

O grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento

The *Teatro Galpão* Group on stage:
art, culture, and engagement

*Katia Rodrigues Paranhos*¹

Resumo

Teatro social e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Este artigo aborda o tema do engajamento, de modo geral, levando em consideração especialmente o Grupo de Teatro Galpão (MG) e os sentidos dos espetáculos de rua que, de diferentes formas, intervêm na esfera pública, apontando para a transgressão da ordem vigente na sociedade capitalista.

Palavras-chave: Grupo Galpão; engajamento; espetáculos de rua

Abstract

Social theater and engaged theater are two denominations, among others, that gained shape in the midst of a heated debate that took place throughout the 19th century and was consolidated in the 20th century. Its point of convergence was in the relationship between theater and politics or even between theater and propaganda. For the English critic Eric Bentley, political theater refers to both the theatrical text and to when, where and how it is performed. This article approaches the subject of engagement in general with an especial focus on the Group Theatre Galpão (from Minas Gerais) and the meanings of the street spectacles, which intervene in the public sphere in different ways, signaling to the transgression of the status quo in capitalist society.

Keywords: Group *Teatre* Galpão; engagement; street spectacles

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professora Doutora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM, da Fapemig. akparanhos@uol.com.br

Práticas de leitura

A utilização de fontes literárias no centro da pesquisa histórica é uma prática que vem de longa data. Já no universo dos metódicos positivistas do final do século XIX, evidencia-se aceitação de textos literários como documentos para o historiador, desde que guardadas algumas precauções.

Ao chamar para a necessidade do diálogo da história com outras áreas, propunha-se, nesse movimento, o contato com fontes até então desconhecidas ou desconsideradas. A abertura para os “novos objetos” trouxe a idéia de que tudo deve ser historicizado, portanto, todo vestígio é documentação.

No campo da historiografia, alguns trabalhos também têm cruzado as fronteiras de outros campos do saber (como é o caso da música). É recente a aproximação de historiadores com textos teatrais. Um contato nem sempre fácil, pois, como constata Robert Paris, os objetos artísticos – como o texto literário – são documentações portadoras de determinadas especificidades, que cabe ao historiador investigar, porque,

à diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história da literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. [...] Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma simples confirmação – o que ele também pode ser – ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais (Paris, 1987-1988, p. 84).

Cabe aqui uma menção àquela passagem de Nicolau Sevcenko, ao lembrar que os objetos literários falam ao historiador,

sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém, sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. Mas será que toda a realidade da história se resume aos fatos e ao seu sucesso? [...] Pode-se, portanto, pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das idéias não consumidas. A produção dessa Historiografia teria, por consequência, de se vincular aos agrupamentos humanos que ficaram marginais ao sucesso dos fatos. [...] Esse é o caminho pelo qual a literatura se presta como um índice admirável, e em certos momentos mesmo privilegiado, para o estudo da história social (Sevcenko, 2003, p. 30-31).

É fazendo eco a essa produção historiográfica, interdisciplinar, refletindo a inserção dos novos objetos na pesquisa histórica e, ainda, a ampliação dos campos da cultura e das representações, que este trabalho pretende desenvolver-se.

Fazer um estudo de história sobre as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, a partir da década de 1960 – em que pese um diálogo essencial com os pesquisadores sociais que enfrentaram este tema –, que privilegia práticas e representações implica estabelecer uma relação importante no campo da história cultural, sobretudo ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (Chartier, 1988, p. 24).

Partindo destes princípios reguladores, cabe lembrar que, no campo da história cultural, a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está sintonizada com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação” (Chartier, 1988, p. 24).

Portanto, trabalhar a história cultural do social, a partir de sua “matéria-prima” essencial que são os textos, significa tomar

por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (Chartier, 1988, p. 19).

Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário relembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (Chartier, 1988, p. 61). Isso pode implicar numa “série de rasuras, emendas e amálgamas [...] em que a mente inconsciente [...] transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento em imagens (Samuel, 1997, p. 45).

Diante disso, é possível perceber que os objetos teatrais podem ser utilizados como documento na pesquisa do historiador, ajudando a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período. Ademais, vale citar o que o historiador Roger Chartier escreve com relação à história e aos diferentes tipos de documentos:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador (Chartier, 2002, p. 11).

Em virtude das transformações que abalaram tanto a escrita da história quanto a eleição de novos objetos a serem estudados, constata-se a necessidade de uma redefinição do campo de ação do pesquisador contemporâneo. Por um lado, uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral, como proponho, não se apresenta como uma “outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco é meu escopo banir o texto teatral deste espectro de discussão, mas sim me esforçar para entendê-lo como mais um elemento constitutivo, com o qual se trama o fio da história.

A lógica é que, ao longo dos vários períodos da humanidade, a capacidade de apreender e de compreender a história e, portanto, a forma de fazê-la está vinculada ao espírito do tempo. Arte memorial na sua essência, que se eterniza unicamente na memória do espectador, o teatro tem a tendência a englobar todas as artes, sendo algumas vezes tributário dessas outras manifestações.

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, portanto, é lógico que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a ideologia e a política, artesanal e industrial.

Denis Guénoun (2003), por exemplo, destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante para o trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. José Ortega y Gasset lembra:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose – e metamorfose é o Teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações (Gasset, 1991, p. 36).

Como se percebe, o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a própria representação de um texto teatral e, conseqüentemente, a sua multiplicidade é fulgurante. O teatro, sendo uma prática coletiva inscrita no corpo social, está sujeito, por isso, a interrogações várias sobre a sua história, livre de preconceitos e enriquecida por tratamentos metodológicos específicos, condizentes com a natureza dos elementos que o constituem.

Desse modo, os estudos históricos podem ainda colaborar de modo bastante importante para o aprimoramento da pesquisa na área de artes cênicas: em primeiro lugar, com uma discussão sobre as fontes documentais usadas em pesquisa nesta última área e, em segundo lugar, com uma reflexão acerca de teorias da história.

Tanto na área de história quanto nas histórias de teatro existentes, há uma nítida ênfase no texto teatral. Com a superação do chamado “textocentrismo”, a pesquisa teatral, para ampliar seu campo de ação, vê-se obrigada a buscar novos documentos: fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras². Se, por um lado, observa-se atualmente uma riqueza em relação aos tipos de documentos utilizados para a pesquisa, por outro, há questões bastante complexas que envolvem a idéia de documento, por exemplo: a relação entre documento e monumento. O documento, seja ele texto, notícia de jornal ou mesmo foto, nunca é totalmente objetivo e inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido; ele é no mínimo o resultado de uma intenção de quem o produziu. Assim como um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar um aconteci-

² É interessante assinalar que o cartaz de teatro, entre outros documentos, pode ser analisado como um produto histórico ou como um objeto artístico. Conferir nessa perspectiva o trabalho de SERPA, 1980.

mento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação.

Assim, pensando no campo da cultura, particularmente no teatro pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam novos caminhos. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda articulados à Igreja. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”, lembrando aqui o termo de Silvana Garcia (2004).

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois pólos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) e Octavio Ianni (1982), ao se referirem às experiências do Grupo de Teatro Forja destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

O “mundo operário” era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. A pouca familiaridade com a leitura, a dificuldade em decorar textos e o ato de representar não foram obstáculos intransponíveis para aqueles homens.

Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro, o Ferramenta e o Forja procuravam se vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Os principais aspectos que aproximavam esses grupos entre si – não desconhecendo suas singularidades – eram: criação coletiva, atuação fora do âmbito profissional, produção de um teatro popular, busca do público da periferia e um compromisso com o espectador e a sua realidade.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica.

O Galpão e os espetáculos de rua

É interessante frisar, por exemplo, que entre 1979 e 1984 o grupo Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são os poemas de Vladimir Maiakovski, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja* – escrita em 1966 – por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e/ou palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região.

Na década de 1980 os atores-operários de São Bernardo leram e representaram textos teatrais de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros da grande São Paulo. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público, “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (Denis, 2002, p. 83).^v

Essas trocas culturais em uma sociedade classista, massificada, apresentam-se para os sindicatos e os ativistas como uma maneira de se apropriar daquilo que é desde cedo recusado a eles: no caso, o conhecimento. Os trabalhadores iam progressivamente se dando conta da potencialidade e da riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo, começaram a perceber que a cultura não podia ser entendida apenas como um suporte utilitarista, pois a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores devem se conectar à sua luta constante no interior da sociedade capitalista. Sem dúvida alguma, todas as informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC, numa cartografia teatral do cenário chamado Brasil. Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outros personagens e noutros lugares.

Exemplo disso é a trajetória do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que de uma maneira bastante peculiar soube conciliar experimentação, pesquisa artística e organização profissional, o que, por si só, não é nada fácil para uma companhia teatral. O grupo, criado por cinco atores em 1982 – após uma experiência de trabalho com

^v Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado.

o diretor George Frosher e o ator Kurt Bildstein, ambos do Teatro Livre de Munique –, estabelece, entre outros objetivos, o interesse pelas variantes cênicas do palco, do circo e do teatro de rua, sem contar ainda com as seguintes diretrizes:

- facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;
- procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
- tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
- desinstitucionalizar o palco;
- buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (Moreira et al, 2006, p. 248).

Nesse sentido, desde as primeiras montagens de rua – que aqui serão referidas⁴– pode-se falar de um teatro comprometido com temas e linguagens populares, como é o caso de *E a noiva não quer casar...* (1982 - 1985), esquete de rua escrito por Eduardo Moreira e que marca a fundação do grupo. Essa farsa ligeira conta a história de uma jovem que tem muitos admiradores, mas que não consegue decidir-se por nenhum deles. Seus pretendentes são equilibristas, mágicos e comedores de fogo. Quando se dá conta que prefere dançar em vez de casar, a noiva recebe o título de “rainha da escola de samba” e a comédia se transforma em carnaval. A peça, encenada com os atores sobre pernas-de-pau e desenvolvida a partir de números e habilidades circenses, conseguiu atrair grandes plateias para as ruas de Belo Horizonte, evidenciando, por assim dizer, novos canais de comunicação do fazer teatral.

Ó pro céu vê na ponta do pé (1984-1991) é outro esquete – nesse caso, uma criação coletiva – que, ao abordar o cotidiano urbano, mistura códigos e sinais diferenciados como a mímica, o teatro de bonecos, malabarismo e técnicas circenses. Os personagens são um bêbedo apaixonado por um manequim-bailarina exposto na vitrine de uma loja, um policial discutindo com um camelô, um mendigo e um político manipulador de eleitores. É interessante registrar que a encenação desse trabalho se pautava pelo toque de improvisação e descontração: uma enorme caixa preta era armada pelos atores, em praça pública, no momento da representação. Enquanto uns faziam acrobacias, outros se ocupavam com a construção da caixa e, por fim, como num passe de mágica, saíam dela para contar histórias.

Em seguida podemos citar *A comédia da esposa muda* (1986-1993). A partir de um texto de autor desconhecido, o foco temático central recai sobre o casamento e a posição da mulher na sociedade. O casal Briguela e Vesúvia não consegue ser feliz, “a menos que o primeiro se torne surdo ou que a segunda permaneça muda”. No instante em que Vesúvia recupera a voz, depois de uma cirurgia, em vez de pronunciar frases românticas há tanto tempo esperadas pelo marido, ela se mostra rabugenta e questionadora da vida de mulher casada. A comunicação entre eles por meio da palavra se torna impossível. A “solução” para o conflito é outra cirurgia, de igual sucesso, mas dessa vez em Briguela, que fica totalmente surdo e, assim, indiferente às

⁴Ver, entre outros, Trotta 1995, Espírito Santo 2006, p. 245-262, Alves e Noe 2006, Moreira 2007. Sobre os espetáculos vale conferir as imagens disponíveis em <<http://www.grupogalpao.com.br/port/home>>

lamúrias da mulher (Moreira, 2007). Os atores, mais uma vez, improvisavam a cada apresentação, utilizando técnicas diferenciadas, como pantomima e música, que fizeram do espetáculo um grande sucesso – tanto que foi apresentado por sete anos e projetou o grupo internacionalmente.

Mais adiante temos *Foi por amor* (1987-1992), um esquete de quinze minutos, escrito por Antônio Edson e Eduardo Moreira, que denuncia o machismo no cenário brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, focaliza com ironia algumas mulheres de Minas Gerais que foram assassinadas pelos seus maridos, sendo que estes, na maioria das vezes, saíram impunes, configurando o chamado e reconhecido crime passional. Nessa peça, os atores se apresentavam em lugares inusitados: praças, bares, festas (inclusive de casamentos), filas de ônibus, salas de espera, instituindo como que um “teatro de guerrilha”. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído.

Corra enquanto é tempo (1988-1994), de Eid Ribeiro, aborda o tema da proliferação das seitas religiosas protestantes e dos grupos de crentes. Em cena, embalada pela primeira vez com música ao vivo, uma demolidora crítica ao charlatanismo e à manipulação da fé por meio da disputa de um ponto de rua entre uma família de pregadores e um travesti.

Em *Romeu e Julieta* (1992-2000), de William Shakespeare, dirigida por Gabriel Villela, o Galpão aprofunda seu trabalho pela cultura brasileira, mediante a recriação de clássicos adaptados para as ruas e praças das cidades. A peça transpõe a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, especialmente na figura do narrador, que rege toda a ação com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Citamos ainda dois dos mais recentes investimentos da trupe: a criação coletiva de *Um Molière imaginário* (1997-2007) – adaptação de *Le malade imaginaire* de Molière –, peça temperada com humor, irreverência e lirismo e que foi apresentada em mais de cem cidades brasileiras, bem como em Santiago, no Chile, e na cidade do Porto, em Portugal, e a comédia *Till, a saga de um herói torto*, de Luís Alberto de Abreu. Esta última lança mão das técnicas e formas tradicionais do teatro de rua, herdadas da *commedia dell'arte* e seu jogo de improviso, combinado com recursos do circo e da música. Os atores cantam e tocam, entram e saem pelas laterais, fundos e alçapões do próprio tablado erguido a cerca de um metro do nível da rua.

Dessa forma, ao combinar linguagens plurais (como a do circo) e tradições, o grupo ressignifica e (re)apresenta o espaço público para atores e espectadores, o que certamente contribui para alimentar uma orientação poética popular que se reflete nas produções contemporâneas. Cabe, portanto, ressaltar a opinião de Eduardo Moreira sobre os sentidos dessas produções, pois os textos

talvez sejam difíceis de ser lidos dissociados de sua encenação. Não são obras teatrais escritas por um dramaturgo dentro de um gabinete, mas peças que foram ensaiadas e apresentadas milhares de vezes, constantemente, adaptadas e transformadas pelos atores e diretores que as criavam. Elas estão intrinsecamente ligadas à prática do teatro e de um teatro mais volátil, o praticado no espaço democrático e aberto da rua, sempre passível de interferência pelos espectadores (Moreira, 2007, p. 10-11).

Nesse sentido, o teatro na rua (re)organiza os textos e as linguagens visuais:

Figuras mágicas invadem o itinerário, o roteiro, o cotidiano das pessoas. É como uma miragem: de repente, no meio da rua, surgem figuras extraterrenas, altas, magras, vestidas impropriamente e apitando – é o espetáculo que surge. [...] É a confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, a irreverência, o atrevimento, a provocação... É a farsa mais real, que assume inclusive o risco igual ao do fato, como se fosse real (Fernandes, 2006, pp. 250-251).

Sem sombra de dúvida, o Galpão procura privilegiar o contato com o público e a coparticipação deste em seus espetáculos, caracterizando uma relação de improviso, na qual ficção e vida estão entrelaçadas. Sobretudo, temos um movimento dialético na medida em que as atividades exercidas no palco e na rua não estão dissociadas. Pelo contrário, as múltiplas técnicas de teatro de rua (pernas-de-pau e malabarismos) inspiraram produções para o palco e as estratégias próprias do espaço fechado (atenção especial ao roteiro do texto) foram, por sua vez, adotadas nas *performances* ao ar livre.

Merece atenção, portanto, a reflexão de Chico Pelúcio, integrante do grupo há mais de vinte anos, sobre o(s) significado(s) do espaço urbano:

A rua nos dá uma capacidade maior de romper com a quarta parede. Esse jogo com a platéia, essa liberdade, essa facilidade de ver o público, de falar e de comunicar dão a química do Galpão. A rua forma bem o ator, dá um estado de energia diferente em relação ao ator que só tem a formação de palco. A rua é uma coisa importante para o ator, mesmo sendo espetáculo super marcado, super fechado. Na rua, você entra em cena e não tem como ignorar o que você ouve realmente e vê realmente. E isso te coloca num estado de disponibilidade de até improvisar em cima do que acontece (Pelúcio, 2002, pp. 128-129)⁵.

Por isso mesmo, cabe aqui reiterar os múltiplos sentidos da noção de engajamento(s); seja ele qual for, é exatamente o que procura exprimir o modo de intervenção na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao modo de produção capitalista, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm, (1998, p. 146 e p. 154) noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais. Nesse sentido, Mariângela Alves de Lima, numa passagem importante, afirma que a constituição de um grupo de teatro

significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social (Lima, 2005, p. 238).

Desse modo, caminhando por trilhas diversas, o Galpão, assim como o Forja e tantos outros, notabilizou-se pelo engajamento político aliado à crítica à sociedade

⁵ Sobre espaços teatrais, atores e público ver Matzke, 2014

capitalista. Como que sismógrafos do seu próprio tempo, esses grupos procuraram captar e (re)elaborar as imagens, os sons e os sentidos das experiências sociais. Como disse, tempos atrás, Wanda Fernandes:

Criar e atuar.
O teatro é isso e está na rua. Vamos lá, minha gente?
Hoje tem goiabada?
Tem sim Sinhô! (Fernandes, 2006, p. 251).

Referências

ALVES, Junia e NOE, Márcia. O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006.

BENTLEY, Eric. O teatro engajado. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

CHARTIER, Roger. A história cultural. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. Do palco à página. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DENIS, Benoit. Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002.

ESPÍRITO SANTO, Denise. Pequenas tradições e o teatro brasileiro dos anos noventa. In: BUENO, André (org.). Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 245-262.

FERNANDES, Wanda. Reflexões sobre teatro de rua. In: ALVES, Junia e NOE, Márcia. O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006, p. 249-251.

GARCIA, Silvana. Teatro da militância. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASSET, José Ortega y. A idéia do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GUÉNOUN, Denis. A exibição das palavras. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HOBBSAWM, Eric. Engajamento. In: Sobre história. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 138-154.

IANNI, Octavio. Um pesadelo a diversas vozes. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Pesadelo. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 9-14.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 234-259.

MATZKE, Annemarie. Living in a Box: sobre o caráter midiático de configurações espaciais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera (orgs.). Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 9-17.

MOREIRA, Eduardo et al. Proposta de trabalho. In: ALVES, Junia e NOE, Marcia. O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006, p. 247-248.

MOREIRA, Eduardo (org.). Textos de rua. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 8, n. 15, 1987-1988, p.61-89.

PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Pensão Liberdade. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 31-38.

PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro (entrevista com Chico Pelúcio). Folhetim, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 13, 2002, p. 98-131.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. Projeto História, São Paulo, n. 14, Educ, fev., 1997, p. 41-81.

SERPA, Izaura. Os cartazes de teatro de Elifas Andreato: uma leitura dialética de sua obra. São Paulo, 1980, Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – ECA, Universidade de São Paulo.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TROTTA, Rosyane. Paradoxo do teatro de grupo. Rio de Janeiro, 1995, Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro.

Recebido em: 30/04/2016

Aprovado em: 01/07/2016