

***Máquinas de intervenção urbana – uma experiência antropofágica ou  
O uso livre de todos os modelos e procedimentos ou Zezé de Karl  
Marx e Luci Engels cantam enquanto um coro de Macunaímas  
declama Maiakóvski em São Paulo de Piratininga***

por Thiago Reis Vasconcelos<sup>28</sup>

**Resumo:** O texto apresenta um relato da experiência da Companhia Antropofágica, intitulada pelo grupo de *Máquinas de intervenção urbana*.

**Palavras-chave:** teatro de rua, teatro de grupo, intervenção.

**Abstract:** The text presents an account of experience of the Companhia Antropofágica (Anthropophagic Company) as a group calls Machines Urban Intervention.

---

<sup>28</sup> Integrante da Companhia Antropofágica desde 2002, onde dirigiu vários espetáculos e intervenções teatrais. É professor de música e de teatro e coordenador do projeto de formação da Companhia, que envolve o desenvolvimento de oficinas do Ator Antropofágico e o Projeto de Formação de Atores (py).

**Keywords:** street theatre, theatre group, intervention.

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados.

*Ponta de lança – do teatro, que é bom...*  
Oswald de Andrade.

Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando for hora de fechar o livro, Eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem.

*Je vous salue, Sarajevo* (o filme). Jean-Luc Godard.

Soluçando eu avanço por vias que se cruzam  
Desdobro minhas páginas,  
Tropas em paradas,  
E passo em revista o front das palavras.

Estrofes estancam chumbo-severas  
Prontas para o triunfo  
Ou para a morte.  
Poemas-canhões.  
Ei-la, a cavalaria do sarcasmo.  
Nossa arma favorita, alerta para a luta.

Vamos pelas cidades e vilarejos, andaremos.  
Como bandeiras nossas almas penduraremos.

*Montagem de poemas. Vladimir Maiakóvski.*

## Prólogo

De acordo com algumas definições de dicionário, máquinas são aparelhos e dispositivos formados por um conjunto de mecanismos que trabalham juntos para transformar ou transmitir movimento, energia ou força. As máquinas de intervenção urbana formam um sistema complexo e organizado que temos desenvolvido como uma expressão cênica diferente da dos espaços onde se espera o acontecimento teatral. As máquinas pressupõem um pensamento que não separe pesquisa de linguagem e atuação política. Trata-se de uma experiência pouco convencional, com poucos registros, que vão do carro de Téspis aos *agit-props* soviéticos.

Nossa primeira máquina, uma carroça movida a um coro de dezenas de atores e músicos, foi para as ruas munida de poemas, textos dramáticos, canções e comidas. Essa carroça foi inspirada primeiramente no estudo dos tropeiros e suas rotas realizadas durante longos períodos da história do Brasil, principalmente nos períodos que vão da Colônia ao Império.

Durante as intervenções com a carroça, sentimos necessidade de integrar outros elementos que pudessem somar a concepção de máquina. Concepção que diz respeito a um conjunto de mecanismos que trabalham juntos. Daí vieram bicicletas, triciclos e diversos aparelhos criados.

As máquinas de intervenção são, portanto, a junção de elementos diversos que envolvem aparelhos, veículos, coro, banda de música etc., e que, a cada intervenção, podem assumir diferentes configurações. Para que essa experiência possa ser bem entendida, faremos um breve relato sobre o processo de criação, dividido (mais por motivos didáticos) nas áreas de dramaturgia, encenação, música e trabalho de ator.

## Dramaturgia

O processo de desenvolvimento de uma dramaturgia para as máquinas de intervenção urbana se inicia nas primeiras experimentações com a carroça. Tratou-se de uma criação pouco convencional, cujas origens remontam ao início da Antropofágica. Nossa referência estava relacionada ao nosso trabalho com teatro de rua, especialmente a adquirida com as apresentações de nossa primeira peça, *Macunaíma no país do rei da vela*.

Esse trabalho com a carroça, num primeiro momento, foi baseado no texto *Mãe coragem*, de Bertolt Brecht, penso que por dois motivos: primeiro,

porque estávamos investigando os levantes e as revoltas populares no período do Império; segundo, pela aproximação física com a carroça de mãe coragem. Nossa ideia consistia em uma espécie de “mãe-coragem-tropeira” perambulando pela história da Cabanagem, da Sabinada e de outros conflitos do período imperial.

No decorrer da primeira etapa de trabalho com a carroça, já no projeto da trilogia, percebemos que estávamos adaptando a peça no sentido de aclimatá-la aos acontecimentos do Brasil, e a carroça cumpria basicamente uma função de objeto cênico. Vimos, no entanto, que esse não era exatamente o caminho que queríamos trilhar. Estávamos buscando algo que viríamos entender só um pouco mais adiante. Chegamos a fazer apresentações dessa primeira etapa de trabalho, mas logo começamos a pensar em outra dramaturgia-base para a carroça.

Iniciava-se um período de andanças, em que a dramaturgia passou a ter uma liberdade maior em relação à fábula e à história que fosse contada. Entramos em um período mais performativo, cuja ideia de acontecimento, de *happening*, era predominante. Deixávamos de contar uma história para sermos uma trupe migrante pela cidade. Nessa fase, nossos caminhos eram de longa duração e saíamos levando refeições (carne seca, feijão tropeiro). Agora não estávamos mais no campo da representação e, sim, da vivência: juntávamo-nos como tropeiros. Nesse momento, a música ao vivo tornou-se nossa principal forma de diálogo textual. Cantávamos canções do repertório do grupo e do cancionero popular; eram músicas que gostávamos e seu encadeamento não era necessariamente uma proposta de roteiro. Cantávamos como os carregadores de piano, tropeiros e errantes. A geografia ditava o repertório que, por sua vez, ditava nossas ações: quando tínhamos uma subida íngreme e precisávamos de mais força, era necessário um repertório mais ritmado que unificasse o coro em figuras musicais, proporcionando um ritmo mais marcado e constante; nos momentos de relaxamento, músicas mais melodiosas e menos marcadas. Era a constituição de uma *dramaturgia caminhante* que dialogava com a topografia de ladeiras, retas e paradas. Na hora da comida, era fundamental cantar para organizar as tarefas. Eram cantos de trabalho.

A fase seguinte consistiu em longa marcha, feita de leste (sedes de grupos) a oeste da cidade (sede da Antropofágica), dessa vez acompanhados por grupos e por pessoas que se incorporaram à andança. Essa marcha começou em Cangaíba, extremo leste da cidade de São Paulo, com o grupo Buraco d’Oráculo. Então, nossa dramaturgia teria uma

construção conjunta, unindo repertório e experiência de dois grupos. Com o Buraco, verticalizou-se a experiência de cortejo popular cuja apresentação e prática de diálogo com os moradores da comunidade se somou às práticas anteriores. Aprimorava-se, assim, o processo de construção de uma dramaturgia conjunta apoiada no repertório de dois grupos. Marchamos em direção às sedes dos coletivos Buraco, Dolores, Engenho Teatral e Estável (na zona leste); Pyndorama e Tendal da Lapa (na zona oeste).

## Revistas teatrais e outras máquinas

Após a marcha, havíamos percebido que a carroça tinha dois momentos muito distintos de encontro com o público. O primeiro, quando estávamos caminhando; o segundo, quando parávamos. Passamos a pensar uma dramaturgia que dialogasse com esses dois estágios. A chave foi entender que existem três maneiras de o público se relacionar com tais intervenções. Essas três maneiras provêm dos tipos de espectador que identificamos ao longo das marchas e que acabam por determinar a sua relação com aquilo a que se assiste: aquele que somente olha pela janela das casas, pelo balcão de seu trabalho ou pela janela dos ônibus; aquele que resolve acompanhar o deslocamento da carroça; e, por último, o que está nas praças ou em lugares onde o cortejo para. Iniciamos então um percurso de pesquisa de soluções dramatúrgicas para os dois momentos distintos (carroça parada e carroça em movimento) e para essas três formas de estar com o público.

O cortejo e bloco de carnaval serviram de base para a criação dos momentos em movimento, o que proporcionou camadas de apreciação e de estranhamento que, de alguma forma, dialogavam com essas duas manifestações populares. O teatro de revista foi o gênero escolhido para os momentos de parada e para aqueles que acompanhavam o percurso todo ou parte dele. A estrutura de quadros com narrativas de começo, meio e fim permitia a quem acompanhasse uma só parada fruir o que estávamos dizendo, e quem estivesse acompanhando, tivesse acesso a uma apresentação de quadros que se ligavam por um eixo temático.

O tema escolhido foi Brasil República. Propusemo-nos a criar seis diferentes peças curtas contendo os dois momentos – o do cortejo/bloco e o da parada –, em cujas cenas passávamos em revista a história do Brasil. Chamamos essa experiência de “teatro de estações”, por sairmos de uma estação e entrarmos em outra.

Essas seis peças curtas tratavam, respectivamente, dos temas:

República dos Marechais;  
Café com Leite;  
Período Vargas;  
3xJ (JK, Jânio, Jango);  
Ditadura Militar;  
Novo Período Presidencial.

Tínhamos, então, uma apresentação em quadros na qual passávamos em revista momentos do Brasil República. Em todos esses quadros, enfatizávamos o diálogo reflexivo entre a história e o momento político do Brasil hoje. Por exemplo, falávamos de Canudos e, ao mesmo tempo, colocávamos em discussão a questão da terra, abordando acontecimentos que estavam na pauta do dia, como o caso de Pinheirinho.

### **Encenação**

A estrutura das máquinas e o espaço físico são os condutores do pensamento da encenação com a carroça. Andar pelas ruas exige que o coletivo crie soluções cênicas ligadas a questões muito práticas, como a segurança dos atores, por exemplo. Não se pode ocupar todas as pistas por um período longo; isso pressupõe uma estrutura de fila muito parecida com bloco de rua e de manifestações. A carroça e as bicicletas têm características visuais muito fortes e potentes. O deslocamento lento da carroça opõe-se a desenhos proporcionados pela movimentação mais ágil das bicicletas, o que imprime desenhos de cena e de movimentação interessantes.

Criar uma encenação que dê conta de problemas práticos e, ao mesmo tempo, comunique visualmente a quem está de fora e a quem está dentro do bloco consistia em desafio. Optamos por roupas coloridas e movimentos largos. A condução, quase sempre partindo de estímulos sonoros, provinha do fato de que, em determinadas posições, não se conseguia ver muito além do espaço ao redor. Movimentações em coro, com coreografias simples, de modo que quem estivesse dentro facilmente pudesse participar e quem estivesse apenas olhando de uma janela, por exemplo, pudesse captar elementos da intervenção, foram alguns dos recursos a que recorremos. Na rua, com o intuito de dar destaque ao cenário, utilizamos também elementos visuais-chamarizes, como estandartes, bandeiras, faixas e lousas, que puderam ser aliados às coreografias e danças, criando gestualidades cênicas passíveis de reconhecimento em diversos ângulos.

## Música

Os pilares da pesquisa musical constituíram-se, desde o princípio, a partir da utilização de instrumentos não convencionais e por formações musicais itinerantes, como a das bandas de pífanos e bandas marciais. O segundo movimento foi buscar um repertório de canções afinado com uma intervenção que se propunha manter-se em movimento. Durante as intervenções revisteiras, o processo musical, inicialmente, concentrou-se em pesquisa, transcrição e adaptação de um material ligado ao recorte histórico em questão. Foram coletados, entre outros gêneros, *jingles* e marchinhas de carnaval, a fim de compor uma trilha sonora narrativa capaz de contextualizar os temas abordados durante a encenação.

A pesquisa de formação instrumental contava com violão, baixo e bateria que, em cima da carroça, somados às vozes de coro e aos outros instrumentos de percussão tocados pelo atores, geravam uma máquina sonora com potência e alcance superiores às das primeiras tentativas.

A música, ao longo das intervenções, buscou diferentes modos de apresentação, partindo da necessidade de uma agilidade de interpretação diante de um novo material a cada intervenção. Marchas de carnaval, canções especialmente compostas para a intervenção e paródias de músicas muito conhecidas, repetidas e aprendidas pelos participantes, foram recorrentes ao longo do processo:

Tá na hora, tá na hora,  
De trocar de presidente,  
Vem a Xuxa, vem com a gente,  
Que Floriano não vem mais!

Quando um rico vai pra frente,  
Muito pobre vai pra trás,  
Pode trocar presidente,  
Mas só governa quem tem mais!

E o Pobre, o pobre o pobre ê  
Se ferrou!  
E o pobre, o pobre, o pobre ê  
Se ferrou!  
É a turma da elite que vai dando seu alô!

Utilizando o ritmo e a melodia da música *Ilariê* (de Cid Guerreiro), amplamente conhecida, convidávamos todos a cantar uma nova letra. Percebemos que, ao cantar a nova versão, as pessoas que participavam da intervenção, como público e como coro, predispunham-se a pensar os limites da democracia eleitoral burguesa. Com isso, abríamos uma sequência de cenas que falavam de antigos presidentes do Brasil ao mesmo tempo que colocávamos em pauta a relação de espectadores de um processo que deveria ser de sujeitos históricos com participação mais ativa nos processos políticos.

## Trabalho de ator

A receptividade constante e a prontidão são elementos básicos para que o ator possa estar em um trabalho dessa natureza. A receptividade constante não pode ser confundida aqui com alegria forçada, nem convites exagerados ao público; consiste em receber e acolher olhares e corpos dispostos a compor ou criticar. Receber o que a rua dá e saber responder a isso coletivamente gera um amálgama forte e necessário quando se atravessa uma avenida, como a Radial Leste, por exemplo, à noite. A prontidão é condição quase óbvia, mas necessária de ser reiterada pelo risco envolvido. Mesmo na composição dos coros, nas falas de poemas e em canções é preciso estar atento, pois nem mesmo o número de vezes em que uma música é repetida pode estar marcado. Não raras vezes, um texto precisa ser repetido, pois é dado no momento em que passa um carro com escapamento furado. É um trabalho de ator que envolve alta capacidade de improvisação e integração coletiva.

Para além da cena, o ator trabalha extrapolando o conhecido em seu ofício. Passa a exercer funções de segurança, guarda de trânsito, reparador de pneu, cozinheiro etc. Isso gera um estado de não interpretação muito ligado à *performance*, à presença do ator, e não só da personagem, uma vez que, em diversos momentos, seu texto ou sua cena acontece quando, por exemplo, se está fechando uma rua para que as máquinas e os participantes passem com segurança. Ou quando uma cena ou um texto está calcado em roteiros que explodem em diferentes vias, exigindo do ator clareza imediata do que está mostrando e para quem, o que desencadeia, conseqüentemente, modulações cênicas exigidas pelo instante. Há ainda o trabalho de ator como integrante de um coro, acoplado ao todo, mesmo diante de inúmeras interferências. Todas essas variantes

demandam um preparo do ator que não está relacionado às técnicas que ele costumeiramente domina e desenvolve para o espaço fechado. A criação das técnicas se faz ao longo do percurso, do processo, e em virtude dele.

### **Epílogo ou Saída para a esquerda ou A quem interessa dizer que Karl Marx só pode ser entendido em alemão**

Diante desse caminhar de experimentos com máquinas de intervenção urbana, a Antropofágica tem discutido as possibilidades de articulação e desdobramentos das máquinas em sua relação com a cidade.

Um teatro político, divertido, popular e que visa, a todo momento, à pesquisa e à livre experimentação da linguagem.

O simples fato de tomar a cidade com uma carroça, dezenas de bicicletas e um coro de 30 pessoas (entre atores e músicos), por si só, causa estranheza na paisagem viciada de carros e de ritmo alucinado. Abrir espaço para a poesia e para a música e ver como isso é estranho ao cotidiano nos faz refletir como é triste uma cidade em que a arte é uma exceção.

Chiquinha Gonzaga se encontra, então, com Maiakóvski, cantando textos de Florestan Fernandes, provocando e rindo das idiossincrasias dos donos do poder que gostariam que a arte servisse como mero entretenimento para refrescar o tempo livre de trabalhadores.





Foto de Bob Sousa do espetáculo *Terror e misérias no novo mundo. Parte III - Autópsia da República*, dirigido por Thiago Vasconcelos e apresentado pela Companhia Antropofágica.