e forma.

Para escrever sobre o grupo foram consultados artigos, entrevistas e depoimentos presentes em algumas edições do jornal *A Gargalhada* e quatro livros. O jornal foi produzido e publicado pelo próprio “O Buraco d’Oráculo”. Foi uma das maneiras encontradas pela companhia para desenvolver material de divulgação das atividades do grupo por um determinado período e também uma maneira de exposição do pensamento sobre teatro de rua nacional, pois as produções estabeleciam diálogos entre os paulistanos e outros grupos parceiros de São Paulo e demais estados.

O primeiro material de fôlego que produziram foi em aproveitamento de uma situação ocasional em que convidaram Alexandre Mate para escrever o marco comemorativo de dez anos de grupo. O livro *Buraco d’Oráculo: Uma trupe de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade* (2009) traz consigo importantes tônicas reiteradas em publicações seguintes: o pensamento crítico sobre o ofício teatral que se realiza distante do centro paulistano e a determinação do grupo por estéticas populares. O trocadilho do título (que explora a proximidade entre a palavra *jogar* e a palavra *atores*), é uma boa síntese sobre o trabalho do ator em situação de espetáculo de rua.

Alguns textos curtos de autores diversos e uma das versões da dramaturgia de dois espetáculos da trupe estão reunidos em *Buraco d'Oráculo: 15 anos de história - Para muito ser Tão ser muito mais Cuscuz* (2013). O livro está organizado em duas partes e o texto é o principal responsável por essa divisão. Para apresentação e crítica da peça *O cuscuz fedegoso* recuperou-se um capítulo da dissertação de mestrado de Adailton Alves Teixeira, ex-integrante do grupo e, para o espetáculo *Ser Tão ser: narrativas de outras margens*, recorreu-se a uma parte da tese de doutorado de Jussara Trindade.

Os dois últimos livros, *Buraco na história - Revisitar os caminhos, fortalecer as pontes* (2015) e *Buraco 20 anos: Da (r)existência na rua à poesia em cena* (2019), além de relatos das atividades desenvolvidas em cada projeto, descrição com detalhes de locais visitados e quantidade precisa do número de alcance das pessoas envolvidas (público, atores e trabalhadores dos bastidores da cena como professores e/ ou orientadores) detalham o grau de envolvimento do grupo com as temáticas propostas em pesquisa e trabalho.

Todos esses materiais foram produzidos com recursos de políticas públicas<sup>2</sup>, tendo sido os projetos contemplados em editais em que se inscreveu. Além de servir como proposta de contrapartida e como registro das atividades desenvolvidas, são reflexões críticas que tomam por assunto o teatro em sua ampla complexidade. Em suma, são escritos por muitas mãos entre integrantes, ex-integrantes e outros parceiros que tomam o Teatro de Rua como pesquisa prática e teórica.

## A FORMAÇÃO DO GRUPO E AS ESCOLHAS ESTÉTICAS

Causa e consequência de programas de políticas públicas, “O Buraco d’Oráculo” surge em 1998, após a oficina denominada Núcleo de Teatro de Rua, realizada na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi. Nesse curso, investigaram alguns dos princípios da linguagem teatral como direção, interpretação, expressão corporal e vocal, produção, figurinos e adereços. O curso culminou na montagem do espetáculo “A guerra santa” (1998) o qual propunha uma questão àqueles “que fazem da religião negócios” (MATE, 2009, p. 87). Terminada a oficina, firmou-se o grupo entre alguns remanescentes do Núcleo.

---

<sup>2</sup> O Prêmio Funarte Artes Cênicas nas Ruas foi a oportunidade de criar e publicar o livro *Para muito Ser Tão Ser muito mais Cuscuz*, os demais livros e edições do jornal foram produzidos por meio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei 13.279/02).

Mais tarde, no projeto Ademar Guerra, os oraculistas estabelecem alguns dos princípios que fundamentam seu fazer teatral (os quais permanecem até a presente data). Em *Da (r)existência na rua à poesia em cena*, um dos atores, Edson Paulo, assim os apresenta:

A rua como palco, local do encontro para a promoção de relação entre atores e público por meio do fazer teatral; a cultura popular, no reconhecimento das manifestações que emanam do povo em seus ritos e festejos, tornando essa inesgotável fonte de inspiração para nossas produções; e o cômico, como forma de gênero teatral, em que num primeiro momento, acreditávamos ser o que tinha mais aproximação com o transeunte, destacando-se as farsas e o realismo grotesco, com seu humor de aspecto crítico. (PAULO, 2019, p. 17).

Com essas determinações, pretendem democratizar o acesso à produção cultural paulistana. Diferente das apresentações que ocorrem em espaços fechados, no teatro construído e feito nas ruas não existe acordo tácito de seguir as regras de comportamento muitas vezes impeditivas de uma participação abrangente (tais como comprar ingresso na bilheteria, sentar na poltrona de acordo com o número do bilhete e fazer silêncio durante a apresentação que ocorre no palco) e que estabeleceriam uma (in)visível linha divisória entre plateia e artistas.

O teatro de rua exige porosidade, participação ambivalente, seja porque não há um número preestabelecido para a lotação (nem econômico, pois não se paga por ingresso), seja porque a linha divisória entre artista e público é uma convenção muito fácil de ultrapassar, o que possibilita a quem assiste intervir a todo momento durante a apresentação. A maioria dos espectadores não enxerga o “cordão” da roda, símbolo que reserva, resguarda e determina o limite local dos artistas. No espaço aberto, as obras são polifônicas, no sentido bakhtiniano<sup>3</sup> de cruzamento de muitas vozes. No “aqui e agora” do curto intervalo de tempo do espetáculo, ocorre a intervenção dos artistas sobre o texto e do público sobre a obra da companhia teatral.

Na rua, também a recepção é diferente do que ocorre em espetáculos de palco fechado. Lu Coelho, integrante de “O Buraco d’Oráculo”, afirma que nas comunidades da periferia da cidade

---

<sup>3</sup> Dialogia e polifonia são conceitos que possuem ampla presença nas obras do escritor russo. Para esse artigo, interessa salientar a discussão desses termos segundo *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008) e *Estética da Criação Verbal* (2003). Em menor medida, esses conceitos também estão presentes em *Cultura Popular na Idade Média* (1984). O livro *Introdução ao Pensamento de Bakhtin* (FIORIN, 2011) também foi utilizado de forma a auxiliar a leitura da obra bakhtiniana. Segundo Bakhtin, dialogismo se refere às práticas discursivas, princípios constitutivos de linguagem, enquanto a polifonia se refere a uma pluralidade de vozes (direta ou indireta) em um texto, uma obra, seja literário ou não literário (Bakhtin, 2003, p. 263). Por vezes, diversos teóricos que referenciam Bakhtin tratam esses conceitos como semelhantes, não apenas porque Bakhtin, em sua operação analítica, convoca a presença mútua da dialogia e da polifonia. Além de referenciado por diversos campos do saber, as diferenças entre esses conceitos são sensíveis, constituem linha tênue.

A chegada de um grupo de teatro pode representar um acontecimento. Muda-se a rotina daquela praça, da rua, ou feira livre. As pessoas, principalmente as crianças, estão à nossa espera. Querem ajudar, participar desde o primeiro momento, seja ajudando a varrer a praça ou mesmo a carregar o material de cena. Outros potenciais espectadores, mesmo sentados ao longe, acompanham, interessados, o movimento. [...] Terminada a apresentação [...] as pessoas permanecem no espaço em que a obra foi apresentada, não querem ou demoram a ir embora. Conversam com o vizinho com quem há muito não falavam. Querem trocar ideias acerca do que assistiram ou de outros assuntos, sobre o que sentiram, querem ajudar [a desmontar e guardar o cenário], não raro chamam para um café. Estabelece-se uma relação de afetividade com muitos dentre os moradores (COELHO, 2015, p. 22-23).

Escolher a rua como palco é por consequência também escolher a rua como cenário, isto é, implica em assumir todo o acontecimento envolto, razão pela qual os grupos de teatro de rua não tentam criar algo a parte. Diferente do teatro de palco, de caixa, onde foi possível estabelecer a convenção da quarta parede, na rua não se ignora ou se cria distância das coisas e dos acontecimentos do local antes, durante e depois das cenas. Nessa não existência da coxia, o público acompanha todo o maquinário e todo o preparo que antecede a cena, assim como também a desmontagem pós cena.

Prescindir da rua e suas implicações e aceitar o que dela emerge é a justificativa que “O Buraco d’Oráculo” adota para a escolha das estéticas populares. Essa é uma atitude facilitadora da comunicação que procuram estabelecer com o público a que se destinam. Entretanto, essa palavra peculiar, o popular, é causa de muitos problemas e polêmicas não apenas restritos à oposição a uma ideia de erudição. Segundo Alexandre Mate (2009), o termo abarca uma tensa apreensão histórico-filosófica, num só tempo sincrônico e diacrônico quando presente nas narrativas dos porta-vozes da tradição popular, porque suas vozes carregam narrativas mnemônicas – dialética entre lembrança e esquecimento. Devido a uma espécie de “indomesticação” das formas populares, o ponto de vista da cultura erudita concentra uma articulação combinada entre simplesmente ignorar tais formas e “fazer de conta” que elas não existem ou, o que talvez seja pior, mesmo sem conhecê-las, desclassificá-las.

Também para ele, como para Marilena Chauí, a atitude diante do conceito popular é ambivalente e dicotômica: “é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação” (2009 *apud* MATE, p. 14). A ambiguidade do termo resulta em uma imprecisão que, segundo Paul Zumthor (1997), conduz a palavra a não conceituar nada, pois levanta muitas questões para as quais as respostas também conduzem a imprecisões. Quando se usa a palavra *popular* como qualidade atribuída a algo (como em cultura popular, teatro popular, poesia popular, música popular), pode-se estar aludindo

a um modo de transmissão do discurso cultural? A alguma permanência de traços arcaicos que, bem ou mal, refletiriam a uma personalidade étnica? À classe dos depositários dessas tradições? A formas supostamente específicas de raciocínio, palavra ou conduta? Nenhuma dessas interpretações satisfaz plenamente. Entretanto, elas remetem, juntas, a uma realidade indubitável, ainda que vaga. Com efeito, na maioria das sociedades [...] constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Estas últimas exercem uma forte função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo; elas dão sentido e valor à vida cotidiana (ZUMTHOR, 1997, p.23).

Dialético, ambivalente, ambíguo, revelador de tensões, inapreensível, embora o motivo de atribuir a algo a qualidade de popular seja oculto, ele reserva um sentido histórico amplo e sociológico. É seguro afirmar que o uso do termo ao qual o grupo faz aproximação é, nesse sentido, de carregar um desejo de reconciliação manifesto no deslocamento de uma voz (por vezes, coletiva) da cultura *subalterna* que se faz ouvir.

Concomitantemente à escolha de com quem dialogar, aliás escolha por identificação afetiva, o grupo elege a comédia como estética e toma por referência basilar a obra de Mikhail Bakhtin (1987), *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*, aliada a uma dramaturgia do universo farsesco e *clownesco*. São decorrências dessas pesquisas os espetáculos: *Amor de donzela, olho nela!* (1999), *Quem pensa que muito engana, acaba sendo enganado* (2000), *A bela adormecida* (2001), *O cuscuz fedegoso* (2002) e *ComiCidade* (2008).

Com exceção de *O cuscuz fedegoso*, cuja autoria é assinada por Edson Paulo, as demais dramaturgias foram adaptadas livremente, tanto em sua linguagem quanto em atualização das circunstâncias de roteiro. Em *A farsa do bom enganador*, a qual tem por referência uma sátira do século XV, *A farsa do mestre Pathelin*, de autor anônimo, um pastor de ovelhas tornou-se um empregado do comerciante de tecidos para adequar-se ao contexto urbano na montagem da companhia.

Considerando um procedimento de jogo de cena, destaca-se uma parte da peça *ComiCidade* (espetáculo baseado nas histórias do *Kiogen*, pequenas farsas japonesas) citada em *Uma trupe de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade* e em *Para muito ser Tão ser, muito mais Cuscuz*. Eis que “Dentre as quatro histórias, havia uma intitulada ‘Torre de barba’, que apresentava um homem machista que submetia a mulher a maus tratos. Ela se unia à vizinha para se vingar.” (TEIXEIRA, 2013, p. 73), na sequência, “um homem barbudo, finalmente pagava por tantos males feitos à esposa” (MATE, 2009, p. 22). Ambos os autores (Alexandre Mate e Adailton Teixeira) comentam a reação que a cena causava no público: “não raro muitas das mulheres da plateia vibravam e pediam que a mulher

daquele terrível algoz batesse ainda mais no marido autoritário” (MATE, 2009, p. 22). Nesse momento, “as mulheres do público vibravam e indicavam maneiras de elas se vingarem.” (TEIXEIRA, 2013, p. 74).

Princípio cômico da palhaçaria, por meio da técnica das claques (tapas falsos) esse jogo de cena provoca uma explícita cumplicidade entre artistas e espectadores. Não apenas por processo de simples identificação, pois além de intervir na cena, após o espetáculo “as mulheres continuavam conversando entre si” (MATE, 2009, 23). A relação promovida entre esses sujeitos deflagra uma questão emocional e social. Em sentido brechtiano<sup>4</sup>, o espetáculo de alguma maneira promove discussão de questões de interesse das massas periféricas, das comunidades.

Pelo recorte apresentado, nota-se de que maneira “O Buraco d’Oráculo” apropria-se do que é postulado a respeito da comédia no livro da *Cultura Popular na Idade Média* (BAKHTIN, 1987). Alguns pontos facilmente destacáveis são as figuras compostas e movidas com e pelo exagero. Existe um processo de rebaixamento e uso do baixo corporal que, com frequência, sucede à escatologia. Temporariamente há suspensão e inversão das hierarquias sociais. São esses alguns dos recursos utilizados com finalidade de realizar uma crítica, segundo o procedimento de por meio do baixo, elucidar o alto.

Principalmente em se tratando da ambivalência do grotesco (utilizado na peça como diversão e crítica), o grupo se aproxima de Henri Bergson<sup>5</sup>, para o qual o riso possui uma função social, corretora de infrações e reveladora dos defeitos. A esse respeito, Lu Coelho, comenta:

Com esse perfil corretivo, o riso torna-se ambivalente. Ao mesmo tempo conservador e subversivo. Conservador, quando defende a norma e a regra, ridicularizando tudo que contraria a visão de mundo do padrão vigente; progressista, no instante em que critica padrões ultrapassados, não condizentes com as necessidades do momento (COELHO, 2015 p. 50).

---

<sup>4</sup> Segundo Sônia Machado de Azevedo, na perspectiva brechtiana o ator não age segundo suas emoções, ainda que os acontecimentos mostrados sejam densos de paixão, nem por isso o ator se modifica. O gesto, para Brecht, “pretende ser diferentemente da exteriorização de conteúdos individuais, uma mostra das relações sociais presentes na caracterização de um papel. [...] O gesto torna-se um ato social que pode exprimir as relações estabelecidas entre os homens de determinada época e tem, dessa maneira, a função de esclarecer o espectador.” (AZEVEDO, 2008, p. 23).

<sup>5</sup> Em *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2007), o autor empreende estudo a respeito de alguns dos fatores que engendram comicidade. O primeiro capítulo de seu livro, o mais panorâmico a respeito do tema, é pautado em três princípios: (1) comicidade é fruto da semelhança ou da intervenção humana, (2) o riso é resultado de algo inteligível e (3) o dado é observável apenas em contato com outros, em grupo. Sobre esse último caso, cito um trecho: “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.” (BERGSON, 2007, p. 6). Como se pretendeu mostrar, convém a “O Buraco d’Oráculo” enfatizar o caráter político a respeito dessa concepção do riso, segundo Bergson.

O teatro apresentado nas ruas, utilizando-se do princípio do ofício da atriz e do ator de colocar-se no lugar do outro, põe em cena figuras que pertencem a esse lugar. Por afinidade, a encenação gera empatia do público transeunte e daqueles que mais se assemelham às figuras desse local em situação inusitada de seu cotidiano. Não são apenas questões problemáticas que o grupo “O Buraco d’Oráculo” procura deflagrar em suas proposições cênicas, pois os assuntos que aparecem nos modos da linguagem também causam um prazer duplo (junção entre gozo e catarse), perceptível pelo rebaixamento das autoridades opressoras no jogo de cena, momentos em que os espectadores mais interagem.

O discurso que os grupos (essas vozes) veiculam dialoga criticamente com a situação na qual se inserem. Conforme se observa, a obra que se propõe aberta não apenas se (re)monta, nem apenas se completa com a presença do espectador, ela se constrói numa mútua convocação. Em harmonia e dissonância de vozes, um jogo se estabelece pela história da comunidade que engendra a história do espetáculo que, por sua vez, devolve à comunidade alguma coisa que possa vir a ser objeto reflexivo. É uma interação eletrizante entre artista e público, estabelecida por constante e mútua provocação.

## NOVAS PERSPECTIVAS

O livro organizado por Adailton Alves Teixeira, *Buraco d’Oráculo: para muito ser Tão ser, muito mais cuscuz*, marco comemorativo dos 15 anos do grupo, elege dois pontos distintivos na trajetória da trupe. Primeiro, destaca-se o amadurecimento artístico do elenco, exemplificado em *O cuscuz fedegoso*, no qual fica evidenciado o aprimoramento das técnicas de atuação e da linguagem do teatro de/ para/ na rua. Depois revela-se uma curva no que diz respeito ao repertório, pois passam a explorar outras formas no espetáculo *Ser Tão ser: narrativa de outra margem* (2009).

Estão imersos na periferia da zona leste de São Paulo, lugar para o qual projetam seus trabalhos, com destaque para a Mostra de teatro de rua de São Miguel Paulista e para a apresentação de Repertório e Café Teatral. No primeiro caso, como produtores e articuladores, os oraculistas organizam um evento com diversidade de grupos convidados. Nessa Mostra de Teatro também se diversificam as linguagens para teatro de rua e dessa maneira ofertam ao público uma abrangente perspectiva da cena teatral. As apresentações de Repertório são os momentos oportunos para apresentações das peças da companhia, ações nas quais estreitam os laços afetivos com as comunidades onde apresentam. O Café

[Ideação. Revista do Centro de Educação, Letras e Saúde. v. 25, n°1, 2023. e-ISSN: 1982-3010.](#)

Teatral é a ocasião em que convidam algum pesquisador das artes para conversar e promovem encontro aberto ao público sobre temas contemporâneos de interesse geral, enquanto um café é servido aos presentes. Em sua maioria, os convidados são professores universitários, escritores, atores, diretores etc.

Foi por meio desse íntimo contato com o lugar e com as pessoas do lugar que a companhia iniciou um processo de coleta de relatos, ação que mais tarde resultou no espetáculo das *Narrativas da outra margem*. Esse é um ponto que diverge dos espetáculos anteriores. As cenas foram construídas por fontes pesquisadas que mobilizaram a companhia a investigar outras formas e dar prioridade a pôr em cena narrativas. Essa é uma mudança do pensamento criativo e um refinamento das maneiras pelas quais procuram diálogo com o público. No jornal *A Gargalhada*, há um texto cuja autoria é atribuída ao nome coletivo “O Buraco d’Oráculo”, que aborda o processo de pesquisa e criação da peça:

começamos a constatar um sério problema: os estrangeiros em sua própria cidade. Pessoas que desconhecem a cidade onde moram, restringindo suas vidas ao seu bairro e ao bairro vizinho. Outro ponto importante: começamos a ouvir diversas histórias dos lugares por onde passamos. [...] Foram nessas comunidades que ouvimos muitos relatos de vida: as pessoas nos contavam de onde vieram, quando chegaram, o que faziam etc.; e dos lugares: como eram, como foram suas transformações etc. Pensamos: invés de trazer espetáculos, por que não criar espetáculos a partir dessas histórias? [...] O resultado desse processo foi o espetáculo *Ser TÃO Ser* – narrativas da outra margem, que tomou como mote a frase de Guimarães Rosa (“O Sertão está em toda parte”), e outra [de Leon] Tolstói (“Fala de tua aldeia e serás universal”). Esse foi o mote, o ponto de partida, mas o espetáculo trata da realidade das comunidades por onde passamos e dos sujeitos históricos que a transformaram” (BURACO D’ORÁCULO, 2010, p. 4).

A dramaturgia de *Ser Tão Ser* conta a construção do bairro São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo – SP, e aborda problemas de migração e moradia. A maior parte dos moradores do bairro vieram de outros estados e não possuem casa própria. Por meio desses assuntos de desterritorialização, surgem outros pesares como violência policial, abandono e sucateamento de obras e equipamentos públicos os quais são negligenciados pelo poder público e deixam de receber a devida assistência (também tratam da precarização do trabalho, tema dominante no espetáculo *A Ópera do Trabalho*, de 2015, peça seguinte).

Entretanto a poética dos artistas potencializa uma beleza afetiva que se encontra nessas comunidades: produzem empatia quando tomam um café e ouvem histórias em roda, quando ao seguir o sonho da chegada nos novos lugares e novos ares evidenciam a descoberta de novos amigos, como quando nos mutirões constroem casas e acrescentam sentido ao companheirismo. Também, no espetáculo, como um chamado para a reivindicação dos direitos da cidadania, está presente um grito que convoca para o exercício da democracia,

trata-se da fala “Se o povo soubesse a força que tem não aturava desaforo de ninguém” (TEIXEIRA, 2013, p. 122).

O processo e o resultado da construção que levam para a cena é uma explícita produção conjunta entre narrativas que compõem a construção da cidade de São Paulo, partindo das histórias dos moradores locais e das histórias dos integrantes do grupo, uma pequena soma dos anos de atividades e ativismos que o grupo desempenhou ao longo das trocas de experiências das apresentações de outros espetáculos. Talvez seja o caso de afirmar que a tônica do *Ser Tão Ser, narrativas da outra margem* seja o reconhecimento de um problema nacional reiterado.

Em entrevista concedida por Amir Haddad a Lycko Turlle e Jussara Trindade, foi levantada a questão de “para quem se faz teatro”. A resposta do ator, teatrólogo, diretor e fundador do grupo “Tá na Rua” também foi encontrada na prática:

ao fazer teatro na rua, descobri uma possibilidade nova de plateia que eu não conhecia: a plateia heterogênea. Nessa época, com o Tá Na Rua, costumávamos dizer que fomos para a rua não para “levar teatro para o povo”, mas para devolver o povo para o teatro. O que isso significa? Significa encontrar uma plateia onde a estratificação social não acontece porque, na rua, todos os extratos sociais, em tese, estão misturados de maneira única. Não há lugares especiais! Não há assentos de luxo, não há ingressos mais caros ou mais baratos, nem hierarquia. Todas as pessoas que estão ali, na rua, podem chegar, aproximar-se e fazer teatro com você. Construir teatro, ali, juntos. E aí, há uma grande variedade disso no universo, como o da América Latina, onde passam na rua, desde a maior miséria, até as classes média e alta. Então comecei a compreender que desejava fazer teatro para todo mundo e não para este ou para aquele público. Comecei a me organizar para uma possibilidade de encenação para uma plateia não homogênea e, sim, para uma plateia variada, heterogênea (HADDAD, 2009, p. 7).

Por estar na rua e promover um teatro feito na rua, os oraculistas construíram uma obra de grande abrangência em *Ser Tão Ser, narrativas da outra margem*, pois perceberam que, ao focar sua comunidade, tocavam em algo plural, reportavam-se às comunidades. Sendo a plateia heterogênea, tal como sinalizado por Amir Haddad, a rua é o local onde se encontra simultaneamente ampla extensão dos extratos sociais. Nesse meio, apoiados em frases motivadoras de Guimarães Rosa e Leon Tolstói, o grupo descobriu-se envolvido (envolto e às voltas, isto é, em sentido da dinâmica dialética entre texto e contexto).

## MANIFESTAÇÕES DA CULTURA BRASILEIRA

Existe um capítulo outro entre os capítulos das páginas de “O Buraco d’Oráculo”. Dissolvido nas entrelinhas, intuitivamente sinalizado entre idas e vindas, chegadas, partidas e

desejos de anos vindouros. Ao passo que a trupe gera novas histórias, novos parceiros fortalecem e rejuvenescem o que puderam juntar. Estão sempre em busca de novidades, mas não deixam se perder os princípios que deram origem a “O Buraco d'Oráculo”: num só tempo, entretenimento para divertir o povo, mas sobretudo para propor o exercício crítico e democrático sobre assuntos de interesse da comunidade; ou melhor, no plural: das comunidades.

Quando se leem seus registros (com vontade de manifesto), que relatam atividades e ativismos presentes em seus trabalhos, percebe-se uma constante e reiterada troca de experiências e afetividade com o público espontâneo e passageiro e tantos outros moradores locais. Pela recorrência das apresentações, tornaram-se públicos cativos, seus espectadores, principalmente aqueles geograficamente localizados na zona leste de São Paulo, chão em que também se situa o grupo.

Ao propor que o teatro aconteça nas ruas, a céu aberto, de certa maneira a companhia realiza um retorno àqueles conhecidos princípios que atrelam a origem do teatro aos festejos e ritos. Segundo Alexandre Mate,

Se o teatro deriva de formas rituais - em procedimentos de tributo, normalmente rememorativos, aos mitos que se transformam em personalidades modelares, a elementos e estados da natureza, iniciáticos - pode-se dizer que a linguagem (teatral), na condição de manifestação coletiva, dissociada, mas também presente nas ações da vida cotidiana, sempre existiu. Seu lugar festivo inicial, é seguro afirmar, deve ter sido aquele aberto e público, “espaços de passagem” nos quais toda gente cabia. (MATE, 2009, p. 17).

Derivados de “formas rituais”, os espetáculos tornam-se análogos àqueles acontecimentos sagrados nitidamente visíveis no cotidiano presente em procissões, nos despachos em encruzilhadas/ praças/ praias, nas diversas formas dos pagamentos de promessas, nos cortejos (casamentos, fúnebres), nas rezas das benzedadeiras. Assim como também é possível notar nas manifestações da cultura popular brasileira misto de festa e rito devido à espiritualidade que se encontra nas carnavalizações, nas festas dos reisados e folguedos dos ciclos juninos e dos ciclos relacionados aos santos reis.

A peça *O Encantamento da Rabeca* (2015) é o trabalho que mais evidencia as referências que o grupo adota sobre as manifestações populares. Toma como basilar o Cavalo Marinho, o Mamulengo e o Fandango caiçara. Na dramaturgia, Mãe e Filha tomam atitudes decisivas durante um luto recente: a filha quer impedir que, junto à morte de seu pai, morra também uma tradição cultural; enquanto a Mãe se vê dividida entre permitir que a menina

dê continuidade aos saberes que aprendeu observando o pai rabequeiro, ou seguir as regras da tradição nas quais as mulheres eram impedidas ou tinham pouca participação nos festejos.

Autoria de duas atrizes do grupo, Lu Coelho e Nataly Oliveira criam, nesse meio interior e exterior familiar, a oportunidade de pôr em cena um duplo protagonismo feminino. Primeiro pelo assunto em discussão, depois pela idealização, pesquisa, desenvolvimento, produção e apresentação concebidos por mulheres.

A uma pergunta aberta e contemporânea, nessa peça o grupo procura dar uma resposta construída por afetos, na contramão da violência recebida pelo machismo e por masculinidades tóxicas. Durante a caminhada da filha, transição que alude aos arquétipos e narrativas míticas da busca ao pai, um dos pontos de parada é o Mamulengo que, funcionando como metalinguagem, abre espaço para uma nova história dentro da história da menina e sua mãe.

A cena começa à maneira comum da tradição do Mamulengo, uma dança, nesse caso, um casal em um baile de forró. Todo o jogo de cena é pautado numa situação cotidiana. Dela, as atrizes realizam tiradas de improviso cômico. Após a dança, Zé Agripino “manda” que a mulher faça comida. Ela acata, deixando evidente contrariedade entre um pedido e uma ordem imperativa. Porque ela lhe serve um “salsichão”, ele a persegue para a agredir com um “porrete” (outro recurso da linguagem dos bonecos de luva, quiproquó de encontros e desencontros que aguça a participação do público).

No fim da perseguição, momento em que ele consegue a “encurralar”, a ação das “pancadas” é congelada e, sobre a imagem suspensa, ouve-se um canto que refere uma mulher “morta pela mão de seu amor”. Ao retorno da suspensão e continuidade da cena, contrariando a expectativa do espancamento, uma placa é erguida com a inscrição “Lei Maria da Penha (11.340)”. Impedido de bater na esposa, Zé Agripino sai para fazer o próprio “rango”. Para finalizar a entrecena, uma frase cantada sublinha um trocadilho que mistura personagem e atriz: “mulher não apanha nem de brincadeira!”.

Na sequência, surge o Diabo na “toida” do Mamulengo. Ele lança mão de um lugar comum das frases e situações machistas, para fazer provocações em três instâncias: interage com a boneca dentro do mamulengo, com a menina rabequeira andarilha e com a plateia. O Diabo lança um desafio musical à rabequeira. Ela, ao cruzar o arco no corpo do instrumento para tocar a rabeca, faz o sinal da cruz e vence o duelo. Por vezes, essa finalização faz uso de um recurso da comédia *clownesca*, as claques: quando o “sete peles” enfraquecido pelo sinal em cruz, ainda assim se recusa a ir embora, as atrizes convidam alguém da plateia e lhe

entregam o “porrete” - o coiso “vade retro a paulada”. Toda a cena foi construída como apelo à não violência, entretanto, para mediar uma mínima coerência entre as técnicas da linguagem dos bonecos de luva e o apelo à lei Maria da Penha, quem recebe as pancadas (extravagante jubilo do público) é uma figura fantástica.

Na produção mais recente do repertório da companhia, o *Pelas Ordens do Rei que Pede Socorro* (2019), o elenco é composto por Edson Paulo, Lucélia Coelho, Luiza Galavotti, Nataly Oliveira e Mizael Alves, sob a direção de Elisete Gomes. Os dois primeiros estão na trupe desde a primeira formação e, junto às demais pessoas do elenco, hoje, dão nome a “O Buraco d’Oráculo”.

Levando em consideração o primeiro e o último espetáculos, é curioso que, como ponto de partida e de chegada, tenham tomado poetas por referências. O primeiro, *Bandeira Brasileiro*, de 1998, pouco antes de “O Buraco d’Oráculo”, quando o grupo em sua primeira formação se chamava “Putz! Tipo Assim...” e o mais recente *Pelas ordens do rei que pede socorro*, de 2019. São espetáculos que percorrem não só a obra dos autores, como também possuem um certo cunho biográfico. O trabalho mais remoto foi um diálogo, uma referência e reverência a Manuel Bandeira e o outro uma parceria com muitos poetas, com destaque a Ray Lima.

Existe uma abundante manifestação da literatura oral brasileira e lembrar os cantadores dos folguedos é constatar isso. Encontram-se presentes em alguns casos como maracatu rural e nação, cavalo marinho, ciranda, os cordelistas e os repentistas, as festas de boi maranhense, as caixeiras do divino espírito santo, congadas, jongos, folias de reis, fandangos, os saraus, *slam poetry*... São vastos os exemplos em que se pode discutir a presença da palavra vocalizada, por vezes estruturada em versos e articulada em ritmo. É também possível notar, em todos esses casos, uma ideia de autoria frente aos poemas em relação a quem diz, ou canta, no ato performático. Disso se deduz que o ato da composição aí é pensado a partir de determinadas circunstâncias, dentre as quais as capacidades musical e performativa se tornam fundamentais.

À parte as singularidades de cada folguedo, é possível notar a peculiar articulação entre o oral e o gesto, se observadas a interligação entre produção de sentido textual e a voz que diz o texto. De modo generalizado, qualquer desses folguedos possui potencial atrativo para pesquisa da *performance*, porque são amplas as questões que neles podem suscitar o interesse do pesquisador, também porque são parte das fontes às quais o grupo “O Buraco d’Oráculo” recorreu.

Segundo Ruth Finnegan (2008, p. 15), no artigo *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*, a canção é um fenômeno humano e universal que necessita, para sua realização, apenas de “um ouvido que escute e de uma voz que soe”. A autora também admite a impossibilidade de apresentar a performance numa definição conceitual assim reduzida, mas essa pequena frase salienta alguns de seus fundamentos, tais como o corpo presente na metonímia “voz” e “ouvido” e como isto conduz a uma interatividade comunicativa de um corpo a corpo, de público e plateia, além de noções extralinguísticas, gestuais e espaciais.

Se tomado como modelo o cancionero popular, é possível que um outro, além do autor, reproduza parte dessa musicalidade e *performance* contidas na proposta inerente à composição. O alcance dessa semelhança se torna mais estreito se for algo de conhecimento comum ou, quando possível, se esse *performer* partilha ou participa do mesmo meio que o autor (os repentistas, cantadores de moda de viola, os saraus da quebrada, *slam poetry*). São paradigmas que não se encontram fora do alcance de quem por eles procurar. Nesse sentido, o afastamento do contexto em que se realiza é também o afastamento da percepção poética que a constitui. De igual maneira, separar e ou isolar a música, a dança ou o texto (no caso da literatura) é perder algo fundamental, ou melhor, substancial, e é provocar desvios que conduziriam a compreensões incompletas.

Finnegan, em seu artigo, admite que esse procedimento pode revelar a existência de muita diversidade e controvérsias que não devem ser ignoradas. Em suas palavras, “teorias literárias, linguísticas e sociológicas voltaram-se em larga medida para textos escritos, tratados como entidades verbais e documentados em milhares e milhares de páginas” (FINNEGAN, 2008, p. 17), sobretudo, a esse respeito, destaca-se uma vasta produção sobre teoria dos gêneros. Embora haja um interesse singular nos estudos literários pela poesia oral e uma aparente separação de qualquer outra área, *a performance* reaproxima a poesia e seus pares. Por essa razão, a autora propõe a reintegração entre texto, música, corpo e circunstâncias de espaço e tempo, os quais precisam ser vistos interligados, sem prioridade de um sobre o outro. Em *Pelas ordens do rei que pede socorro*, há uma proposta de mistura de linguagens que interfere diretamente na estética do espetáculo, a presença de poemas diversos tomados como proposta narrativa de dramaturgia.

## SOBRE “O LUGAR DE ONDE SE VÊ”

Uma das definições por trás da palavra teatro é: “o lugar de onde se vê”. O espetáculo aqui estudado está disponível em uma plataforma digital acessível por meio da internet. Trata-se de uma apresentação realizada em julho de 2019, em um dos assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), localizado em Perus, município de São Paulo. Foi celebrado o aniversário de dezessete anos do assentamento Comuna da Terra Irmã Alberta, no qual as famílias seguem reivindicando uma antiga área da SABESP (Companhia de tratamento de águas da cidade de São Paulo) para fins de Reforma Agrária. Na ocasião, inaugurava-se a Escola Popular de Teatro e Vídeo do Estado de São Paulo, motivo pelo qual alguns grupos de teatro foram convidados a compor uma programação de aulas, debates e apresentações para as famílias da comunidade.

Por se tratar de uma gravação do espetáculo, faz-se necessário notar duas diferenças no contato dos atores com, pelo menos, dois públicos: aqueles que participaram do encontro ao vivo e o outro que, mediado pela tela, pode assistir ao espetáculo a qualquer momento – feito um salto congelado. Apesar de ter havido a intenção de registro, não se pode considerar a previsão de um público telespectador em sentido restrito. Não houve prévio planejamento do enquadramento ou a elaboração de sequências, ou roteiro de cena, a fim de se construir uma obra audiovisual. Entretanto, a câmera adota o ponto de vista de um dos participantes que lá esteve e possibilita acompanhar a construção discursiva e narrativa por meio da lente. Nessa distância, da tela de onde se vê, é possível perceber a capacidade afetiva e porosa da *performance* ao vivo ao assistir a quem assiste, ao observar o público que vê a apresentação e é afetado pelo espetáculo.

Porque os atores performam poemas durante a encenação, vale pensar a respeito do trabalho que realizam sobre o texto, levando em consideração a passagem da escrita para a oralidade. O registro escrito contribui para pensar a literatura oral, tal como a concebe Paul Zumthor (1993), a partir da noção de se auscultar o texto, isto é, pela constatação de resquícios deixados por uma voz viva (performatizada) presente nos textos documentados. Essa é uma das razões pela qual Zumthor se posiciona do ponto de vista do leitor em relação a quem se destina o texto, não um leitor genérico e imaginário, mas uma pessoa real, ser de carne e sangue.

A partir disso é que se formula sua noção de recepção, considerando-se o leitor sob um duplo aspecto. Primeiro, talvez de uma perspectiva passiva, como aquele que é provocado

pela obra, podendo ser entendido como ponto de chegada, isto é, aquele que é atingido por tudo o que a produção do artista lança, dispara. O segundo, talvez de uma perspectiva ativa, como provocador, ao realizar uma ação sobre a obra. Esse, quando em contato com o texto, realiza uma outra leitura, isto é, torna-se atuador, operador do ato de ler, numa tentativa de recuperar aquilo que sua percepção poética possa (re)construir do que tenha sido a *performance* documentada.

Ocorre com bastante frequência, quando é necessária a produção de documentos dessas manifestações performáticas, a dificuldade em transpor para a escrita essa característica central do acontecimento efêmero num determinado espaço e tempo, ou presente na modulação da voz, entonação, pausas e alturas (sussurros e gritos), composição e conjunção gestual entre voz e corpo. A escrita linear dificilmente permite captar acontecimentos visuais e simultâneos. Devido ao refinamento da partitura, a música ainda possui resistência, mas a vivacidade do corpo é quase aniquilada ao se transpor a linguagem da *performance* para o documento escrito.

Em processo inverso, a *performance*, ou o teatro, reconstrói, com muito esforço, os ecos sobreviventes na palavra escrita. Aqui, *performance* e teatro podem ser entendidos como sinônimos, no sentido de realizar uma ação sobre o texto, a operação que o atuador realiza ante o documento. Quantas companhias e grupos contemporâneos remontaram (ou melhor, reviveram) *Prometeu*, *A santa Joana dos Matadouros*, *Tartufo*, *Um grito parado no ar*, *Fedra*, *O marido vai à caça*, *Medeia*, *Dois perdidos numa noite suja*, e outros tantos títulos.

São textos que se tornaram clássicos e ocupam um lugar de referência para a dramaturgia brasileira e mundial. São exemplos ora próximos, ora distantes no espaço geográfico e no tempo não linear (tempo historiográfico não cronológico em que surgiram as obras) nos quais o cerne da questão em discussão é mantido: os atores, as atrizes sabem que a palavra habitava um corpo. Também sabem que essa palavra, isto é, esse corpo é uma parte na composição da linguagem da *performance* e do teatro. Sabem que, ao ceder sua voz à peça escrita, estão projetando esse eco da voz dos atores de Shakespeare, por exemplo. As atrizes, os atores são como o amplificador.

Não há como determinar com fidelidade o caráter performático desses textos em seu tempo, mas a montagem (a adaptação) recupera essa noção da palavra que, no ato da composição, foi planejada para ser corpo. Veja-se (ou melhor, escute-se) como ressoa o

espetáculo *Romeu e Julieta*<sup>6</sup>, do grupo Galpão, para perceber que foram atualizadas, como se encontra frescor na atualização da palavra, como procuram a poesia perante a linguagem nas palavras escritas.

Em *Pelas ordens do rei...* não há personagens em cena, são os próprios atores e atrizes que vez por outra figuram aqueles que habitam o mesmo espaço urbano onde vivem. Estão no mesmo meio público espontâneo e moradores locais. Atraídos pela encenação por curiosidade, prazer, diversão, assim como também por identificação, pois estão em cena questões compartilhadas: dificuldades de moradia, problemas trabalhistas, descasos e sucateamentos de políticas públicas. No espetáculo questionam a impunidade a propósito do maior crime ambiental brasileiro, como quem pergunta “isto te afeta?” e convida “façamos alguma coisa”. Por afinidade, discursam na peça um amor revolucionário no canto “o amor de todo mundo para mudar o mundo/ para mudar o mundo o amor de todo mundo”.

No referido vídeo, a peça tem início com o elenco adentrando o espaço de cena feito um bloco carnavalesco. Enquanto desfilam, convidam a plateia para festejar, mas já nesse início há uma advertência: permitem-se sonhos que possam ser realizados, ao contrário dos ícaros que se queimam na brincadeira de pegar o sol. Nesse jogo de abertura, os atores declaram que a participação do público é livre durante todo o espetáculo.

Em oposição à narrativa segundo os modos de dramaturgia convencionais, com personagens desenvolvendo uma história, o grupo nomeia o gênero como roteiro porque a peça possui pontos de passagens não fixos, o que permite maior maleabilidade e reorganização. Embora exista organização anterior, ações definidas, cenas desenhadas, devido à instabilidade da recepção da peça na rua, toda a estrutura de roteiro pode ser modificada a depender da maneira como o ouvinte reage ao que lhe é lançado. Dessa espontaneidade e dessa aproximação, o ouvinte com frequência interfere diretamente na *performance*.

Com finalidade de princípios comparativos, é possível pensar na velocidade dos cálculos que um atleta realiza antes de executar um salto mortal, nesse raciocínio instantâneo e preciso de medir a distância, o deslocamento, a força e o impacto de seu corpo amortecido pelos pés no chão. Quais imagens, dentre os paradigmas fugidios, o leitor ou o *performer* seleciona no ato de ler em voz alta para alguém, ainda que tome a si próprio como interlocutor? Talvez também a esses momentos instantâneos faça referência a célebre frase

---

<sup>6</sup> Adaptação da peça de Shakespeare, que o grupo mineiro foi convidado a apresentar no *New Globe Theatre*, Londres, em 2012.

de Ariene Mouchikine: a imaginação é um músculo que precisa ser trabalhado<sup>7</sup>. Essa imaginação exercitada somada a essa escolha instantânea do paradigma mantém o jogo entre quem diz e quem ouve. Aquele que emite a voz faz leitura imediata da reação que provoca no ouvinte. Dupla leitura: o texto e a reação de quem ouve.

Nos ensaios, a preparação prefigura um espectador, mas na apresentação com público presente, no aqui e agora da *performance* é que a palavra ganha a dimensão real para comunicar. Assim, também o discurso nesse preparo de antemão não fica centralizado no “o que” é dito, mas sim no “como” é dito. Esse processo da maneira como se diz, reitera e atualiza o discurso.

Os poemas são de autoria de artistas e poetas pouco conhecidos do grande público, mas, por vezes, feito eco, ouve-se alguma cantiga ou poema (ou apenas um verso) de conhecimento comum tal qual “eles passarão, eu passarinho”, “andorinha, minha canção é mais triste: passei a vida à toa”, “passarinho na gaiola fez um buraquinho/ voou, voou, voou, voou”. As passagens de uma cena a outra são suavizadas, a plateia não sente que foram compostas por textos diferentes e de diferentes autores, porque discursam sobre uma temática em comum, a exemplo essa seção dos pássaros.

Nesse sentido, é possível dividir o roteiro em blocos ou quadros: ao chegar, anunciam a que vieram e o que farão, numa proposta de encenação da folia; depois teatralizam tendo por assunto a terra, a lida pelo agricultor, retirantes. Quando o tópico é direitos humanos, denunciam crimes cometidos por abuso de poder físico, político e capital (aqui também recorrem ao gênero notícia e atualizam a acusação). Sobre o mote dos direitos trabalhistas, destacam-se o trabalhador no espaço urbano, principalmente o cotidiano de quem mora na periferia. Por fim, questionam a criminalização do capitalismo: encenam o poder personificado na figura de um rei cuja coroa é feita de latas com as evidentes logomarcas das grandes empresas mundiais. É possível ler o espetáculo, pela maneira como é composto, em sua organização e urdidura, feito o coser da costureira, ou tal qual, se permitido a comparação, os galos que “tecem a manhã” do poema cabralino: pois há uma atriz/ um ator que lança a voz a outro que, por sua vez, também se torna lançador de sua voz junto a muitos outros e assim, juntos, voz a voz, em afeto e afetividade compõem, ao fim (luz balão): o espetáculo.

---

<sup>7</sup> A respeito de sua relação de trabalho com os atores, a diretora da cia de teatro francesa, *Téâtre du Soleil*, declarou: “Eu me apoio totalmente nessa expressão “dar músculos”. Quando trabalho com atores bem jovens, num estágio, por exemplo, é uma das primeiras perguntas que lhes faço. Pergunto-lhes qual é, segundo eles, o músculo mais importante do ator. Obviamente ninguém pensa nisso, então, digo-lhes: “É a imaginação”. E isso é para ser exercitado, fortalecido, trabalhado; é como uma panturrilha. (FÉRAL, 2010, p.77).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo constatou-se o *modus operandi* do grupo “O Buraco d’Oráculo”: atuando sobre poemas em *Pelas ordens do rei que pede socorro*, vertendo textos escritos para processos de oralidade. Porque a proposta do grupo de teatro transita por outros campos, era importante observar como os atores mobilizam o contato com a poesia. Para atingir tal objetivo da análise da *performance* do espetáculo, foi necessário, antes, realizar um mapeamento historiográfico sobre a companhia. Nesse empreendimento, observou-se uma trupe irrequieta que realiza um serviço público-poético e que possui um extenso e duradouro trabalho na malha periférica paulistana.

Metodologicamente, colocar em revista o repertório de atuação da companhia permitiu uma melhor aproximação com o objetivo final do estudo. Constatou-se que, ao escolher a rua como cenário e espaço de interlocução, os oraculistas inserem e explicitam um posicionamento engajado perante os processos criativos de suas obras, aspectos esses tanto econômicos quanto políticos, que modificam seus espetáculos de modo determinante. Seu repertório explora uma vasta variedade na linguagem teatral e todos eles utilizam a comédia para reivindicar direitos civis.

A última peça da companhia, principal objeto de análise da *performance*, toma palavras escritas como experimento vocalizado. Com auxílio do aporte teórico fornecido por Paul Zumthor e Ruth Finnegan e baseado no material da companhia disponível em vídeo, observou-se a maneira como o *performer* se coloca em desafio, deixando-se afetar pelas palavras para transformá-las com sua subjetividade e (re)transmiti-las, considerando uma complexa operação de sentido e significado. Procurou-se mostrar que, perante o interlocutor, o *performer* realiza rapidamente uma escolha e seleção de imagem acústica: entonação, altura, intensidade (sentido), além de instantaneamente recorrer a um domínio da noção de conceitos (significado). Perante os dados analisados é possível afirmar que, durante a elocução, é o performer, em jogo com o ouvinte, o condutor da *performance*, pois por meio dele é que podemos ter acesso à poesia oral. Também por meio dele se institui um acontecimento comunicativo, assim como por ele se tem conhecimento de uma narrativa.

Constata-se, também, que o objeto investigado oferece um amplo material para discussão, promovendo contato com diversificados campos, ocupando-se da política, da sociologia e das artes, por exemplo. A análise desenvolvida tratou apenas de evidenciar e

explicitar a existência dessas portas abertas, questionando brevemente, em acréscimo, a própria noção de gênero.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, S. M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectivas, 2008.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad.: GALVÃO, M. E; rev. Trad.: APPENZELLER, M. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. O “baixo” material e corporal em Rabelais. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: VIEIRA, Y. F. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 323-383.
- BERGSON, H. Da comicidade em geral/ a comicidade das formas e a comicidade dos movimentos/ força de expansão da comicidade. In: *O riso: sobre a significação da comicidade*. Trad.: BENEDETTI, I. C. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 1-49.
- BURACO D’ORÁCULO. Narrativas de trabalho: continuidade de um processo. *A Gargalhada*. nº 16, junho/ julho de 2010, p.4.
- COELHO, L. Diferença entre apresentar-se no centro e apresentar-se na comunidade. In.: MATE, A. *Buraco d’Oráculo: uma trupe de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade*. São Paulo: RWC, 2009.
- COELHO, L. O cuscuz fedegozo feito pelo Buraco d’Oráculo. In.: TEIXEIRA, A. A. *Buraco d’Oráculo: 15 anos de história – para muito Ser Tão Ser muito mais Cuscuz*. São Paulo: Grafnorte, 2013.
- FÉRAL, J. *Erguendo um monumento ao efêmero: Encontros com Ariane Mnouchkine*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto a música ou a performance? In: MATOS, C. N. M., TRAVASSOS, E. T. e MEDEIROS, F. T. M. (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: ed. 7letras, 2008.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.
- HADDAD, A. Para quem o Amir Haddad faz teatro? *A Gargalhada*. nº 12, janeiro/ fevereiro de 2009, p.7.
- MATE, A. *Buraco d’Oráculo: uma trupe de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade*. São Paulo: RWC, 2009.
- O BURACO D’ORÁCULO. *Pelas ordens do rei que pede socorro*. O Buraco d’Oráculo. Youtube. 29/Ago/2019. 59min37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyVftn6XdgM>

PAULO, E. et. al. (Org.), *Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena – um relato cenopoético*. São Paulo: O Buraco d’Oráculo, 2019.

PAULO, E. O Buraco d’Oráculo – Encontro com a Cenopoesia. In.: PAULO, E. et. al. (Org.), *Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena – um relato cenopoético*. São Paulo: O Buraco d’Oráculo, 2019.

TEIXEIRA, A. A. *Buraco d’Oráculo: 15 anos de história – para muito Ser Tão Ser muito mais Cuscuz*. São Paulo: Grafnorte, 2013.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: A literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, ed. Cosac Naify, 2014.

Recebido em 04 de abril de 2022.

Aprovado em 30 de novembro de 2022.

