



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ALYSSON LEMOS CAMPOS

**INCORRIGÍVEIS:
TEATRO, FESTA E CARNAVAL EM UMA POÉTICA PÍCARA**

**FORTALEZA
2020**

ALYSSON LEMOS CAMPOS

INCORRIGÍVEIS:
TEATRO, FESTA E CARNAVAL EM UMA POÉTICA PÍCARA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.

FORTALEZA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C21i Campos, Alysson Lemos.
Incorrigíveis : teatro, festa e carnaval em uma poética pícaro / Alysson Lemos Campos. – 2020.
121 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.
1. Pícaros Incorrigíveis. 2. Carnaval. 3. Festa. 4. Teatro. I. Título.

CDD 700

ALYSSON LEMOS CAMPOS

INCORRIGÍVEIS:
TEATRO, FESTA E CARNAVAL EM UMA POÉTICA PÍCARA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes.

Aprovado em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antônio Wellington de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Mais do que um agradecimento, proponho um brinde, primeiramente a todos os pícaros e pícaras que vieram antes nós, aos que abriram caminhos para os teatros possíveis e aos que acreditam na rua como o espaço de se construir assim outras possibilidades de mundo.

Um brinde ao Quintal da Isaura, minha vó, onde os sentidos de família, encontro e boêmia me foram apresentados de uma maneira simples e poética. A toda família, todos os sambas e festas em que nos embalamos picarescamente, principalmente minhas mães, Elizabete e Isaura, meus irmãos de sangue, copo e vida Anderson e Lanlan. Um brinde para Alice, companheira de vida, casa e afeto, onde partilhamos o mesmo momento de mestrandos, tornando-o mais leve e por vezes divertidos, como a vida deve ser. Um brinde para Alfredo, meu pai, um pícaro de marca maior, com todas as alegrias e tristezas que isso possa significar.

Um brinde sincero e de gratidão ao Prof. Dr. Héctor Briones, que atenciosamente orientou e apontou caminhos decisivos nessa pesquisa, instigando um pensamento de criação rico que, com certeza, irá me acompanhar em outros processos, gratidão pela forma plural de se ver a academia e o teatro, com olhos curiosos e pensantes.

Um brinde aos mestres e pícaros, Prof. Dr. Wellington de Oliveira Júnior, uma das cabeças mais admiráveis que tive o prazer de conhecer no percurso desse mestrado, de uma loucura altamente sagaz, e de uma inteligência altamente cativante; ao Prof. Dr. Ghil Brandão, por ser “uma pessoa de teatro”, daquelas que dá orgulho de se conhecer e se ter por perto, uma grande referência para nós que estamos nos aventurando nesse grandioso teatro da cidade de Fortaleza, agradeço pelos caminhos apontados na qualificação e agora pela partilha nesse momento de finalização. Aproveito esse brinde para saudar o Programa de Pós-Graduação em Artes e todos os professores pela rica experiência, e dedicação ao campo das artes em toda sua multiplicidade e pensamento.

Um brinde aos meus companheiros de turma, pelas trocas e pelos laços de afeto que nos sustentam como amigos e pesquisadores, pelos atravessamentos em nossas pesquisas e pelos caminhos apontados no duro exercício da escrita.

Um brinde ao Bando As 10 Graças de Bufonaria, grupo que também é família, pela rua que nos uniu, pelo riso que é nossa arma, e pelo circo que é nosso lugar. Seguiremos firmes, apostando na bufonaria como a maneira de produzir uma arte que desestabiliza. “o melhor grupo ruim da cidade”.

Por fim, um brinde especial a esses seres que permitiram de maneira tão generosa a criação de um Coletivo onde as nossas potências de vida podem aflorar de maneira livre. Que

o nosso coro continue ecoando e desafinando o coro dos contentes, a cada bloco, samba, copo, farrá. Paula Yemanjá, Murillo Ramos, Júnior Barreira, Beto Menêis, Diego Landin, Daniel Rocha, Pedro Caleb, Magno Carvalho e Zéis, muitos brindes aos famigerados, loucos e alucinados integrantes do Coletivo Os Pícaros Incorrigíveis.

“Em torno de um copo a gente inventa um mundo melhor.”
Gonzaguinha (MESA DE BAR, 1985)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo lançar um olhar sobre os processos de criação do coletivo de teatro de rua Os Pícaros Incorrigíveis (Fortaleza/CE) desbravando os possíveis desdobramentos de uma poética pícara. A pesquisa tem como principal paisagem de investigação o espetáculo Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros (2017), se configurando como um espaço de fértil elaboração dos pensamentos do Coletivo, sendo estes embebidos pela festa e pelo carnaval, elementos que configuram um arcabouço conceitual que atravessa as relações pícaras, incidindo desde as suas proposições estéticas, aos modos de convivência. Reconhecendo tratar-se de uma poética que está amparada em uma fronteira liminar entre a vida e o teatro que os integrantes se propõem a conceber a partir de uma visão de mundo carnalizada. Os caminhos metodológicos percorridos assumem também uma natureza pícara, que em diálogo com o Coletivo alimenta a discussão a partir das mesas de bar que o grupo costuma habitar, celebrando, bebendo e devorando todas as referências que possam interessar na elaboração de uma poética que assim como os Pícaros se sustentam incorrigíveis.

Palavras-chave: Pícaros Incorrigíveis. Carnaval. Festa. Teatro.

ABSTRACT

This dissertation aims to look at the creation processes of the street theater collective Os Pícaros Incorrigíveis (Fortaleza/CE), exploring the possible developments of a *pícaro* poetic. The main research landscape is the spectacle “Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros” (2017), being configured as a fertile space for the elaboration of the collective's thoughts, which are imbued with the party and the carnival, elements that configure a conceptual framework that crosses the *pícaro* relationships, including from its aesthetic propositions to the ways of living together. Recognizing that it is a poetics that is supported by a liminal boundary between life and the theater, which the members propose to conceive from a carnivalized worldview. The methodological paths taken also assume a *pícaro* nature, which, in dialogue with the Collective, feeds the discussion from the bar tables that the group usually inhabits, celebrating, drinking and devouring all the references that may interest in the elaboration of a poetics that, as well as the Pícaros, hold themselves incorrigible.

Keywords: Pícaros Incorrigíveis. Carnival. Party. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ensaio Lapinha dos Pícaros na Gentilândia. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	13
Figura 2 - Ensaio Lapinha dos Pícaros no Bar do Genésio. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	15
Figura 3 - Montagem cachimbos Devorando Heróis. Fotos: Tim Oliveira e Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.	21
Figura 4 - Cena da morte de Ajax (Murillo Ramos) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.	30
Figura 5 - Cena do Coro, o Bloco de Cara não Dá no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.	35
Figura 6 - Cena da entrada de Prometeu (Beto Menêis) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	38
Figura 7 - Cena do diálogo entre Poder (Júnior Barreira) e Vulcano (Gyl Giffony) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Velma Zehd. Fonte: Arquivos do autor.	39
Figura 8 - Cena da Águia (Paula Yemanjá) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Vitor Grilo. Fonte: Arquivos do autor.	44
Figura 9 - Cartaz estilo lambe-lambe “O que é Pícaro?” Foto: Alysson Lemos. Fonte: Arquivos do autor.	46
Figura 10 - Print do twitter @TchekhovPícaro. Foto: Print de página na internet. Fonte: Arquivos do autor.	48
Figura 11 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Murillo Ramos. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	56
Figura 12 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Gyl Giffony. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	60
Figura 13 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Beto Menêis. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	62
Figura 14 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Júnior Barreira. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	63
Figura 15 - Alegoria e elenco no Espetáculo Devorando Heróis. Foto: Lili Rodrigues. Fonte: Arquivos do autor.	67
Figura 16 - Cortejo do Espetáculo Devorando Heróis. Foto: Marina Cavalcante. Fonte: Arquivos do autor.	68
Figura 17 - Cortejo do Espetáculo Devorando Heróis. Foto: Marina Cavalcante. Fonte: Arquivos do autor.	70
Figura 18 - Júnior Barreira minutos antes do início do espetáculo. Foto: Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.	77
Figura 19 - Faixa “FOI ZEUS QUEM ME DEU” na frente da alegoria dos Pícaros. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.	78
Figura 20 - Cena entre Atena (Paula Yemanjá) e Agamenon (Zéis) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.	79
Figura 21 - Prova de figurino nas ruas do Centro de Fortaleza. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.	82
Figura 22 - Cena final do Espetáculo Devorando Heróis, no chão pixada a frase “seja marginal, seja herói”. Foto: Lili Rodrigues. Fonte: Arquivos do autor.	85
Figura 23 - Ensaio para o processo Pagode Russo no Bar do Lions. Foto: Igor Cândido. Fonte: Arquivos do autor.	89

<u>Figura 24 - Cartazes da festa Pícaros Rolidei Pícaros. Arte: Diego Landin. Fonte: Arquivos do autor.</u>	94
<u>Figura 25 -Apresentação do Espetáculo Boteco do Seu Noel na Praça dos Leões. Foto: Taline Procópio. Fonte: Arquivos do autor.</u>	95
<u>Figura 26 - Apresentação do Espetáculo Boteco do Seu Noel na Praça dos Leões. Foto: Taline Procópio. Fonte: Arquivos do autor.</u>	97
<u>Figura 27 - Reunião dos Pícaros Incurrigíveis no Bar do Assis. Foto: arquivo Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.</u>	99
<u>Figura 28 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins. Fonte: Arquivos do autor.</u>	101
<u>Figura 29 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins.</u>	102
<u>Figura 30 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins. Fonte: Arquivos do autor.</u>	103
<u>Figura 31 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins. Fonte: Arquivos do autor.</u>	104
<u>Figura 32 - Página do texto A Gaivota encontrada após a leitura traumática no Bar do Assis. Foto: Alysson Lemos. Fonte: Arquivos do autor.</u>	105
<u>Figura 33 - Reunião dos Pícaros Incurrigíveis no Bar do Gato Preto. Foto: Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.</u>	107
<u>Figura 34 - Apresentação do espetáculo Devorando Heróis na rua do Gato Preto. Foto: autor desconhecido. Fonte: Arquivos do autor.</u>	108
<u>Figura 35 - “Minha vida é um litro aberto”. Fonte: Arquivos do autor.</u>	111

SUMÁRIO

ABRINDO OS TRABALHOS – UM BRINDE.....	13
1 DEVORAR PARA CRIAR: DA TRAGÉDIA, CARNAVAL	24
1.1 Bloco de Cara não dá: desafinando o Coro dos contentes	34
1.2 Heróis Devorados.....	36
2 NAS FRONTEIRAS DA PICARDIA, OU UMA POÉTICA DAS DEVORAÇÕES.....	46
2.1 O (anti) herói que habita em nós.....	54
2.2 Picardia antropofágica	57
<i>Bem vindos a Idade do Antropófago</i>	<i>58</i>
3 FESTA PRA QUE TE QUERO?	67
4 E O TEATRO DOS PÍCAROS? FORMULAÇÕES DE UMA POÉTICA OU DESCULPA PARA BEBER CACHAÇA?.....	88
SAIDEIRA(S).....	111
REFERÊNCIAS	116

ABRINDO OS TRABALHOS – UM BRINDE

“A rua é o aplauso dos mediócras, dos infelizes, dos miseráveis da arte”.

João do Rio

A rua é o espaço onde aflora a poesia dos Pícaros Incorrigíveis, um coletivo de atores e uma atriz, músicos, poetas, performers, palhaços, briteiros, mentirosos, corneteiros, devedores, confuseiros, rueiros, historiadores e contadores de histórias, mas antes de tudo foliões da vida e de um carnaval sem data. Entre ruas, praças e bares da cidade de Fortaleza, o grupo vem se mobilizando através da proposta de investigar e produzir trabalhos de teatro, tendo esses espaços como principal campo de inspiração, experimentação e atuação.



Figura 1 - Ensaio Lapinha dos Pícaros na Gentilândia. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

O Coletivo que nasce em 2011 da parceria entre os artistas cearenses Diego Landin, Magno Carvalho e Murillo Ramos, tem em sua atual formação dez integrantes e uma trajetória marcada por criações em teatro de rua elaboradas em um trânsito híbrido com outras linguagens artísticas, tais como música, performance, literatura e artes visuais. Os espetáculos, performances, instalações, músicas, videoclipes, leituras dramáticas, bem como os seus processos de feitura vem convocando o Coletivo a pensar o seu próprio fazer, de modo a compreender quais procedimentos de criação têm sido forjados nesses quase dez anos de atividade.

Essa pesquisa e consequente dissertação lança a questão sobre os cruzamentos e os

desdobramentos que tentaremos delinear aqui como uma poética pícaro, dos atravessamentos com os quais os integrantes passaram a elaborar as suas criações, tendo como elemento central a figura e a ideia de “pícaro”, conceito que aprofundaremos durante todo o percurso dessa escrita, em confluência com o material poético e afetivo das andanças do Coletivo.

Tendo em vista que as andanças picarescas se dão por rotas tortuosas, por vezes cambaleantes, optamos por traçar uma metodologia que acione também um olhar desviante, dialogando com a pesquisadora Carolina de Camargo Abreu, que investiga o universo das festas. A autora nos apresenta em sua pesquisa portas de entrada para o pensamento que pretendemos desenvolver sobre uma poética pícaro, “[...]Seu método é o desvio, uma espécie de desvio metodológico que se posiciona às margens das grandes linhas de pesquisa. Por sua vez, suporta a transitoriedade de seus apontamentos e valoriza o inacabamento essencial de suas interpretações” (ABREU, 2013, p. 164).

Portanto, ao ponto de iniciarmos nosso debate, não haveria outro lugar mais apropriado para esta discussão desviante, senão a boa e aconchegante mesa de bar, todos os desvios picarescos nos apontam para esse refúgio como um ponto de fuga, criação e pensamento nos processos de criação dos Pícaros Incorrigíveis. Os desvios e inversões são tomados desde o início da escrita, tendo em vista que na tessitura deste trabalho optamos por tratar a discussão em torno de temas desviantes que delineiam uma poética pícaro, termos como carnaval, o carnaval e a rua, que posteriormente se conectam com as temáticas da festa, da fome e da antropofagia. Os bares e o álcool também se somam nesse arcabouço teórico, pois são constituidores de pontes no fazer do Coletivo, atravessando os processos de criação, os encontros afetivos e as obras apresentadas ao público.

O inacabamento de algumas interpretações podem se dar por conta da própria relação com o álcool, ou pelos “[...] ruídos e esquecimentos produzidos pelo engajamento festivo” (ABREU, 2013, p. 164), porém, não tomaremos tais esquecimentos ou inacabamentos como fatores negativos ou prejudiciais ao entendimento da pesquisa, pelo contrário, observaremos tais efeitos sob a ótica do filósofo Daniel Lins, que através de sua obra relata escritas embriagadas e outras potências dessa relação entre álcool e pensamento.

O álcool é, certamente, uma fuga não apenas passiva, mas também ativa, assertiva, na e pela qual estabelecemos novas hierarquias, marcamos outras diferenças, avaliamos distintamente. Nesse caso, o álcool torna-se um instrumento de pensamento, pois o problema do pensamento não está vinculado a essência, mas a avaliação do que tem e do que não tem importância. Nesse sentido, pensamento e verdade situam-se em campos diversos. Pensar não é ter a verdade (LINS, 2013, p. 33).



Figura 2 - Ensaio Lapinha dos Pícaros no Bar do Genésio. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

Para evocar quais elementos têm importância ou não para a nossa pesquisa assumo enquanto pesquisador uma postura etnográfica, estabelecendo uma compreensão dos conceitos junto ao grupo (PEIRANO, 2003), tal método compreende a realização de entrevistas com membros do grupo ao qual deseja-se pesquisar como uma de suas ferramentas metodológicas, porém, em nosso caso todas as conversas com os integrantes do Coletivo se deram em encontros de bar, festas ou na casa de algum integrante, e os pensamentos se construíram através de “[...] substâncias pouco ortodoxas e com o copo, invariavelmente, cheio de matéria-prima estranha à lei de pureza alemã” (GRECO, 2019, p. 58), tal postura reconhecemos aqui como uma espécie de etnografia-etílica, ou até mesmo uma etílica-etnográfica.

Na grande maioria das vezes, tais encontros se estendiam de um lugar a outro, de bar em bar, a natureza transitória desses seres parece ser movida por uma aventura insaciável de encontrar uma próxima dose, ou uma próxima roda de samba para se esbaldar por mais algumas horas de folia, como pesquisador, a única opção que me resta é seguir os percursos. Seguindo uma concepção embriagante de João do Rio (2013, p. 21): “É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs, e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível [...]”.

Seguindo esse espírito vagabundo com os Pícaros Incorrígíveis observaremos que em nossa mesa além das garrafas acumuladas e bitucas de cigarro, emergem uma série de conceitos e temas instigadores de uma discussão fértil sobre teatro, processos de criação e a elaboração de uma poética. Nossos caminhos passam por tragédias clássicas gregas, Aristóteles, teatro realista, Tchekhov, carnaval, ritual, festa, rua, literatura, antropofagia, tropicalismo, álcool, picardia, bufonaria, boêmia, álcool e outras miudezas, daquelas que parecem desimportantes,

como as moedas de um troco desprezioso, sabemos que no fim das contas são essas moedas que vão completar uma próxima cerveja, e em nossa pesquisa, tais miudezas completam etapas de compreensão.

Abriremos um diálogo com o espetáculo “Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros”, enquanto um espaço articulador de pensamento para nossa discussão, por se tratar de um trabalho que se configurou dentro de um processo intenso de imersão e criação, e por ter um vasto repertório de circulação, por diversas cidades do estado desde o ano de estreia em 2017. Utilizaremos como ferramenta metodológica um efeito de montagem que aproxima elementos aparentemente distintos, como tragédia e carnaval, procedimento utilizado também durante o processo de criação do espetáculo. Essas justaposições de elementos distintos, podem causar surpresa, estranhamento, mas também revelações (ABREU, 2013).

No decorrer da pesquisa esse “efeito de montagem” que aproxima mundos distintos será elaborado através de um autor-chave para nosso pensamento e que acompanhará todo o percurso da dissertação, o crítico e filósofo russo Mikhail Bakhtin e a sua teoria, principalmente na obra *A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1993), que vem amparando diversos estudos com temáticas como carnaval, festa, estética, comicidade popular, e nos instigará a partir do seu conceito de ambivalência carnavalesca a traçar as linhas do primeiro capítulo intitulado *Devorar para criar: da tragédia, carnaval*. Este fragmento tem por interesse abrir a fenda de alguns rastros na elaboração poética em que os Pícaros se aventuraram para remontar duas tragédias clássicas, em diálogo com suas ideias e ideais de carnavalização de um teatro que se pretende festa enquanto acontecimento estético.

Abriremos o capítulo através de uma contextualização da tragédia, observando de maneira ampla, formas, conceitos, divergências e confluências que foram operadas durante o processo de criação do espetáculo, bem como de sua observação em algumas apresentações. Como nos aponta o pesquisador Adilson dos Santos (2005), nossas análises dos componentes trágicos só podem ser interpelados através de rastros, por isso, nos validamos nos rastros gerados por Aristóteles, em a “Poética”, para perceber o imbricamento que se deu no bloco carnavalesco em que se encontraram Prometeu Acorrentado, Ajax e os Pícaros Incorrigíveis.

Um processo carnavalesco se deu também no sentido de promover aberturas dionisíacas nas obras trágicas e no pensamento poético do Coletivo, assim como iniciamos nosso percurso nessa dissertação, o processo de Devorando Heróis é regado por noites andarilhas nos bares de Fortaleza, procurando as aproximações dessas narrativas com as próprias tragédias pícaras na contemporaneidade, além de pensar as formas da tragédia, nos interessa pensar o seu próprio sentido, ou, pelo menos, um sentido dentre tantas leituras possíveis para adentrar com a lógica pícaro, e podemos confirmar tal descoberta em um brinde

de Adilson e Mikhail, o paranaense afirma que a tragédia discute valores morais da existência (DOS SANTOS, 2005), enquanto o russo nos coloca em sua tese a afirmação de que o carnaval nos oferece uma visão do mundo e a das relações humanas (BAKHTIN, 1993).

Portanto, já que nossos dois campos de atuação expressam, de forma estética, concepções de mundo cada qual em seu tempo e seu contexto, encontramos nessa linha o acesso para conceber o espetáculo *Devorando Heróis* como um ato de invenção do mundo dos Pícaros Incorrigíveis, tendo como um outro aspecto valioso investigado o lugar da participação que esses dois acontecimentos se propunham enquanto geradores de uma sociabilidade. Reservando características e particularidades de cada manifestação, o encontro entre os espectadores e artistas - no caso da tragédia e entre foliões e brincantes - no carnaval, se dá como o motivador e sagrador dos acontecimentos, por isso, em *Devorando Heróis* convocamos todos a participarem de um mesmo bloco, espectadores, foliões, artistas e brincantes.

Essa abertura em que cabem todos os seres convoca o olhar de um teórico chave para nossa discussão, o antropólogo carioca Roberto DaMatta (1991, 1997). O autor traça uma linha de viés sociológico do Brasil, na qual o ritual carnavalesco assume local de destaque para sua reflexão e entendimento de diversas relações sociais que serão de nosso interesse para a abordagem pretendida. O autor vai trazer a dimensão das ruas e praças como sendo o espaço privilegiado do carnaval, local no qual se pode desenvolver um novo espaço-tempo, segundo DaMatta, uma ‘cronologia cósmica’ que demarca uma separação entre eventos cotidianos e acontecimentos extraordinários.

Para DaMatta a organização do espaço carnavalesco em seu jogo de inversões, estabelece uma dialética de oposições, um movimento gerador com pernas dançantes que adentram inclusive o teatro.

A exibição em oposição a modéstia e ao recato, ou melhor, a dialética do que é (ou deve ficar) escondido e do que é abertamente relevado. Esse ponto ficou claro quando falamos das organizações e do espaço carnavalesco, pois em ambos vimos a possibilidade de exhibir e de “fazer teatro” (DAMATTA, 1997, p. 144).

As fantasias e mascaramentos também permeiam o pensamento do antropólogo e estabelecem uma linha de interesse nos rumos de uma interpretação pícara, observada dentro da proposta de atuação no espetáculo *Devorando Heróis* estabelecendo um jogo de ação na cena entre atuante, personagem e folião. A máscara confere ao corpo pícaro um estatuto estético de interação com o mundo, como nos aponta Victor Palomo (2019, p. 41): “[...] o sujeito poético carnavalesco é solidário ao mundo da máscara, e no seu teatro, simultaneamente, íntimo e público, protagoniza sua mais completa tradução, portanto no seu corpo seu mais legítimo adereço”. O corpo em jogo (em cena) se configura como a mais potente máscara dos Pícaros, o

que nos leva ao nosso segundo capítulo, para pensarmos aonde anda a nossa compreensão do elemento pícaro e como o Coletivo se apropria deste elemento enquanto máscara poética.

Intitulado *Nas fronteiras da picardia, ou uma poética das devorações*, o segundo capítulo apresenta uma abordagem multifacetada do termo pícaro, buscando expandi-lo de modo a gerar um arcabouço conceitual amplo para se perceber como este vem operando dentro do Coletivo, como um articulador de criação que atravessa as diversas frentes de atuação do grupo.

Muitas correntes da literatura se dedicam a investigar os ditos romances picarescos desde o seu surgimento, como também a sua influência em obras que se diferenciam em tempo e espaço, seguiremos essa linha de modo a compreender essa relação com os processos investigados em *Devorando Heróis* e com os *Pícaros Incorrigíveis*, observando outros tipos que se aproximam em conceito e características, tais como o *Bufão* (ELIAS, 2018), o *Trickster* (HYDE, 2017) e o *Malandro* (MATOS, 1982; DAMATTA, 1997). Realizando as devidas justaposições realizamos um trânsito entre a bibliografia dedicada a estes tipos, reconhecendo de pronto o caráter fronteiro que suscitam, escapando das definições rígidas e operando através de subversões.

Para aprofundar o debate junto aos integrantes do Coletivo foi lançada a seguinte questão “O QUE É UM/O PÍCARO?” e a partir das respostas procuramos instaurar esse diálogo sem a pretensão de encontrar um ponto comum, ou uma resposta que esgote a questão. A conversa transcorre sob uma “dialética da malandragem” (CÂNDIDO, 1970), na qual o que mais importa é o percurso do que um ponto final. Anos antes da pretensão de ser desenvolvida essa pesquisa de mestrado, ou mesmo antes dessa pergunta ser lançada, Murillo Ramos, ator e diretor do espetáculo *Devorando Heróis* lançou em uma de suas redes sociais o seguinte devaneio:

O que é um pícaro incorrigível? É um grande e redondo não. É uma tentativa. Um alívio desassossegado na alma que não busca o céu. O pícaro procura o corpo, um corpo, o corpo do outro. Pretendemos atravessar a rua da vida levando conosco a marca dos guerreiros que somos. Tenho um profundo prazer em fazer parte desse ininteligível e pouco provável grupo. Me dá extremo prazer, um desesperador prazer, saber que assim como o próprio teatro, nossas ideias também são efêmeras, somos um acaso, que por acaso vem dando certo. Nosso quase grupo, tinha uma quase sede, que abrigava uma quase ideia de um quase teatro. Nos devoramos, heróis que não somos. Aqui findo, amanhã talvez não renasço. Mas isso amanhã. Para sempre, só existe o eco de uma gargalhada banguela e resistente de um bêbado que nos assistiu na rua. Para sempre é pouco, queremos o para nunca (Murillo Ramos, Facebook, 2015).

Concepções poéticas como a de Murillo serão deglutidas neste trabalho através de um conceito antropofágico, reconhecendo o caráter devorador que existe nos procedimentos

picarescos. Observamos tais práticas em operação no contato do Coletivo com as obras trágicas e de como uma poética embebida pela antropofagia oswaldiana é capaz de promover os deslocamentos necessários entre uma obra clássica e as aspirações incorrigíveis dos Pícaros.

Partindo da obra “Antropofagia: Palimpsesto Selvagem” de Beatriz Azevedo, reconheceremos diversas aproximações entre a Antropofagia de Oswald de Andrade e a proposta poética do Coletivo. A autora aponta:

[...] de maneira transgressora em relação às fronteiras entre uma coisa e outra, entre um tempo histórico e outro, entre personagem da corte imperial brasileira e mito tribal, sem hierarquias, que o autor articula a variedade de disciplinas e a multiplicidade de temas e personagens do Manifesto Antropofágico, como um perfeito cozinheiro das almas deste mundo (AZEVEDO, 2018, p. 32).

Tais articulações são experimentadas em *Devorando Heróis*, nos processos de criação picarescos e em certa medida neste trabalho, pensando assim como o manifesto, “[...] não é uma obra fechada, ao contrário, é um espaço pleno de possibilidades e virtualidades, pode e deve ser relido e recriado infinitamente” (AZEVEDO, 2018, p. 212), assim como o próprio entendimento de pícaro que estamos abordando no capítulo, nossa postura não se desenvolve no sentido de concordar ou discordar de cada interpretação dos integrantes, mas buscar em cada uma, elementos de composição para fomentar o palimpsesto de uma poética pícaro.

Agenciando as características levantadas pelos autores incorrigíveis - loucura e coletividade, chegamos em um ponto de abertura ao fragmento seguinte denominado: *Festa pra que te quero?* Reconhecendo a festa como um espaço que se configura como um aglutinador desses dois atributos e conferem ao Coletivo um traço essencial em suas criações. Abrir um campo de reflexão em torno da festa enquanto conceito se configura também no esforço de assegurar este elemento como um articulador epistemológico tão profundo quanto os demais.

O capítulo se desdobra como uma paisagem de análise do espetáculo *Devorando Heróis*, alinhando um caráter descritivo de algumas cenas em diálogo com autores de outras áreas do conhecimento que extrapolam o teatro, áreas como História (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), Filosofia (HAN, 2014) Sociologia (DAMATTA, 1997; DURKHEIM, 2003) e Antropologia (TURNER, 2015; SCHECHNER, 2012) que abrem as possibilidades de discussão sobre a temática e reforçam a escolha metodológica que toma rumos festivos e tortuosos.

O caráter fronteiro do pícaro tem eco nessa abordagem e traça uma linha de pensamento entre o teatro e a festa, indagação que atravessa toda encenação do espetáculo, borrando o entendimento do acontecimento e atuando nessa linha sem se pretender escapar de modo mais incisivo para apenas um dos lados, reconhecendo nessa linha a potência operativa do espetáculo e transpondo tal característica de forma mais ampla para uma poética do Coletivo.

Tal linha é forjada a partir do conceito de liminaridade desenvolvido por Victor Turner, e desdobrada pelo diretor americano Richard Schechner. Segundo Turner (2015, p. 36): “Situações liminares são como cenários dentro dos quais surgem, de fato, novos modelos, símbolos, paradigmas, como um solo fértil de criatividade cultural”. Para os autores a liminaridade constitui um ambiente altamente criador e pensar a festa em seu sentido liminar é abrir as brechas para o processo poético em que os Pícaros apontam suas práticas, tendo em vista que a festa não se apresenta apenas como elemento da representação em *Devorando Heróis*, mas atravessa o cotidiano do coletivo, em ensaios e procedimentos inventivos de seus trabalhos.

A liminaridade, portanto, atravessa o próprio pícaro e permite um trânsito interessante entre a vida social e a performance estética dos artistas. Para a investigadora teatral cubana Caballero, a liminaridade opera:

[...] como expressão do estado fronteiro dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública, assim como poderia indicar a natureza ambígua de quem utiliza estratégias poéticas para configurar ações políticas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes. Esses entes liminares são portadores de estágios contagiantes próprios das anti-estruturas, uma espécie de *dionisismo cidadão* (CABALLERO, 2016, p. 37).

Portanto, tal argumentação será desenvolvida no sentido de pensar a festa liminar de *Devorando Heróis* como uma extensão do pensamento dos integrantes, a festa como a proposta estética com o qual o Coletivo apresenta a sua visão de mundo, a própria vida com elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1993), evocando para a cena elementos que comumente são encontrados no cotidiano dos processos, como por exemplo, o cachimbo inapagável de Beto Menêis.

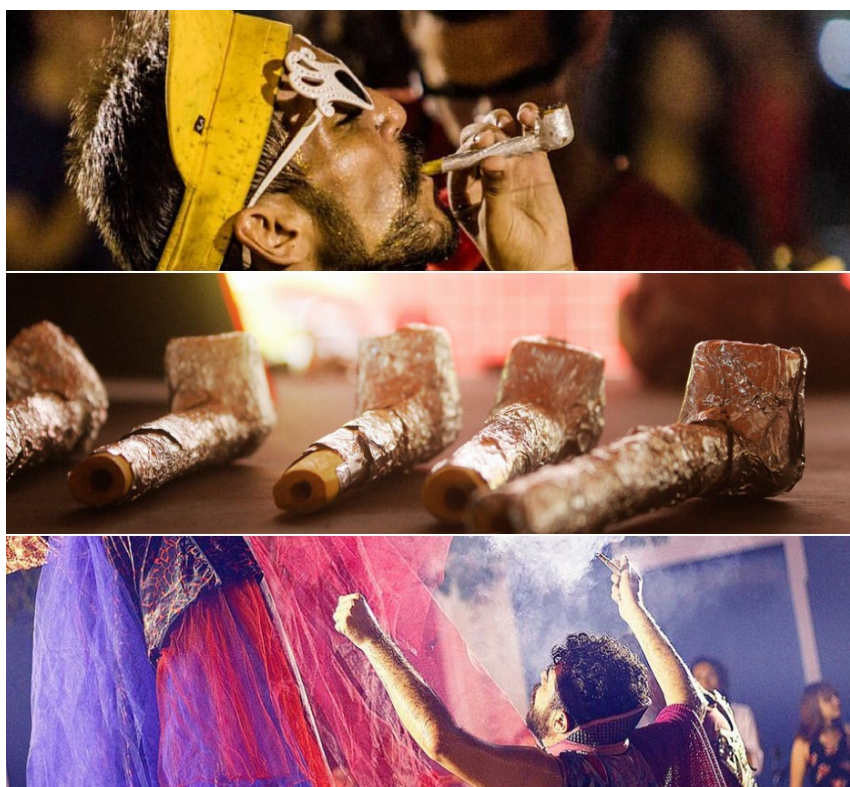


Figura 3 - Montagem cachimbos Devorando Heróis. Fotos: Tim Oliveira e Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.

Além de trazer à cena elementos típicos do cotidiano do grupo, outro aspecto que reforça essa liminaridade (arte e vida/festa e teatro) se encontra nos posicionamentos que o Coletivo busca imprimir dentro dos seus contextos sociais, portanto, o capítulo abre um paralelo para contextualizar o momento político no qual Devorando Heróis está inserido enquanto processo de criação, e sobre como os Pícaros se apropriam da discussão para imprimir seus descontentamentos e estratégias de subversão, reforçando assim a festa como um acontecimento estético, mas também político.

Tais abordagens são referenciadas na pesquisa na descrição de algumas cenas, trechos de dramaturgia e também através de relatos visuais, que mais do que ilustrar convocam um deslocamento do olhar, evocando novamente Bakhtin à discussão, tendo em vista o seu pensamento referente as imagens que a festa e o carnaval são capazes de gerar, imagens ambivalentes, fronteiriças, que ao mesmo tempo em que criticam e destroem o velho mundo, fazem emergir um novo com outras configurações - em nosso caso abolindo o mundo da seriedade e da ordem, em função de um mundo alegre e festivo, uma espécie de utopia que se materializa durante o tempo de duração do espetáculo, um caráter liminar carnavalesco como nos sugere DaMatta:

[...] o carnaval cria uma realidade que não está nem aqui nem lá; nem fora nem dentro do tempo e do espaço que vivemos e percebemos como “real”. Mas nem por isso

deixamos de viver o mundo carnavalesco como uma realidade que nos diz alguma coisa e provoca em nós um conjunto de memoráveis experiências (DAMATTA, 1997, p. 155).

Finalizando este capítulo, assim como finalizamos o espetáculo, trazemos à tona a imagem da poesia e do pensamento de Hélio Oiticica por meio da obra “seja marginal, seja herói”, evocando pela frase uma proposição de sentidos que buscam apontar os caminhos em que o Coletivo se referenciou para pensar algumas camadas do espetáculo, como a figura do herói e o próprio entendimento de arte, tão tensionado pelo trabalho de Oiticica. A imagem de Oiticica nos aponta por meio de um olhar pícaro a ambivalência do herói trágico, nos interessando o seu contraponto muitas vezes anti-heroico. O artista visual carioca tensionou em diversos momentos cânones da linguagem, como a noção de espectador e noções de espaço, conferindo às suas obras um grau de performatividade e participação do público junto aos trabalhos, como por exemplo os Parangolés e as Cosmococas.¹

As discussões sobre participação, lugar do espectador e apropriação de espaços não convencionais acompanham uma tendência nas artes, principalmente no que se refere a arte contemporânea, assim, o quarto e último capítulo dessa dissertação *E o teatro dos Pícaros? Formulações de uma poética ou desculpa para beber cachaça?* aproxima essa discussão a partir da linguagem teatral como um campo expandido.

Para o performer e pensador mexicano Gómez-Peña esse campo “[...] é um território conceitual com clima caprichoso e fronteiras movediças; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são somente tolerados, mas estimulados” (2013, p. 444). Nesse sentido, optamos por levar tal discussão aos terrenos acidentados da picardia em que a contradição e a ambivalência são tidas como matéria de criação. Durante o capítulo nossa conversa se estende por meio de um percurso etílico com os Pícaros Incorrigíveis, reconhecendo como a mesa de bar se configura um espaço que liga o ser social e o ser estético pícaro, em um espaço de liminaridade, borrando as fronteiras de uma criação que se dá entre a festa e o teatro.

Nosso percurso se desenvolve através de bares da cidade em que o Coletivo já se propôs a realizar experimentações cênicas, ensaios, apresentação de espetáculos, leituras, reuniões, ou simplesmente “tomar uma”. Nesse trecho trazemos imagens de outros dois trabalhos, o espetáculo Boteco do Seu Noel (2011) e o processo de criação Pagode Russo (2019) acreditando que junto aos apontamentos já observados em Devorando Heróis, esses dois exemplos expandem a nossa paisagem conceitual para o desenho de uma poética pícaro.

Através de algumas paradas etílicas observamos através das obras algumas relações com

¹ As obras citadas podem ser consultadas no site dedicado a produção artística de Hélio Oiticica. Disponível em: <http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php>.

o espaço e o público. Nossa leitura se apresenta também por meio de narrativas visuais dos trabalhos, apontando nessas imagens traços que se configuram dentro de uma fabricação poética pícara.

Evocamos também através do filósofo Daniel Lins a importância que o álcool e a embriaguez configuram nos processos de criação do Coletivo, um elemento que atravessa as composições e evoca um caráter de participação, instaurando aspectos de sociabilidade em uma primeira instância entre os integrantes do grupo, para ser transpassada ao público em relação estética de comunhão e comunidade.

Por fim, esta dissertação se configura como um convite para que adentremos juntos as fronteiras de um coletivo teatral que insiste na festa, no encontro e na alegria como formas de ver, expressar e experimentar esteticamente novas concepções de mundo. Tratar de uma poética dos Pícaros Incuráveis é se aventurar em uma zona de múltiplas possibilidades e por meio da mistura colocar em um mesmo bloco deuses e foliões, aristocratas e sambistas, um grande carnaval, digno de nossas tragédias e utopicamente real.

Peito aberto, e bunda de fora, vamos! Um brinde!

1 DEVORAR PARA CRIAR: DA TRAGÉDIA, CARNAVAL

Avante povos da nossa taba, tabajara, tebas, aonde nós pícaros guerreiros canibais canabinóticos, psicóticos, psicotrópicos, habitamos, ocupamos nos degeneramos, avante que nossa devoração por aqui não para. Vinde Guerreiros do bom combate, se faça um só em nome dos homens, um só em nome do sol que arde em nossas consciências. Arde como fogo prometido, a libertação prometida, a terra que habita em todos... Assim também nos vemos pássaros na busca da carne iluminada. Pássaros proibidos na terra encantada do proibido proibir, no céu do cruzeiro da América tupiniquim, no cu do cu do mundo, desatados e malditos quase pássaros de pedras castrados de voar. Doces e bárbaros na barbárie do mundo, punidos por ser pássaro proibido, mas com poder de voar.²

Após dezoito meses em um processo intenso de criação (2015-2016) chegamos a uma conclusão referente a dramaturgia do que seria o segundo espetáculo do coletivo, *Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros*³, proposta construída por muitas mãos e algumas cachimbadas. Com a assinatura de Beto Menêis *Devorando Heróis* é criado a partir de duas tragédias clássicas do teatro grego: Prometeu Acorrentado, de Ésquilo⁴, e Ajax, de Sófocles⁵.

As duas tragédias têm como centro o arquétipo do herói, no caso de Prometeu e Ajax, e dão por razões distintas, enquanto o primeiro se sacrifica por uma pretensa ajuda aos humanos, o segundo parte de uma motivação pessoal, muito mais ligada a sua honra e o orgulho do seu status de primeiro guerreiro. O que se encontra em comum entre as duas histórias é o fato dos dois protagonistas desafiarem os deuses, de ultrapassarem o *metron ou hybris*⁶, que segundo a mitologia grega, trata-se de uma linha invisível que separa os humanos dos deuses. Nessas tragédias esse tipo de ação é visto como uma afronta ao olhar divino e as punições infringidas são severas e violentas.

² O trecho acima é um recorte da dramaturgia do espetáculo *Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros*. Durante o percurso da escrita serão apresentados outros trechos usando fonte em itálico para distinção do recurso aplicado.

³ "*Devorando Heróis*", montagem com estreia em agosto de 2016, tem direção de Murillo Ramos, texto de Beto Menêis, figurinos de Ruth Aragão, cenário de Murillo Ramos e Miguel Campelo, com atuação de Alysson Lemos, Junior Barreira, Murillo Ramos, Paula Yemanjá, Pedro Caleb, Moisés Filipe, Beto Mênéis e Gyl Giffony, posteriormente substituído por Daniel Rocha.

⁴ Ésquilo nasceu, provavelmente em 525 a.C. de uma família da antiga nobreza em Atena. Isso é boa parte do que se sabe a respeito de sua vida, sobre a qual só há vagos traços biográficos encontrados nos manuscritos de suas peças, ou supostos dados muitos dos quais consistindo em lendas (HELIODORA, 2015).

⁵ Sófocles nasceu em 496 a.C. viveu noventa anos e escreveu cerca de 130 peças das quais apenas sete sobreviveram. Sua estreia como autor não tem data, mas obteve pela primeira vez o primeiro prêmio no concurso trágico de 486 a.C., embora concorresse com Ésquilo (HELIODORA, 2015).

⁶ "Com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da norma da medida, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas" (ABBAGNANO, 2003, p. 520).

Prometeu Acorrentado narra a história do titã Prometeu, que, por amor à humanidade, roubou o fogo sagrado de Héstia, segundo o mito, o fogo seria fonte de todas as ciências e artes, e a sua entrega aos mortais despertou a fúria de Zeus, que, como castigo, ordena acorrentar Prometeu a uma rocha em que todos os dias terá seu fígado bicado por uma águia, por ser um deus, Prometeu sofre dores lancinantes, mas não morre, ficará fadado ao castigo eterno. À Vulcano, o ferreiro dos deuses, coube a tarefa de acorrentar Prometeu, e mesmo contrariado realizou tal função sob a fiscalização de Júpiter, fazendo cumprir assim a ordem de Zeus.

A trama do espetáculo *Devorando Heróis* narra também a saga trágica de Ajax, o guerreiro lendário da Guerra de Tróia que se julgava merecedor das armas de Aquiles por sua dedicação e empenho frente ao exército grego, porém, as armas foram entregues a Ulisses, protegido pela deusa Atena, que age sobre a mente de Ajax e o enfeitiça a ponto do guerreiro provocar uma grande carnificina contra um rebanho de ovelhas. Após voltar ao seu estado de consciência, Ajax sente-se ultrajado, humilhado, tirando a própria vida com uma espada cravada em seu peito. A predileção de Atena por Ulisses devia-se ao fato dele cultuá-la em suas batalhas e conquistas, enquanto Ajax dispensava o auxílio divino declarando tal postura como uma questão de honra e orgulho.

Após optarmos por iniciar um processo de criação a partir dessas tragédias⁷, tínhamos a noção de que essa entrada poderia ser percorrida por diversos caminhos, assim, a compreensão sobre a tragédia como conceito foi arduamente debatida junto ao levantamento dessas obras, adensando questões trazidas por alguns integrantes que já haviam se debruçado sobre a temática, ou conversando com artistas da cidade que tem em sua pesquisa, relações com a tragédia, como a atriz e professora Juliana Veras. Buscando nesses caminhos identificações do Coletivo e as brechas que dialogassem com as aspirações pícaras daquele momento.

Mais adiante abordaremos (no capítulo 3) alguns paralelos entre o processo de criação de *Devorando Heróis* e o contexto político sob o qual forjamos o espetáculo, para notar como algumas temáticas se cruzam em nossa atual conjuntura, assim como nas narrativas trágicas, como a morte, a religião, o heroísmo. Para começar a esboçar como nos relacionaríamos poeticamente com tais termos, apontamos aqui para o olhar da crítica, professora e ensaísta Bárbara Heliadora que dialoga em diversos pontos com o entendimento pícaro dessas tragédias.

⁷ Ésquilo é tido por muitos especialistas na temática como o criador da tragédia grega, enquanto Sófocles foi a expressão de sua plena forma (HELIODORA, 2015). Junto a Eurípedes, os três autores formam a tríade responsável pelo desenvolvimento dessa forma dramática, e embora se saiba que a produção conjunta desses autores ultrapasse o número de 300 peças, apenas 31 sobreviveram a ação do tempo, e mesmo assim fornecem um rico material para os rumos do teatro no ocidente. A noção de forma trágica que desenvolveremos nessa dissertação se dá a partir da definição de Aristóteles, que veremos mais adiante, construção esta forjada pelo autor, a partir do contato com as obras Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

A verdadeira tragédia afirma, em primeiro lugar, a dignidade e os valores fundamentais da humanidade e, por isso mesmo, ela trata os homens em suas circunstâncias várias: a felicidade, a miséria e tudo que estas envolvem. A tragédia pressupõe que, em meio a toda sua complexidade, o homem tem uma vontade própria e que, de algum modo, ele é livre para escolher o seu caminho. E é por essa mesma liberdade de escolha e por seus atos que o homem revela o seu caráter. Não há tragédia, afinal em que não haja no herói algum traço dessa qualidade de livre arbítrio. O homem que não é dono de seu destino, que não passa de um títere, não pode provocar na plateia o tipo de emoção que uma tragédia requer. No entanto, a tragédia também parece pressupor sempre a existência de algum poder ou força acima dos humanos, alguma espécie de ordem moral (HELIODORA, 2015, p. 45).

A partir de uma ótica alinhada com esse pensamento de Heliodora e as inquietações latentes nos integrantes do processo, elegemos nessa mescla, Prometeu Acorrentado e Ájax, a possibilidade de trabalhar cenicamente questões de ordens éticas e políticas, levando em conta o posicionamento do coletivo em seus espaços de inserção, como liberdade de expressão, respeito e garantia das diversidades, assim como, o enfrentamento direto a todos os tipos de intolerância.

Ésquilo é reconhecido por escrever sobre as experiências humanas, mesmo refletindo a importância dos deuses, enquanto Sófocles apresenta uma ênfase na responsabilidade individual, ligando seus temas à morte e ao sofrimento humano, e mesmo se tratando de espaços, tempos e personagens distintos optamos por desenvolver as duas tragédias em um mesmo espetáculo enxergando nessa mescla um caráter de transgressão associado aos dois heróis protagonistas, o desafio às leis divinas, as duras consequências, a quebra do *metron*, essa linha que se apresenta enquanto recurso nas tragédias clássicas nos fornece também possibilidades para pensar que barreiras os Pícaros Incorrigíveis se propõe a tensionar através de sua poética.

O pesquisador e doutor Adilson dos Santos nos aponta um caminho para a abordagem metodológica que pretendemos perseguir, visando traçar as linhas de associação entre o espetáculo *Devorando Heróis* e os elementos componentes das tragédias gregas. Para o autor: “[...] visto que o trágico, tal qual nasceu e floresceu na Grécia Antiga, não mais se revela em sua totalidade. Há apenas vestígios dessa especificidade a serem rastreados” (2005, p. 66). Serão alguns desses vestígios que pinçaremos de seu trabalho, não para esgotar toda uma discussão sobre tragédia, ou mesmo para aprofundar um pensamento sobre a temática, nossos esforços buscam um caminho para desembocar no carnaval dos Pícaros Incorrigíveis, tendo como percurso esses traços da literatura trágica. Aristóteles, na obra “Poética” apresenta a seguinte definição:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (PEREIRA, 2008, p. 48).

Nos interessa com Aristóteles um ponto de reflexão em que esses dois mundos possam convergir, pensando através das formas, conceitos, divergências e confluências apresentadas em *Devorando Heróis* e o processo de assimilação do Coletivo em um pensamento de múltiplas possibilidades, colocando em um mesmo bloco o clássico e o carnaval, o trágico e a festa.

Sendo a poética pícaro altamente marcada por um componente carnavalesco, trabalhar a tragédia em suas formas e conceitos se abre como uma possibilidade típica do acontecimento carnaval, o poder das inversões, o jogo com as formas e a fabricação de mundos fora da razão, assim como, podemos enxergar as aberturas dionisíacas que o teatro é capaz de fazer emergir nas entranhas de um processo criativo.

Segundo Adilson dos Santos em uma leitura do também estudioso na temática, Juanito de Souza Brandão, a tragédia se origina a partir dos cultos a Dionísio, deus da alegria, do vinho e a da festa, as dionisíacas como eram denominados esses rituais regados a embriaguez e a celebração eram embalados a danças e cantos onde os autores identificaram uma relação direta com o surgimento da tragédia⁸.

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisíacas, destacava-se o ditirambo — um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narra os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana (DOS SANTOS, 2005, p. 53).

Já em sua origem, a tragédia apresenta traços que são de interesse aos Pícaros, principalmente por seu caráter dionisíaco que em *Devorando Heróis* é uma marca poética com a qual essa carnavalização se pretende enquanto estado de atuação. Para o filósofo Leandro Nascimento, o carnaval tem raízes no culto dionisíaco, valorizando e fazendo emergir os processos de inversão da ordem e embaralhando as fronteiras de uma razão apolínea⁹.

Portanto, temos aqui uma das chaves de inserção dramática para a encenação dessas

⁸ Na medida em que as cidades gregas foram se desenvolvendo e as relações políticas tornaram-se complexas esses ritos foram tomando outras formas, ganhando assim novas conotações dentro de um novo contexto sociopolítico, um caráter representativo foi introjetado ao culto religioso, atores agora se tornaram responsáveis por dramatizar temáticas diversas que não o culto a Dionísio e a trama de conotação política passa a ter grande representatividade dentro das tragédias (DOS SANTOS, 2005). O que nos interessa, portanto, é o surgimento da tragédia e a relação que podemos traçar junto ao carnaval a partir das dionisíacas.

⁹ “No paralelo entre arte e vida, podemos considerar, de forma introdutória, que: Apolíneas são as manifestações que expressam exatidão, harmonia, ilusão, prudência, como no caso das artes plásticas; e Dionisíacas são as manifestações desmedidas, amorfas, autênticas, representadas no sexo, na música, no sofrimento (PAES, 2013, p. 147).

tragédias; o carnaval, que se configura como espaço e pensamento, privilegiando a rica ambivalência que se estabelece em dois mundos aparentemente tão distantes à primeira vista (BAKHTIN, 1993). Essa relação de ambivalência nos acompanhará por este capítulo, observando traços estéticos e filosóficos da tragédia e adentrando alegremente no campo da festa e da picardia. Esse caráter fronteiriço se estabelece como porta de entrada de um pensamento, assim como um elaborador poético no processo dos Pícaros Incuráveis. Dito anteriormente, a tragédia no contexto grego tem uma forte ligação com o surgimento de um novo paradigma de pensamento, marcando a passagem de uma sociabilidade regida pelos cânones do mito e da religião para um modelo que se pautava nas leis e na política.

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários [...] a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público (VERNANT, 2001, p. 10).

Essas associações nos permitem enxergar a tragédia como uma forma de expressar o mundo em sua época, e a partir desse viés, temos um paralelo conceitual para tratar o carnaval a partir da obra de Bakhtin, estreitando uma associação, ao passo em que para o autor russo, o carnaval mais do que uma forma festiva também expressa uma concepção de mundo. A tragédia tinha como praxe a abordagem de temáticas que atravessassem o cotidiano dos espectadores, por meio da encenação e representação dos mitos que incidiam sobre valores e acontecimentos enraizados da sociedade grega. Por sua vez, o carnaval segundo Bakhtin expressava por meio das paródias, músicas e inversões um retrato ao avesso da realidade renascentista e medieval, a festa se configurava, portanto, como uma análise às avessas do mundo. Nos dando a leitura de que tanto carnaval quanto a tragédia são formas estéticas de expressão do mundo ao qual estão inseridos.

Vale notar, ainda que seja possível esta comparação, também não há que se desperceber as suas diferenças, pois a relação fenômeno sociocultural e mundo são bem diferentes na tragédia e no carnaval, portanto, traçaremos nosso pensamento por algumas fronteiras metodológicas reconhecendo aproximações e distanciamentos frutíferos para o trabalho.

Eis aqui o início da linha “da tragédia, carnaval” que estamos trançando para pensar Devorando Heróis e as combinações propostas. A tragédia assim como descreve Jean-Jacques Roubine conserva em sua visão de mundo uma “pedagogia da virtude”, pensamento que o autor observa a partir da obra de Aristóteles. Segundo ele:

O aristotelismo atribuía à representação uma finalidade utilitária. O efeito da catarse devia ajudar o espectador a controlar melhor suas paixões, portanto a realizar alguns progressos no caminho da serenidade pessoal e de uma vida social harmoniosa

(ROUBINE, 2003, p. 63).

Em linhas mais gerais, podemos conceber a tragédia em um caráter moralizador de acordo com um estatuto social que almejava a formação de consciência do cidadão grego através das representações, assim como, o ordenamento da cidade de acordo com as leis estabelecidas. No arcabouço da tragédia figura ainda o caráter da punição para aqueles que desobedecem ao poder, a catarse para Aristóteles, esse sentimento que devia ser provocado no espectador, como bem aponta Dos Santos (2005, p. 57):

Para Aristóteles essa é a configuração trágica ideal para se produzir a finalidade última da tragédia, a catarse. Mas, a purificação das emoções do público só pode ser uma consequência do *páthos*, ou seja, do sofrimento. À medida que a peça caminha para o clímax, o espectador vai se envolvendo com a trama e sentimentos de compaixão e temor fazem com que sofra juntamente com o herói o seu destino. Desperta-se a compaixão por sua desgraça imerecida e o temor pela possibilidade de vivenciar o mesmo infortúnio. Embora os acontecimentos funestos experimentados por tal herói estejam localizados em um tempo imaginário, estes, por via do poético, produzem efeitos como se fossem reais [...]. Atribui-se esta interpretação da catarse ao fato de Aristóteles ter sido filho de médico. Nesse sentido, a representação de uma tragédia funcionaria como uma espécie de remédio da alma, ajudando os espectadores a expelirem suas próprias dores e sofrimentos. O prazer sentido pelo público seria descrito em termos de alívio, sendo considerado tanto mais forte quanto mais afetado cada um estivesse pela compaixão e pelo temor.

Tal leitura apresenta um dos pontos de vista possíveis dessa relação trágica e liga-se a visão aristotelística que já enquadra a tragédia em uma certa institucionalização. Nessa visão, os efeitos da representação buscam um ordenamento social e um status de harmonia que iremos contrapor através de Bakhtin uma outra face, a da reinvidicação do caos, da festa e do desornamento típico do acontecimento carnavalesco “[...] a libertação total da seriedade, o ambiente de liberdade, de licença e de familiaridade, o valor de concepção do mundo das obscenidades” (BAKHTIN, 1993, p. 222).

Não pretendemos pensar esse comparativo de forma simples, traçando paralelismos ou romantizações sobre o carnaval em detrimento da tragédia. Ao pensarmos à luz do escritor russo e de toda a sua interpretação do acontecimento carnavalesco podemos perceber a grande força que o autor enxerga nas relações complementares, uma rica ambivalência que não trata opostos como polos distantes, mas faces de uma mesma natureza. A morte – componente primordial nas estruturas da tragédia – é pensada pelo autor em sua relação direta com o seu polo opositor: “[...] a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz” (BAKHTIN, 1993, p. 222). Ao encenarmos a morte de Ajax no segundo ato de *Devorando Heróis*, sabendo que esse elemento é um dos traços mais marcantes nas obras de Sófocles - nos interessam as possibilidades de jogo e

inversão com a carga trágica do autor. Enquanto Ájax (Murillo) anuncia em um tom tragicamente picaresco o prenúncio de sua morte, uma conjunção de imagens tipicamente carnavalescas ironiza a ideia da morte do protagonista, evocando outras possibilidades de sentido para a cena e para o público, fazendo da morte carnaval.

Quem diria, que o meu nome haveria de corresponder a tantos males, todos os segundos vividos, todas as batalhas conquistadas, eu conquistei com meu punho e minha honra, eu não sou escravo de deuses e nem de deusas (nesse instante Atena (Paula) arremessa um pó branco no rosto de Ájax, e ironiza o momento trágico do herói, conclui: “essa é do Olimpo bebê) Ó Zeus, ser tu o primeiro, como é justo, assistir-me. Eu não te pedirei que me concedas um grande favor, apenas que envie um mensageiro ao meu irmão Teucro com a triste notícia de minha morte depois de ter sido trespassado por essa espada cruenta. Que seja ele o primeiro a levantar-me para que nenhum dos meus inimigos lance mão, tendo me descoberto, entregue meu corpo, como uma presa aos cães e as aves. É só isso, Ó Zeus, que imploro a ti.

Ájax crava a espada em seu peito e ao fundo a música “é de fazer chorar”¹⁰ toma conta da cena como uma marcha fúnebre carnavalizada.



Figura 4 - Cena da morte de Ájax (Murillo Ramos) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.

¹⁰Composição de Luiz Bandeira (É DE FAZER CHORAR, 1957).

É de fazer chorar
Quando o dia amanhece e obriga o frevo a acabar
Oh quarta feira ingrata
Chega tão depressa
Só pra contrariar
Quem é de fato um bom pernambucano
Espera um ano e se mete na brincadeira
Esquece tudo quando cai no frevo
E no melhor da festa chega a quarta feira

Partindo então dessas possibilidades de relação e construção de imagens, pensemos Devorando Heróis como um espaço de ambivalência e abertura, em que não se pretende negar a tragédia, mas jogar com as suas camadas sob a ótica de uma poética pícaro, carnavalizada, aportando uma visão de mundo desses fazedores de um teatro de rua contemporâneo na cidade de Fortaleza.

Após alguns anos de circulação com o espetáculo Boteco do Seu Noel o grupo sentia a necessidade de trabalhar com uma dramaturgia clássica, trazendo traços de uma performatividade já encenada no seu primeiro espetáculo, porém, se lançando nas possibilidades de reinvenção a partir do que esses textos poderiam provocar de deslocamento dentro do processo criativo do Coletivo e das noções de uma poética que ainda se mostravam em um estágio inicial de elaboração, tendo em vista o próprio amadurecimento dessa formação enquanto grupo.

Em conversa com os integrantes do Coletivo, em julho de 2019, retomamos um diálogo sobre a escolha de se trabalhar com tragédias clássicas para um processo de criação em teatro de rua, e para além dos desafios de ordem cênica e dramaturgica, a escolha se mobilizou por um pensamento que podemos inferir como pícaro, na escolha de operar com campos aparentemente distintos e distantes, seja em ordem cronológica ou estética, é exatamente esse distanciamento que abre o espaço ideal para o fazer picaresco, e o conceito carnavalesco já presente em Boteco do Seu Noel é trazido à tona por seu caráter de inversão que propicia a conjunção de elementos localizados em posições dissonantes (DAMATTA, 1997), a partir desse universo carnavalesco iniciamos um processo de invenção com essas duas tragédias.

Vamos com calma, vamos entender esse drama, depois de anos vagando no turbilhão do tempo, nós vamos contar para vocês a história heroica de Prometeu.

Para além de narrar aqui as tragédias de Prometeu ou a de Ajax em seus pormenores, pretendemos regurgitar as inquietações do Coletivo Os Pícaros Incorrigíveis sobre esses enlaçamentos propostos entre a tragédia e o carnaval, questões sobre a figura do herói, a relação com as divindades, suas formas e os seus sentidos.

Iniciamos o processo a partir de uma compilação de textos trazidos por cada um dos integrantes, além das tragédias escolhidas para a encenação, passamos por outros clássicos, como as histórias de Penélope, Hércules, Aquiles, Teseu, além de outros mitos que nos fizeram questionar de maneira fecunda a figura do herói. Com a leitura íamos investigando questões que dali poderiam ser de interesse para um diálogo com as demandas artísticas que pulsavam no grupo, questões de natureza estética inclusive, e a transposição em um processo de criação.

O elemento pícaro dentro da perspectiva do Coletivo nos aponta para uma escolha de atuação que voltam nossos olhares para a rua¹¹, pensar essa espacialidade e a partir dela nos mobiliza uma gama de questões poéticas nessa transposição entre tragédia e carnaval. Para que se possa ver e sentir o espaço, torna-se necessário situar-se (DAMATTA, 1991) então, faz-se necessário pensar qual o espaço típico ao carnaval, da própria tragédia e qual espaço os Pícaros Incorrigíveis são capazes de forjar nessa ligação, seja por aproximação e/ou distanciamento.

Em seu contexto originário o lugar cênico da tragédia escolhido para a efetivação dos acontecimentos situa-se diante de um templo, caso o erro cometido seja de ordem religiosa, ou diante de um palácio, se este se caracterizar como sócio-político (DOS SANTOS, 2005), já o ambiente próprio aos pícaros não poderia ser senão o das ruas, bares e praças, espaço também em que se configura o espaço do carnaval, o lugar que abre brechas para a participação e o encontro dos distintos. “O universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, o centro da cidade que, no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população” (DAMATTA, 1997, p. 56).

A tragédia enquanto acontecimento se configura também por seu caráter público, “as origens comunitárias dos mitos, portanto, assim como as reuniões dos cidadãos, a céu aberto, para a discussão de assuntos relevantes para a comunidade, devem ter tido influência na relação entre palco e plateia” (HELIODORA, 2015, p. 28) portanto, tragédia e carnaval se apresentam como propostas estéticas, cada qual em seu contexto, como o lugar do encontro, transformando o espaço público em um lugar de jogo para os presentes, ambos evocam portanto, um sentido de presença e de participação para que o acontecimento possa de fato se estabelecer.

Na tragédia a plateia ficava repleta durante os festivais e o público, parece, assistia os espetáculos com grande entusiasmo e alegria, disposto a expressar tanto o agrado quanto o desgosto de forma insofismável (HELIODORA, 2015), em *Devorando Heróis* se busca um estatuto de participação do público junto a narrativa das tragédias apresentadas, fazendo com que os presentes sejam parte essencial no desenrolar dos enredos e na construção de um sentido de festa e coletividade.

A questão da participação do público enquanto conceito, poética e teatralidade como parte fundamental na construção de *Devorando Heróis* será observada mais a fundo em outras etapas desta dissertação, porém, o que se pretende nesse instante é demarcar o caráter que se

¹¹ Aqui estamos pensando *a rua* a partir da lógica de Roberto DaMatta (1991), em sua obra “A Casa e Rua”, o autor aborda os dois campos como dimensões sociológicas para entender uma série de questões sobre processos de socialidade na sociedade brasileira, e ainda, vai elaborar o espaço da casa como o local de ordenação e recato, enquanto a rua se configura como o espaço das liberações e inversões, DaMatta não limita essas categorias como completamente antagonistas e reconhece que estas se borram constantemente em diversas instâncias de socialização.

busca dessa participação, tendo em vista que o espetáculo se desenvolve sob uma égide do carnaval e seu ambiente demarca um imaginário específico de relações como aponta DaMatta:

[...] o que se busca nesses momentos é a alegria, o sorriso, a música, a felicidade, o prazer sexual, os homens se transformam e inventam aqui o que chamamos de “povo” ou “massa”. Buscam, então, juntos, esses alvos para quais os políticos e planejadores ainda não inventaram uma forma e um método de alcançar. Perseguem fundamentalmente o prazer e a sorte, a felicidade e o bem-estar. Isso impede a precisão corporativa e permite a formidável abertura que termina por religar todos com todos como simples foliões. Como membros de uma mesma espécie humana na sua eterna busca da felicidade (1997, p. 118).

Busca-se a partir da encenação a criação de estados utópicos permitidos apenas no carnaval, na possibilidade de instaurar na rua esse movimento em que a alegria se faça possível. Estamos novamente no terreno das ambivalências, pois, temos em mente as limitações de um espetáculo teatral em face das pulsões realmente mobilizadas pelo acontecimento carnaval, mas sabemos que a criação desses estados e a participação podem ser geradas de maneira altamente material, sem abstrações ou figurações nesse sentido. Os elementos apontados por DaMatta (música, sorriso, felicidade, prazer sexual) são exaltados e trazidos dentro da proposta estética da encenação, todos esses elementos que são facilmente identificados como típicos ao mundo do carnaval são apresentados no intuito de gerar essa mediação entre público e coletivo, buscando a partir desses elementos um carnaval materializado no corpo, tornando todos os presentes em foliões de um mesmo bloco.

Em *Devorando Heróis* as narrativas de *Ájax* e *Prometeu* são conservadas enquanto enredo, os acontecimentos que forjam a saga de cada herói são apresentadas ao público, com seus dilemas, conflitos e desfechos, contudo, a esfera festiva na qual são apresentadas as histórias dissolvem em partes a natureza moralizante¹² da tragédia, pois, mesmo que se instaure a festa salientamos, principalmente por meio da dramaturgia, os aspectos trágicos da natureza humana.

Todos os elementos se conjugam para que os *Pícaros* se encontrem com os deuses, a participação do público, a música, os corpos e a bebida materializam esse encontro, constroem a utopia carnavalesca no espaço-tempo do espetáculo, aproximando-o das origens da tragédia ainda relacionada aos cortejos dionisíacos, um contraponto decisivo da poética de Aristóteles como aponta José Sanchez, segundo o autor “[...] Aristóteles realiza uma reconstrução artificial e intencionada do nascimento da tragédia, eliminando por completo o elemento festivo, celebrativo, orgiástico” (SANCHEZ MARTINEZ, 1994, p. 13, tradução livre), portanto,

¹² O prefácio de “Poética”, escrito por Maria Helena da Rocha Pereira, aponta a visão de alguns estudiosos que enxergam na visão aristotélica, uma teoria “moralista” ou “didática”, na qual a tragédia ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento (PEREIRA, 2008).

Devorando Heróis busca uma reconciliação dessas forças junto a tragédia, reconectando seu teatro com a festa.

É a festa que libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado (por exemplo, a celebração de um acontecimento histórico), pois, na verdade ela transgride automaticamente esses limites. É preciso também não arrancar a festa à vida do corpo, da terra, da natureza, do cosmos (BAKHTIN, 1993, p. 241).

Ainda sobre essa participação que se dá sobre o signo do carnaval é nela em que são experimentadas novas vias de relacionamento, o mundo da loucura (DAMATTA, 1997). Alguns apontamentos podem ser aqui levantados para melhor compreensão dos processos de poetização sob o qual os pícaros se debruçam para comunhão desses universos, tragédia e carnaval, tendo como elemento de jogo dois aspectos fundamentais na construção das tragédias, a presença do coro e a figura do herói.

1.1 Bloco de Cara não dá: desafinando o Coro dos contentes

O coro enquanto elemento cênico tinha por função um aspecto intermediário “[...] eco da sabedoria popular, traço-de-união entre público e atores” (BRANDÃO, 1992, p. 51). “Trata-se de um elemento imparcial, uma forma específica de reflexão que a tudo olha com certa distância, procurando captar a totalidade das implicações e levando em consideração todos os pontos de vista” (DOS SANTOS, 2005, p. 62). Na estética da tragédia o coro cumpre uma função dramática muito específica.

O coro, portanto, de início composto por algum grupo social se apresenta como um comentador interessado na ação dramática. Em outros casos ele ilustra a opinião pública – às vezes serve de guia para o que deveria ser a reação da plateia diante do que se passa na ação. Mas, enquanto foi funcional, o coro sempre serviu para ajudar o autor a esclarecer o significado universal do que vemos no palco (HELIODORA, 2015, p. 39).

Durante a concepção cênica do espetáculo enquadramos o papel do coro sob a ótica de um bloco carnavalesco, este além de cumprir uma função de caráter dramaturgico, atribui a dramaturgia uma performatividade¹³ que faz dialogar em conjunto com os demais elementos

¹³Aqui pensamos a noção de performatividade a partir do texto de Josette Féral (2008) “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, no qual segundo a própria autora, há uma incursão em direção à noção de performance concebida como forma artística (a *performance art*) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral. Desenvolvendo as noções do teatro em um campo expandido.

presentes, principalmente levando em conta a espacialidade que esse coro fabrica com as narrativas da tragédia, jogando com a rua e o público por meio de uma encenação performativa que ao mesmo tempo complementa e contradiz (FÉRAL, 2008) a ação encenada, por exemplo, quando narram o castigo de Prometeu ou a morte de Ajax, mas em vez de um tom fúnebre imprimem um sentimento de eufórica alegria, essa ambivalência típica do carnaval distancia o coro de seu papel dramático e atribui uma performatividade carnavalizada, são os pícaros foliões que carregam as marcas da tragédia, sem nunca perder a vontade de celebrar e trazer para a cena as loucuras e imagens autorizadas pelo carnaval.



Figura 5 - Cena do Coro, o Bloco de Cara não Dá no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.

Na imagem, os pícaros em seu famigerado coro, um bloco que celebra junto a Prometeu (Beto Menêis) a anunciação de sua própria tragédia, as questões são lançadas ao público ao mesmo tempo em que goles de cachaça são entornados, a anunciação das ações e fatos que compõe a história trágica do herói não cessam a festa, mas se encaixam dentro desse coro festivo de possibilidades, vias abertas pelo carnaval.

Coro: Chegamos aqui vindo de longe, nem sei como conseguimos. Não falo de distâncias e nem de tempo, porque muito percorremos e nossas pegadas desenhamos.

Coro: Se contássemos de onde viemos e dos séculos que palmilhamos levaria mil anos, e por

certo não diríamos metade daquilo que vivenciamos.

Coro: Falo de como chegamos tão certo de nosso caminho, seja sob a luz de um eterno sol ou na embriaguez de um velho vinho.

Coro: Assim desde o nosso nascimento, seja por vício ou descaramentos, desafiamos a face da morte, nossas histórias são cortes da longa espada do tempo.

Coro: Mas, nascer já malfadado, com trágico fim já traçado não nos traz merecimento. Nós que adoramos viver nos esmeramos em desobedecer o curso voraz dos ventos.

Coro: Jamais podíamos aceitar de sermos somente rebentos. Duvido que Deus nas alturas nos deixasse nas linhas escuras de um mar azul sem movimento.

Portanto, em *Devorando Heróis* o Coro toma a posição de um bloco, dialogando em oposição à visão aristotélica novamente e se aproximando da tragédia em sua origem orgiástica, assumindo o caráter dos ditirambos, arrastando em cortejo um bloco de alucinados pelo vinho e pelas festas, uma reconexão com Dionísio.

1.2 Heróis Devorados

Já o herói figura como o elemento central da tragédia para Aristóteles, que condensa as ações e o mobiliza os acontecimentos, o componente heroico também se apresenta como central no diálogo de *Devorando Heróis*, e levantou a maior parte dos questionamentos durante o processo de criação, mas antes vejamos como este se constrói na matéria clássica e posteriormente em diálogo com a poética pícaro.

Ligado a linhagens reais, o herói trágico, é um homem bom (mas não eminentemente bom), que equilibra virtude e vício. Normalmente, no início da peça, apresenta-se como uma figura radiante, um vencedor que está no esplendor da vida, no apogeu da fama e da prosperidade. É belo, forte, jovem, rico, inteligente e possui grande domínio da palavra e grande poder de persuasão. De repente, vê-se vítima de uma alteração brusca imposta pelo destino. Um acontecimento terrível o conduz à desgraça e sufoca as suas alegrias, arremessando-o ao mundo das sombras. Tudo desaba ao seu redor. Com efeito, é graças às qualidades que o caracterizam que ele consegue agir e reagir face a tais sofrimentos. O herói de uma obra de arte trágica demonstra extraordinária nobreza na forma como os suporta e revela dignidade na queda. Obstinadamente, mantém-se firme mesmo quando se trata de uma posição insustentável ou impossível. Ele não recua perante a própria ruína, como se seus desígnios e aspirações lhe

importassem mais que a própria vida (DOS SANTOS, 2005, p. 58).

Tomemos nesse sentido uma das interpretações sobre a imagem de Prometeu, de como a sua imagem de herói trágico é evocada e construída dando os contornos necessários para sua elevação enquanto personagem principal na obra de Ésquilo.

A imitação no drama do Titã parece criar uma situação de elevação do herói, que já sendo um ser divino, cresce ainda mais durante a trama em função de sua coragem, altruísmo e certeza da natureza benéfica de seu ato em favor da humanidade, o que lhe acarreta martírios dolorosos, os quais ele enfrenta sem medo e com orgulho. Dessa forma, Prometeu, um ser de caráter divino diviniza-se ainda mais devido a sua heroicidade e de seu comportamento obstinado mesmo diante do pesado e duro castigo. A conduta de Prometeu, se considerarmos que o herói da tragédia seja um exemplo a ser seguido pelo espectador, assim nos parece, pode ter o mesmo efeito de elevação sobre a plateia, um efeito de identificação com o herói de caráter divino (COSTA, 2014, p. 87).

Aqui aplicamos a picardia como o filtro carnavalizante à figura do herói, em cena o corpo de Beto empresta a personagem suas características, uma imagem que notadamente se distancia das notas de beleza, juventude e força associadas ao padrão dramático grego, o equilíbrio da virtude é desprestigiado em favor da celebração dos vícios, desde o início Prometeu bebe, canta, dança com coro e o público, não existe uma esfera de distinção espacial que separe Prometeu dos demais foliões.



Figura 6 - Cena da entrada de Prometeu (Beto Menêis) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Tim Oliveira.
Fonte: Arquivos do autor.

Trazemos tal ponto para elucidar que o mundo da loucura, nossa reverência a Dionísio, aqui se dá de modo também estético, trânsito que possibilita com que Prometeu se entregue ao carnaval sem perder o tônus trágico do seu enredo. Misturam-se nesse instante os enredos de Beto e Prometeu, como se o ator carregasse a fantasia de um deus em uma festa de carnaval, conservando todas as marcas de seu corpo e emprestando-as a conjunção do acontecimento.

Jean Pierre Vernant (2001) apontou que as obras de Ésquilo apresentam como característica uma interação entre o mundo dos deuses e dos humanos. Os dois universos refletem-se constantemente em uma corrente na qual conflitos humanos correspondem aos conflitos divinos, assim, a tragédia humana é também uma tragédia divina, portanto, utilizamos de tal argumento para compreender que Devorando Heróis encena em um mesmo espaço a tragédia heroica de Prometeu, mas também a tragédia humana dos Pícaros Incuráveis. Enquanto acende e fuma o seu cachimbo em cena Prometeu narra com o coro sua própria jornada trágica, a quebra da *hybris*, e o castigo imposto por Zeus.

Prometeu: Ó divino éter! Ó Sopro alado dos ventos, regatos e rios, ondas inumeráveis que

agitais as superfícies dos mares! Ó terra mãe de todos os viventes! E, tu, ó sol, cujos olhares aquecem a natureza... Eu vos invoco! Vede que sofrimento um deus recebe de outros deuses. Vede a que suplício ficarei sujeito durante milhares de anos. E que hediondas cadeias o novo senhor dos mortais mandou forjar para mim! Oh, eis me a gemer pelos males presentes e pelos males futuros! Quando virá o termo do meu suplício? Não sei eu por acaso que é inútil lutar contra a força da fatalidade? Não posso me calar nem protestar contra a sorte que me esmaga. Os benefícios que fiz a voz, mortais, atraíram-me essa punição. Apoderei-me do fogo em seu estado primitivo e entreguei-os. Fogo esse, fonte de todas as ciências e artes e recursos fecundos. Eis o crime para cuja expiação fui acorrentado.

Coro: Ó bicha pra sofrer!

A cena de desnovela com a aparição das demais personagens, as figuras de Vulcano (Daniel), Poder (Júnior) e Violência (Alysson), forma-se nesse conjunto de ações uma mescla de elementos distintos, aparentemente desconexos, uma espécie de delírio, “a mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e dos regimes habituais de mundo, a livre excentricidade das imagens” (BAKHTIN, 1993, p. 36), um jogo com o qual os pícaros vão trabalhar do início ao fim do espetáculo, sem lançar mão de questões orquestradas pela própria tragédia e carnavalizando as personagens, a narrativa, abrindo assim caminhos para o pensamento de uma poética pícaro, uma poética das inversões, do jogo.



Figura 7 - Cena do diálogo entre Poder (Júnior Barreira) e Vulcano (Gyl Giffony) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Velma Zehd. Fonte: Arquivos do autor.

Em cena Poder e Vulcano (Gyl Giffony, que posteriormente foi substituído por Daniel Rocha) minutos antes de forjar umas das cenas mais densas da tragédia de Prometeu.

Poder: Eu, Poder, sou a mola mestra do julgamento e do controle, tenho nas mãos a flâmula do vencedor e a cabeça dos vencidos, piso meus pés nos degraus feitos pelas massas guiadas. Eu sou o poder, eu sou o poder, eu sou quem se pode crer, o único que se faz íntegro e inquestionável, o absoluto! Por isso, trago essa cena como espalho aos infiéis das coisas de Zeus. Vulcano, senhor das armas herdadas com justiça, faz cumprir a sentença de teu pai, o grande Zeus.

Vulcano: Para vós, Poder e Violência, a ordem de Zeus está cumprida, nada mais resta a fazer. Quanto a mim, sinto-me sem coragem para acorrentar pela força um deus, meu parente, nessa situação tão vergonhosa, exposto a fúria das tempestades, vejo-me no entanto coagido e forçado a fazê-lo, pois seria perigoso desobedecer às ordens de meu pai (se referindo a Prometeu). Eis a consequência de tanta dedicação ao povo, fizestes a ele uma dádiva tal que ultrapassou todos os limites possíveis, como castigo por essa temeridade, ficaras aí, em pé, sem sono e sem repouso.

Poder: E então, por que tardas ainda? De que vale esta vã piedade? Por acaso não detestais a ele, inimigo dos demais deuses, visto que transmitiu ao povo o fogo da sabedoria, luz que jamais deveria ter vazado.

Vulcano: É que os laços do sangue e da amizade são poderosos!

Poder: Sem dúvida, mas não penses em desobedecer às ordens de teu pai. Não o temes por acaso?

Vulcano: Tu serás sempre destituído de piedade não é poder, e capaz de tudo.

Poder: Certamente! De que serve lamentar a sorte deste criminoso, uma vez que não há remédio que lhe tire desse castigo? Não te canses, pois seria inútil um socorro nesse momento. Muito podem os deuses, ainda assim dependem de um poder supremo que não sou eu, mas Zeus, o onipotente!

Vulcano: Realmente, nada tenho a objetar e nada posso fazer para livrá-lo da sentença de Zeus.

Poder: Por que não cumpres tua missão a fim de que teu pai não te vejas negligente?

Vulcano: Os elos para os braços, ei-los aqui, vê-los.

Poder: Agora passa pelas mãos, depois o prende com fortes marretadas.

Vulcano: Já fiz o meu trabalho e ele não será em vão.

Poder: Bate ainda mais, aperta, não deixes afrouxar as correntes.

Vulcano: Este braço em caso algum poderá se desprender.

O jogo entre os atores é constantemente orientado na relação com o público, direcionando todas as questões que envolvem a tragédia de Prometeu para a roda que até então se unia por conta da festa anunciada. A farrá dos seus algozes com corpo espiado, o sentido do trágico é tomado a partir de uma ambivalência carnavalesca, a desgraça do herói transformada em festa, enquanto o texto carrega as marcas da tragédia em sua tonalidade mais clássica, as imagens e o tom na encenação desvirtuam e carnalizam a ação heroica de Prometeu, fazendo com que um dos ápices da tragédia, o castigo divino, seja transformado em um grande deboche, mas para que fique claro, dentro de uma poética pícara a festa, a sátira e o cômico tem um poder tão incisivo ou maior que o tom sério para tratar das questões trágicas da humanidade. “As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo (BAKHTIN, 1993, p. 7), portanto, podemos dialogar novamente com Minois em seu sentido a relação entre o riso e a seriedade.

[...] a visão séria é acompanhada de interditos, restrições, medo e intimidação. Inversamente, a visão cômica, ligada a liberdade, é uma vitória sobre o medo. Na festa carnavalesca, destrói-se, reduz-se, inverte-se, zomba-se de tudo o que faz medo: imagens cômicas da morte, suplicios joviais, incêndio de uma construção grotesca batizada de inferno; o sagrado, o proibido, os tabus transgredidos, só existem por alguns momentos; ri-se daquilo que se tem medo (MINOIS, 2003, p. 159).

Tal relação de certo modo já configurava em alguns autores trágicos, segundo estudiosos o próprio autor de Prometeu Acorrentado, Ésquilo, era reconhecido pela concepção de trilogias, em que a cada construção o mesmo escrevia uma sátira, na qual os deuses apareciam em

situações grotescas e ridículas, “[...] tal argumento não depõe contra a religiosidade de Ésquilo; apenas deixa claro que a relação com os deuses do Olimpo admitia tais gracejos, em intrigas que teriam grande semelhança com as humanas” (HELIODORA, 2015, p. 51).

Em *Devorando Heróis* operamos com os polos em conflito, morte e vida, o trágico e o cômico, a sequência da narrativa desemboca no fim trágico de Prometeu para que o seu corpo possa ser devorado pelo público, a divisão de sua carne entre os presentes, imagens típicas na análise bakhtiniana.

No sistema das imagens da festa popular, a negação pura e abstrata não existe. As imagens visam a englobar os dois polos do devir na sua unidade contraditória. O espancado (ou morto) é ornamentado; a flagelação é alegre; ela começa e termina em meio a risadas (BAKHTIN, 1993, p. 176).

As alegorias e mascaramentos vão se acumulando no decorrer do ato trágico, a águia (Paula) responsável por decretar o castigo de Prometeu na tragédia entra em cena como cúmplice de sua vítima, celebrantes de uma mesma ceia a dividir a dádiva do herói com o público presente, a loucura das imagens cede lugar a poesia, o ato de devoração do fígado de Prometeu emerge como uma grande partilha.

*Tão fortes e determinantes são os desígnios divinos
a ti, Prometeu, te coube a sina de estar acorrentado a esse rochedo
A mim recai o fardo das aves de rapina
O destino de uma ave assassina
Ave sangrenta, ave sangria
sou teu castigo, que dia após dia
vem comer teu precioso fígado
meu bico obedece ao meu instinto
meu alimento, tua carne.
E veja quanta Ironia! Sou a dona do céu
que ao longe se expande
dizendo assim a você pareço livre
mas estou presa ao teu néctar sangue
estou acorrentado ao cheiro de tuas vísceras
estou atado ao teu destino infame
somos companheiros da mesma dor
eu no meu instinto de ave
E tu por amor aos homens*

*Sou dona das minhas asas
 mas sou serva do vento que me tange
 Se como um lança te bico o peito
 é que para isso ele foi feito
 Pois, sou escrava da fome
 detenta em uma montanha
 o que sou de ti?
 Sou teu sofrimento eterno
 a devorar tuas entranhas.*

A figura da Águia apresentada por Paula, bem como a das demais personagens, apresenta-se por intermédio de um mascaramento pícaro tipicamente carnavalesco, a lógica de encenação cria um distanciamento das personagens trágicas ao mesmo tempo em que convoca suas falas para a compreensão da narrativa e do enredo da tragédia. A ideia de um mascaramento típico das festas de carnaval, a fantasia em seu sentido múltiplo - seja enquanto vestimenta que caracteriza um tipo específico, ou como um elaborador de ilusões - cria camadas de uma utopia no tempo do espetáculo, a fantasia opera por união (DAMATTA, 1997), confluindo em um mesmo ser o personagem apresentado e a pessoa que a representa.

Novamente evocando o pensamento que estamos traçando nessa relação de distanciamento e aproximação entre a tragédia e Devorando Heróis, a máscara e a ideia de mascaramento que citamos surge como um elaborador poético dentro da encenação do espetáculo. Enquanto recurso cênico nas tragédias gregas “[...] as máscaras eram talhadas a fim de expressar a característica principal da personagem” (HELIODORA, 2015, p. 36), além disso, as máscaras aumentavam a altura do ator e ampliavam seu volume de voz. A pesquisa de Rachel Gazzolla (2003) nos aponta um sentido mais ampliado da máscara para além de suas modulações técnicas, pensando as camadas que essas provocam na relação ator-personagem.

Escondido atrás da máscara, o ator pronuncia palavras que exprimem os impulsos, sentimentos e decisões do herói; elas sustentarão a semelhança, elas serão cópias, e enquanto cópias participarão verdadeiramente do modelo (que é o deus em primeiro lugar, que são os heróis em segundo lugar, que é o poeta em terceiro lugar, que é o ator em quarto lugar) (GAZOLLA, 2003, p. 9).

Tal questão interessa diretamente a nossa discussão, pois, quando pensamos quais mascaramentos interessam ao jogo pícaro em contato com as personagens da tragédia, junto ao pensamento de Gazzolla podemos considerar que o mascaramento pícaro não coloca o ator em uma camada distanciada da personagem, mas provoca um jogo cênico que borra essas

categorias e se coloca como uma fronteira de interpretação durante toda a encenação. Em um diálogo de maior aproximação podemos também pensar esse mascaramento a partir das colocações de Gyl Giffony Moura, sobre a interpretação em *Devorando Heróis*.

Nos ensaios, a direção foi orientando cada ator a buscar um sentido de ator-folião, no qual o ator como folião compõe o personagem, fazendo que o público consiga perceber ali três camadas de presença. Uma, da personalidade do ator; a segunda, do ator em estado de folião carnavalesco; a terceira, desse ator-folião que apresenta uma personagem (MOURA, 2017, p. 5).



Figura 8 - Cena da Águia (Paula Yemanjá) no espetáculo *Devorando Heróis*. Foto: Vitor Grilo. Fonte: Arquivos do autor.

A Águia (Paula Yemanjá) declama sua poesia a Prometeu enquanto traz em sua mão um pano que faz menção ao uso de loló¹⁴, (entorpecente tipicamente comercializado em festas no período de carnaval). A tragédia representada é uma paródia das personagens com a própria figura da atriz, recurso que permite uma abertura de encontro com público se pensarmos sob o olhar de DaMatta. Para o autor, “[...] as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social” (1997, p. 3).

O pesquisador Victor Palomo também dedica parte de sua tese ao tema e traça algumas

¹⁴ Loló ou lorena é o nome popular de um entorpecente preparado clandestinamente baseado em clorofórmio e éter.

questões de interesse para pensarmos a importância do mascaramento no carnaval, para então seguirmos elaborando sobre a linha teatro e carnaval nas fantasias de Devorando Heróis.

Por meio do riso, do erotismo e da paródia, a poética do mascaramento rompe com os preceitos normativos que honram uma moral que sustenta a ordem estabelecida. Desempenha, nesse teatro, uma função ética que devolve à fantasia o lugar que lhe cabe no mundo produtivista, presenteando o folião com o direito de delirar, gozar, ser inconsequente, sair de si e poder se exercer orgiástico, de forma que a fantasia se incorpore ao corpo mutilado pelos automatismos da vida cotidiana. A liberação extática carnavalesca dá ao sujeito a possibilidade de fruição do mundo franqueada pela sua diluição numa coletividade, algo que a alma deseja e encena corporalmente. A máscara consente que a sintaxe dos sentimentos individuais seja compartilhada como uma gramática coletiva (PALOMO, 2019, p. 44).

Portanto, um mascaramento pícaro não esconde, mas liberta, desamarra o corpo do julgo diário e o coloca em estado de festa, expande a capacidade de conexões entre foliões e convoca um sentimento de coletividade, que não é hierarquizante ou heterogênea, nela pode se diluir todas as identidades e realidades, mesmo que estejam em aparente distanciamento.

Dionísio é o deus das máscaras. Ele pode ter todos os rostos e nenhum (GAZOLLA, 2003) logo, podemos dionisiacamente compreender uma poética do mascaramento no fazer dos Pícaros Incorrigíveis, um estatuto de vida propenso as liberações foliãs, a máscara pícaro extrapola seu mero uso como objeto concreto, criando uma ponte entre realidades opostas (LOPES, 1990), sendo a face principal desses criadores que incidem na criação de corpos carnavalescos, em contato direto com o mundo, criando e sendo criado seu teatro na avenida nas emoções.

Compreender um teatro picaresco é antes de mais nada fantasiar vias de abertura para um mundo em festa, seja no carnaval, seja na tragédia, tal relação pode se estabelecer por diversas entradas como observamos no decorrer do capítulo. Desde as origens dionisiacas aos elementos constituintes como o coro e o herói, todas as abordagens e conexões interessam em nossa discussão a partir do olhar tortuoso dessa figura popular, o pícaro, por onde filtramos nossas aspirações e recombinações outras possibilidades para enxergar e criar.

2 NAS FRONTEIRAS DA PICARDIA, OU UMA POÉTICA DAS DEVORAÇÕES

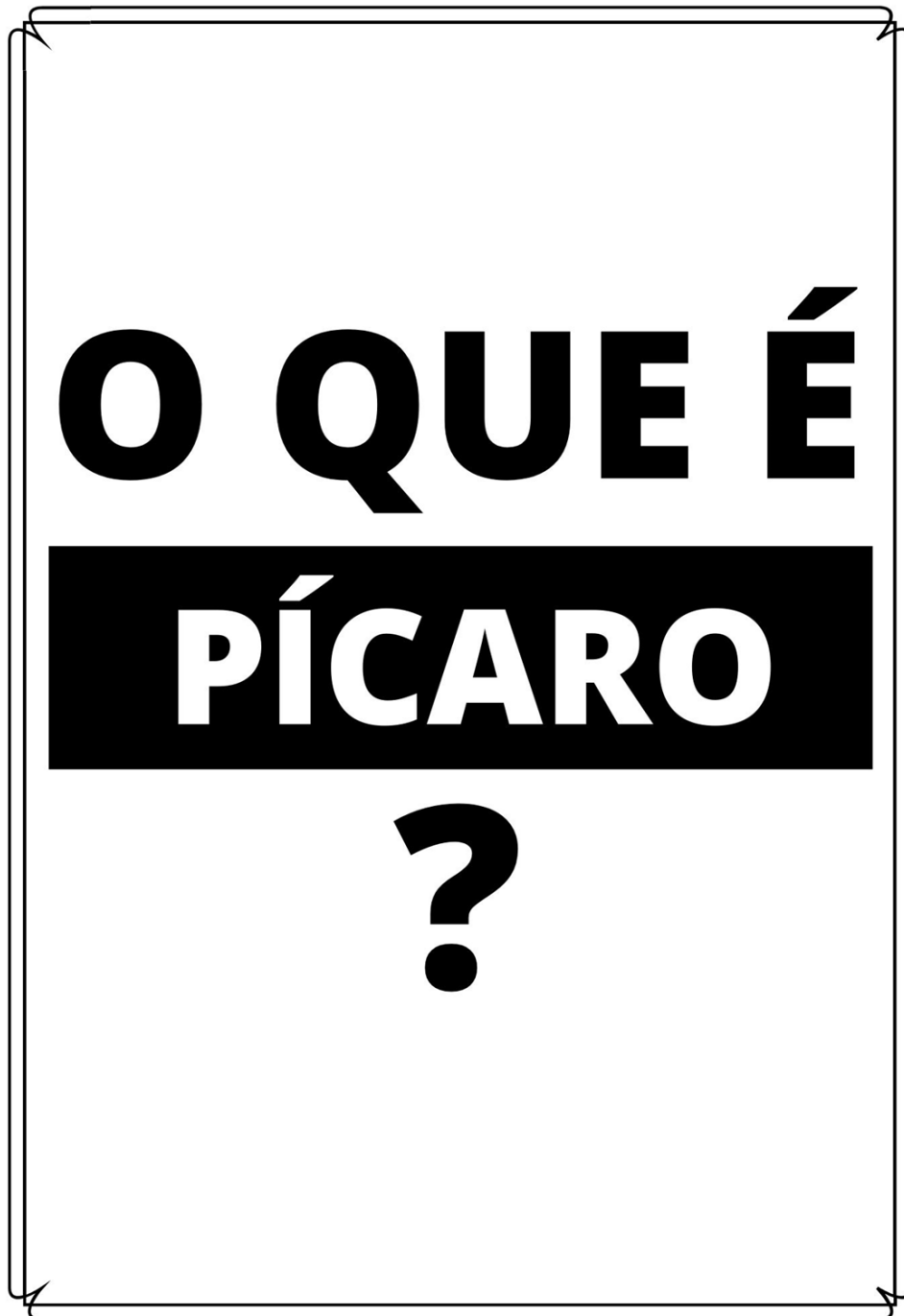


Figura 9 - Cartaz estilo lambe-lambe “O que é Pícaro?” Foto: Alysson Lemos. Fonte: Arquivos do autor.

KULIGUIN: Esse novo Ivan Romanitch é mesmo um pícaro incorrigível! Um
pícaro incorrigível!
(Peça As Três Irmãs – Anton Tchekhov)

Podemos iniciar esse tópico afirmando que a expressão ‘pícaro incorrigível’ foi tomada por roubo de uma das peças do célebre dramaturgo russo para dar nome ao coletivo de teatro de rua recém-iniciado na cidade de Fortaleza em meados de 2011. A expressão mais do que uma assinatura que demarca o registo do grupo evoca uma gama de sentidos, conceitos, imagens e fronteiras para pensar a própria ideia a qual os integrantes vêm desenvolvendo sobre uma poética do coletivo, tendo a picardia como elemento central em suas criações.

Ivan Romanitch é uma das personagens do enredo da obra *As Três Irmãs*, e a alcunha de “pícaro incorrigível” lhe é atribuída por outra personagem no quarto e último ato da peça, o roteiro protagonizado pelas irmãs Olga, Macha e Irina se desenrola em uma província rural da Rússia e a narrativa gira em torno de um sentimento de inércia e frustração que paira sobre as três irmãs no incessante desejo de retornarem a Moscou, anseio que nunca se concretiza, envolvendo a trama em um sentimento de estagnação e pesar. Tchebutikin (Ivan Romanitch) surge no enredo como uma personagem aparentemente desimportante, velho, militar e médico que pouco lembra do seu ofício em medicina, geralmente surge cantarolando, e no último ato aparece sentado por volta de meio dia próximo a garrafas de espumante, e enquanto todos aparentam uma frustrante agitação, o mesmo se mantém friamente alegre, quase um respiro cômico na densidade Tchekhoviana.

Tchekhov foi através de suas peças um grande documentarista de sua época (HELIODORA, 2015), seus cenários faziam menção a decadente aristocracia russa do final do século XIX, e mesmo a sua trajetória sendo marcada por obras que relatavam um retrato social de desesperança e agonia, ele conseguiu exprimir em alguns personagens um tom satírico, em nossa livre leitura inclusive picaresca. Em 2019, o Coletivo Os Pícaros Incorrigíveis retoma a relação com o autor russo a partir de um processo criativo denominado Pagode Russo em que nos debruçamos sobre a obra e a vida de Tchekhov, apontando para uma terceira montagem do coletivo com estreia prevista para 2020.

Tensionando e procurando as brechas entre o realismo de Tchekhov e os pormenores de uma poética pícara lançamos mão de tornar o autor cúmplice do Coletivo, usando trechos de seus textos dramaturgicos e pessoais para criação do personagem virtual @TchekhovPícaro¹⁵.

¹⁵@TchekhovPícaro é uma conta criada na rede social Twitter para alimentar o processo de criação do espetáculo Pagode Russo (TCHEKHOV PICARO, 2018).



Figura 10 - Print do twitter @TchekhovPicaro. Foto: Print de página na internet. Fonte: Arquivos do autor.

Já que ilustramos a relação que estabelecemos entre Tchekhov e Os Pícaros, observamos aqui na fala do próprio autor a fabricação desses tipos picarescos em sua obra, seria o próprio Ivan Romanitch, o bufão/pícaro de Três Irmãs.

[...] grosso modo, bufões são seres banidos do convívio social por suas deformidades físicas ou morais. Sem pudores e com certa liberdade, o bufão é o ser marginal que se utiliza da sua insanidade para denunciar os aspectos torpes da sociedade (MÁRIO apud LEMOS, 2019, p. 59).

Associado esteticamente como o lado grotesco da palhaçaria, evoca características de subversão, que mais adiante poderemos associar a figura do pícaro.

Para o professor e pesquisador Joaquim Elias definir o bufão seria cair na armadilha de reduzi-lo a apenas uma de suas inúmeras manifestações, e procura orientar a bufonaria dentro de um espectro símbolo da cultura popular em diferentes épocas (ELIAS, 2018) o autor fornece na abertura de seu estudo uma lista que pode nos ajudar a compreender a amplitude do termo, e abrir um aparato conceitual para pensarmos também a picardia em seu conceito ampliado.

[...] Arlequim, Bobo da Corte, Brincalhão, Burlesco, Charlatão. Cômico, Corcunda, Curinga, *Debochado*, Doido, Embusteiro, Errante, Estúpido, Fanfarrão, Farsante, Folião, Gaiato, Glutão, Goliardo, Histrião, Impostor, Jogral, Jester, Joker, Louco, *Malandro*, *Marginal*, Momo, Parvo, Palhaço, Paspalho, *Picaro*, Picareta, Pilantra, Polichinelo, Saltimbanco, Trapaceiro, Tolo, Tonto, *Trickster*, Truão, Vadio, Vagabundo e tantos outros (ELIAS, 2018, p. 21, grifo nosso¹⁶).

¹⁶ Os termos grifados além do próprio “pícaro” interessam a pesquisa de forma mais direta, sendo comum ao vocabulário cotidiano dos Pícaros Incorrigíveis, ou abrindo um aparato conceitual para esta pesquisa.

Algumas características perpassam os componentes da lista, e partiremos do pícaro como elemento eminentemente marcado de um gênero literário¹⁷ que carrega em si uma série de convenções, estereótipos e elementos estéticos com qual pretendemos dialogar, a partir de sua referência na literatura realizaremos um aprofundamento desse elemento como um conceito articulante para a pesquisa e para a poética do Coletivo Os Pícaros Incurrigíveis. O pícaro como ser que escapa, se disfarça e se transmuta, alcançando inclusive outras nomenclaturas de acordo com a sua necessidade de sobrevivência e localização no tempo.

As observações e os exemplos que acompanham o caminho desse capítulo escapam minimamente de uma análise mais focada no espetáculo *Devorando Heróis* enquanto uma obra finalizada, e lançam olhar em etapas do processo de criação e aspirações levantadas pelos Pícaros durante essa fase, tal argumento nos fornece um alcance maior para nossos conceitos e o entendimento de pícaro.

O período que marca o surgimento desse gênero literário é compreendido entre os séculos XVI e XVII, diante de uma grave crise econômica que assolava a Espanha e propiciou um aumento significativo das condições de pobreza da população, configurando-se assim uma sociedade marcada pela fome, marginalidade e práticas criminosas. Soma-se a esse contexto o controle social por parte dos poderes religiosos, um ambiente que para alguns autores favorecia o surgimento desse elemento pícaro.

Considerando-se a estrutura social da Espanha dos séculos XVI e XVII, entenderemos por que a pobreza impulsionava a picardia, visto que a condição de seres degradados e à margem da sociedade é o elemento que propicia a injustiça e a desordem social, promovendo, assim, um índice de delinquência que, no caso do pícaro, se iniciava desde a infância por não ter acesso ao necessário que seria a “comida”. Essa era, pois, símbolo da dignidade humana a que não tinha acesso uma massa de sujeitos tomados como vadios, mendigos e delinquentes, os quais poderiam ser chamados de “pícaros sociais”. Em outras palavras, os indivíduos marginalizados eram designados pelo rótulo de pícaro e assim o eram chamados por serem associados a sujeitos que se entregavam, mesmo que involuntariamente, aos vícios (DA SILVA, 2017, p. 20).

O fator da entrega – involuntária – aos vícios escapa aos pícaros incurrigíveis, mas o que nos interessa na questão é que o pícaro antes de significar um personagem típico de um estilo literário é um reflexo da sociedade em que está inserido, logo, podemos encontrar figuras com as mesmas características a partir de outras referências que não somente na literatura picaresca propriamente dita, como observamos acima com Elias.

¹⁷ O romance picaresco é uma modalidade literária que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Anônimo, publicada em 1554, Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán, cuja primeira parte apareceu em 1599 e a segunda, em 1604, e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, que vem a público no ano de 1626. Esses livros apresentam a história de um anti-herói que, valendo-se de sua astúcia, tenta integrar-se à sociedade, narrando ele próprio as suas aventuras e desventuras de forma autobiográfica.

O pícaro é uma “[...] personagem de baixa condição social que procura ascender socialmente por todos os meios possíveis: a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo” (BOTOSO, 2016, p. 205). “[...] Essa condição marginal levaria esses indivíduos a uma existência na qual a astúcia seria o único recurso para a sobrevivência e, por este caminho, à semidelinquência” (GONZÁLEZ apud BOTOSO, 2016, p. 205).

Trazemos à tona algumas características apontadas por esses autores para pensar uma justaposição do ser pícaro para outros contextos que não o de sua origem. Algumas comparações simplistas, e por vezes redutíveis podem nos levar a uma mera tradução do termo pícaro para o seu correspondente mais brasileiro, o malandro. Não que essa comparação não seja possível, mas nosso intuito é de aqui repensar os dois termos, afinando as suas aproximações e percebendo particularidades em seu acervo conceitual e também no pensamento poético dos Incorrigíveis.

No imaginário da sociedade nacional, [a malandragem] costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura, muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o „jeitinho“ que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva (GOTO, 1988, p. 11).

O termo como uma categoria sociológica abrange diversos estudos no Brasil, para DaMatta “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (DAMATTA, 1997, p. 216). Trazemos tais definições para exemplificar a amplitude que o termo pode abranger e reforçar que a mera tradução pode ocasionar ranhuras em nosso entendimento durante pesquisa. Uma outra área de conhecimento que pode nos oferecer as devidas conexões é a literatura, em que o malandro, tal qual o pícaro, transferiu-se das ruas para a ficção¹⁸ (BOTOSO, 2016).

¹⁸ Botoso apresenta em seu trabalho uma lista com obras que podem ser consideradas como romances malandros brasileiros:

- 1852-53: Manuel Antonio de Almeida: Memórias de um sargento de milícias.
- 1920: Hilário Tácito: Madame Pommery.
- 1924: Mário de Andrade: Memórias sentimentais de João Miramar.
- 1928: Mário de Andrade: Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.
- 1933: Oswald de Andrade: Serafim Ponte Grande.
- 1961: Jorge Amado: Os velhos marinheiros.
- 1963: João Antonio: Malagueta, Perus e Bacanaço.
- 1968: Marcos Rey: Memórias de um gigolô.
- 1971: Ariano Suassuna: A pedra do reino.
- 1976: Márcio Souza: Galvez: Imperador do Acre.
- 1978: Paulo de Carvalho Neto: Meu tio Atahualpa.
- 1979: Moacyr Scliar: Os voluntários.

Citemos aqui duas obras que desempenham papel fundamental para se pensar a figura do malandro e uma poética da malandragem no Brasil, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854) de Manuel Antônio de Almeida, e *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, ambas trazem como personagem principal o estereótipo do malandro, evocando em muitos estudos a relação com características das novelas pícaras espanholas. Para Antônio Cândido (1970, p. 71): “Leonardo Pataca (Memória de um Sargento de Milícias) não é um pícaro na tradição espanhola, mas o primeiro grande malandro da novelística brasileira, malandro que seria elevado a símbolo por Macunaíma”, o autor segue afirmando que “[...] o malandro, o pícaro, é uma espécie de um gênero mais amplo de comum aventureiro comum a todos os folclores” (CÂNDIDO, 1970, p. 71).

Afunilando ainda mais as nossas referências trazemos um traço do malandro que dialoga com os conceitos a serem desenvolvidos nessa relação poética, característica que estamos tratando desde o capítulo anterior sobre um caráter ambivalente de picardia e carnavalização (BAKHTIN, 1993). Cláudia Matos ressalta seu caráter de fronteira dentro do sistema social:

[...] o próprio malandro é um ser da fronteira, da margem. [...] Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema. [...] A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambiguidade (MATOS, 1982, p. 55).

Partindo de tal característica, tomemos para tecer com essa linha um outro tipo picaresco que figura na lista levantada por Joaquim Elias, o *Trickster*¹⁹, elemento que expande o nosso referencial teórico para uma discussão que extrapola a ideia de pícaro fora do seu contexto original. O *trickster* consegue disfarçar seus rastros, certamente consegue se disfarçar, consegue

1979: Fernando Sabino: O grande mentecapto.

1980: Edward Lopes: Travessias.

1980: Luís Jardim: O ajudante de mentiroso: novela picaresca.

1980: Marcos Rey: Malditos paulistas: romance policial-picaresco.

1982: Haroldo Maranhão: O tetraneto del-rei.

1984: Napoleão Sabóia: O cogitário.

1994: José Roberto Torero: Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso.

Conselheiro Gomes, o Chalaça.

1997: André Heráclio do Rêgo: Memórias de um amarelo mofino: romance episódico, memorial, épico, picaresco e escatológico.

1998: Marcos Rey: Fantoches.

2007: Homero Fonseca: Roliúde.

2007: Ruy Castro: Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte.

¹⁹ “As publicações que se ocupam do herói *trickster* apresentam notável diversidade conceitual e interpretativa. Não se poderia apostar em um grau elevado de consenso teórico, posto que o *trickster* se manifesta invariavelmente, como um tipo ambíguo e contraditório” (QUEIROZ, 1991, p. 94). Abordaremos esse conceito como uma espécie de justaposição ao termo pícaro, essa análise se desenvolverá a partir da obra de Lewis Hyde, “A astúcia cria o mundo: *trickster*: trapaça, mito e arte”.

codificar a própria imagem, distorcê-la, ocultá-la (HYDE, 2017) portanto, se apresenta em várias peles, assim pensaremos o pícaro/malandro/*trickster*, partindo de seu referencial histórico e ficcional para avançarmos em sua referência como uma carga conceitual e poética.

O *trickster* é a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo. Qualquer discussão sobre essa velha mitologia levanta questão sobre onde os *tricksters* surgem no mundo. Uma primeira resposta é que eles aparecem onde sempre o fizeram: nas narrativas invernais dos nativos norte-americanos, no teatro de rua chinês, nos festivais hindus que celebram Krishna, no ladrão de manteiga, nas cerimônias divinatórias da África Ocidental. *Tricksters* africanos viajaram para o Ocidente com o tráfico de escravos e ainda podem ser encontrados nas histórias dos afro-americanos, no blues, no vodu haitiano e assim por diante (HYDE, 2017, p. 15).

Se o *trickster* é capaz de emergir em diversas culturas porque não em um grupo de teatro na cidade de Fortaleza? A capacidade de transmutação que esse tipo sugere, forjando fantasias em seu percurso evoca uma certa teatralidade, tornando nossa aproximação ainda mais frutífera quando relacionamos suas capacidades em prol de uma poética pícara, como Hyde nos aponta, através de uma cosmovisão múltipla, o *trickster* assim como o teatro que almejamos não apenas cria a si próprio, mas é capaz de criar outros mundos.

Ser ou não ser *trickster*-pícaro-bufão-malandro? Eis uma pergunta que nos abre esse inquietante paradoxo, porém, não caminharemos nessa questão sem um diálogo mais abrangente com os incorrigíveis seres desse coletivo. Durante a pesquisa foi lançada a cada integrante a seguinte questão “o que é um/o pícaro?”, e a partir de agora esses pensamentos serão colocados em jogo em confluência com os nossos autores.

Tomaremos como recurso a centralização das respostas elaboradas pelos integrantes do coletivo para a pergunta “o que é um/o pícaro?” identificando no início de cada resposta o responsável. Não analisaremos cada resposta buscando um consenso ou definição comum, cada fala aqui tem a sua dimensão de autoria a partir das subjetividades e das vivências de cada integrante. Reconhecemos nessas múltiplas formas de pensar o pícaro a sua grande potência enquanto conceito e enquanto articulador poético, acreditando que a diversidade do Coletivo abre fronteiras para uma pluralidade estética.

Murillo Ramos

Eu penso que não é necessariamente sobre ser ou não um Pícaro, mas sim perceber o "avesso" das questões, pensando de forma dialética, mas sem deixar de lado as pulsões de desejo ligadas ao corpo e ao sujeito. Pensar processos de forma picaresca. O corpo desejante e que transborda revelando a necessidade do rompimento de formas pré-estabelecidas. Penso que não somos Pícaros no sentido total da palavra, pois temos uma "responsabilidade" com o que

está sendo dito e feito, mas não descartamos a possibilidade e o direito de ser. É quase uma forma anárquica no pensar sobre os processos e mazelas humanas e na construção da obra. Acho inclusive que quando se pensa ou tenta traduzir a Picardia, automaticamente deixamos de ser; pois tentamos se encaixar em algum local, e o Pícaro logo foge e rapidamente nos diz que ele é o oposto de tudo isso... Um Exú que mora na não certeza.

As possibilidades da ‘não certeza’ abrem os caminhos para pensarmos uma poética pícaro de modo desviante, de modo dionisíaco, que consiste em embaralhar sem cessar as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente outro lugar aqui embaixo, em nos desterrar de nós mesmos; é bem a face do deus que sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral (MINOIS, 2003). Esquivando-se das próprias convicções, contestando o que aparentemente se põe como recurso acabado.

Classificar, definir, categorizar, identificar, são palavras que pretendemos tensionar, assim como Murillo sugere, de forma dialética, com fugas rápidas e saídas anárquicas. Pensemos uma dialética que escapa ao sentido aristotélico buscando se pautar por um rigor lógico e uma apreensão da verdade, aqui tratamos o conceito sem uma necessidade síntese, ficando na tensão de suas oposições, e de diferentes elementos, uma “dialética da ordem e da desordem” (CÂNDIDO, 1970), como a que opera nos romances de malandragem.

A picardia, portanto, como estamos apontando no campo da festa e do carnaval não se alimenta apenas de um espírito alegre, mas está posta para celebrar inclusive as mazelas do cotidiano no fazer teatral, “[...] é uma constatação de decadência, e ao mesmo tempo, um consolo, uma conduta de compensação para escapar ao desespero e a angústia: rir para não chorar” (MINOIS, 2003, p. 112).

Fazendo as devidas justaposições, constatamos que o surgimento da literatura picaresca se dá por conta de um contexto de fome e miséria, enquanto na mitologia *trickster* esse ser é movido constantemente por suas vontades, e um apetite insaciável. Murillo em sua fala discorre sobre a picardia e sobre pulsões de desejo. A fome parece uma narrativa que acompanha esses seres, talvez seja por isso que uma poética pícaro não se contente somente em interpretar heróis, mas tenha que, por fim, devorá-los, ampliando a própria imagem do pícaro esfomeado das novelas picarescas e trazendo para a realidade poética dos Pícaros Incorrigíveis, de uma fome que não diz somente da ingestão de alimentos, mas de uma necessidade de mundo, a partir do desejo de viver, a arte, o teatro, a rua e a festa.

Observamos também a fome como esse elemento de extrema precariedade, sem deixar de notar a carga social que ela agrega nas proposições artísticas do Coletivo. Tornar visível, deixar aparente os corpos que necessitam de um lugar de mundo, seja pela falta de alimento, ou pela falta de perspectivas, nos interessa poetizar argumentos que tensionam a ferida social da

sociedade a qual estamos inseridos. Os heróis que devoramos podem ser nossos algozes, portanto, serão deglutidos na primeira oportunidade, pois a fome pede urgência.

2.1 O (anti) herói que habita em nós

O processo de criação em *Devorando Heróis* se deu em algumas etapas que pudemos adiantar no capítulo inicial, voltamos ao espetáculo como nosso ponto central de análise para pensar como a figura do pícaro está presente também nessa construção poética. Os primeiros encontros do Coletivo após a decisão de remontar tragédias clássicas, eram regados a cerveja gelada e o cachimbo sempre presente de Beto. Após algumas leituras sobre a temática das tragédias clássicas saltaram questões sobre a figura do herói como arquétipo a ser trabalhado, e para além, a questão de como olhar para essas histórias com o fio perceptível do pícaro. Iniciamos um trabalho de desconstrução dos textos, cortando, decupando, inserindo, embriagando, devorando e trazendo o pensamento picaresco para a construção dramatúrgica.

Durante o processo de desconstrução dos textos originais e na busca por aproximar essas leituras de um olhar picaresco exercitamos uma atividade na qual cada integrante do coletivo ficaria responsável por apresentar aos demais um anti-herói, pois já pensávamos de forma superficial a figura do pícaro como um ser marginal, e esse contraponto poderia ser interessante para questionar o que inclusive o grupo vinha pensando sobre a figura do herói no sentido trágico de Aristóteles, homem de grande renome e prosperidade, sem grandes vícios ou depravações.

No processo de criação do trabalho nos deparamos com um personagem distante dos heróis gregos com suas honras e glórias, a figura destoante era *Lazarillo de Tormes*. Segundo estudiosos da literatura trata-se do texto que marcou o início do gênero picaresco, nesse romance o personagem narra a sua própria história em que uma série de infortúnios o leva a uma vida de vícios e pequenos delitos, buscando meios de sobrevivência em um contexto medieval marcado pelo poder da igreja, o controle social e político norteados por uma moral cristã.

Optamos por continuar a (des)construção dramatúrgica sob a ótica do pícaro Lázaro, nome com o qual passamos a denominar o personagem. Todas as escolhas passariam sobre um filtro picaresco, forjado nessa condição marginal a qual Lázaro fora identificado, e o processo do espetáculo passaria desde então a fomentar a própria ideia de picardia dentro do grupo. O próximo fragmento trata-se de um ‘resto’, o que antes seria dito por algum ator e que por algum motivo se tornou a rubrica de abertura do espetáculo.

Um cortejo rasga o cotidiano das ruas e dos rumos, sua música, seus trajés, seus gestos, apontam uma alegria transbordante daqueles que se sentem libertos de qualquer carga ou culpa. São seres já sem as amarras da máquina do opressor, acenam para o mundo que está em volta, chamam a cidade para comemorar a vida, recitam as tragédias seculares e humanas, bebem, comem, cantam, dançam, anunciam a festa de malandros e artistas, brincantes e repentistas. Envolvem a praça como um redemoinho de gente que se lança na vida como quem se joga de um trapézio. A frente, Lázaro, o mestre dos disfarces, um andarilho urbano, vem puxado no seu carro de reciclagem, cheio de objetos apanhados no caminho, vem acorrentado e trazido em procissão. Seus componentes comemoram a loucura, a luxúria, a liberdade do destino em combates travados pela sobrevivência do ser liberto. A goles de vinho e de vida, se jogam num carnaval sem data, tocam uma charanga como em um bloco de sujos e alucinados. Lázaro se mantém quieto enquanto o grupo continua seu cortejo, cantam marchinhas e dançam feito foliões das ruas esquecidas na cidade em seu movimento. De repente param, se instalam e resolvem apresentar aquele homem acorrentado que eles trazem como troféu. É como se quisessem expurgar o ser que está atado em contraponto àquela festa ritualística em louvor da liberdade. O próprio preso exibindo suas correntes se apresenta e descreve os caminhos que os trouxeram até ali, das histórias que seus pés palmilharam e de tudo que seus olhos e os olhos que aquela trupe viram, ouviram e cantaram em samba enredos, em marcha ranchos, em batucadas e madrugada dividórias de um tempo.

A imagem da fome é novamente convocada para nossa discussão a partir da encenação pícaro, o comer e o beber como elementos fundantes da dramaturgia, o ato de devoração, bem como a de suas imagens e seu aspecto altamente criador (BAKHTIN, 1993) interessam diretamente aos elementos constitutivos de uma poética pícaro, devorar a tragédia através do teatro carnalizado picaresco, regurgitar convenções e expor através dessas leituras as feridas que atravessam os próprios integrantes do coletivo, é “na absorção de alimentos, que as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo” (1993, p. 247) portanto, devorar, engolir e despedaçar as tragédias se configuram como atos de criação capazes de trazê-las para o corpo pícaro.

No mito *trickster*, a inteligência criativa deriva do alimento (HYDE, 2017), assim como o pícaro, esses seres criam as suas próprias armadilhas na perseguição por saciar os seus desejos, buscamos nesse ponto afirmar que uma poética dos Pícaros Incorrigíveis passa por uma fome de mundo, uma sede de vida e está necessariamente ligada ao desejo de um corpo que se põe em jogo no processo de criação e no espetáculo Devorando Heróis, o corpo que devora, todo

aberto disperso nas múltiplas conexões do desejo (GUATTARI; ROLNIK, 1986).

Nos permitimos a associação de conceber o Coletivo a partir do conceito de Suely Rolnik e Félix Guattari (1986), como uma “máquina desejanter”, sendo esta ideia de que o desejo corresponde a um certo tipo de produção, propagando infinitas possibilidades de montagem, pois, foi a partir dessa fome (desejo) que o processo de Devorando Heróis foi se desenrolando, na perspectiva de formular por intermédio das tragédias gregas e das próprias tragédias do coletivo uma outra possibilidade de existência, alegre, festiva e criadora, em que podemos convocar novamente um conceito da autora.

Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção de mundo, outros sistemas de valores [...] essa concepção de desejo é altamente utópica e anárquica (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 217).



Figura 11 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Murillo Ramos. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

A imagem de Murillo faz parte do ensaio fotográfico realizado pelo artista Tim Oliveira para o processo de divulgação do espetáculo Devorando Heróis, e mais do que ilustrar o processo e essa dissertação nos remonta uma carga poética que engloba grande parte dos

conceitos aqui destacados, a fome, o desejo e o corpo visto novamente sobre ótica de Bakhtin “aberto, inacabado, em interação com o mundo” (1993, p. 245), apontando sempre para um caminho de criação, a *poiéses* dos pícaros. A fotografia nos apresenta uma auto-devoração, um desterramento de nossas certezas, não se sabe se o movimento inicia ou finda na boca de Murillo, as incertezas pícaras de um teatro inacabado, por fazer, sendo constantemente deglutido em suas próprias devorações.

2.2 Picardia antropofágica

Para encenar uma dramaturgia como a de tragédias clássicas do teatro grego e carnavalizar as histórias de Ajax e Prometeu, recorreremos novamente a fome e ao ato de comer como uma entrada conceitual. Entramos, comemos e encontramos no argumento antropofágico, uma porta de entrada para um aspecto certamente criador dos aspectos da devoração. Criamos as fronteiras como um *trickster* (HYDE, 2017), instauramos a partir do fazer poético, as brechas necessárias para estabelecer uma deglutição dramaturgicamente das tragédias.

A proposição antropofágico-carnavalesca levantada por Oswald Andrade (1924, 1928) durante o movimento modernista em 1922 apontou um dos caminhos de inspiração durante o processo de criação do espetáculo, a leitura de seus manifestos²⁰ e referências artísticas advindas desse movimento estão disseminadas em *Devorando Heróis* portanto, são evocadas nessa pesquisa como uma carga conceitual essencial nos processos de entendimento dessa poética pícaro.

Beatriz Azevedo, uma pesquisadora da obra de Oswald e do Manifesto Antropofágico consegue dimensionar em seu trabalho o caráter amplo que o pensamento antropofágico se pretende enquanto um elaborador conceitual, uma teia de possibilidades, um lugar de sobreposições que não necessariamente precisam se ancorar em um sentido lógico, uma grande digestão de referências.

[...] o “Manifesto Antropófago” com suas camadas sobrepostas imbrica desde a poesia ameríndia transliterada e fragmentos de relatos dos primeiros viajantes ao Novo Mundo, até ideias de Freud e Keyserling. Indo além, o manifesto também pode ser visto enquanto palimpsesto selvagem e virtual, no sentido do que pode vir a ser, remetendo simultaneamente ao passado arcaico e ao futuro vislumbrado - de um lado percorrendo no mínimo 5 séculos, de 1500 ao século XX, e de outro evocando o mundo não rubricado - nas camadas do tempo sobrepostas por Oswald nas imagens do “bárbaro tecnizado” e dos “aparelhos de televisão”, do “matriarcado de Pindorama” e do “cinema americano” (AZEVEDO, 2018, p. 39).

²⁰ Oswald de Andrade redigiu uma série de manifestos que denotam traços do que o autor pensava ser o argumento antropofágico. Durante o processo de criação do espetáculo *Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros*, realizamos a leitura coletiva do Manifesto do Pau-Brasil (1924) e do Manifesto antropofágico (1928).

Bem vindos a Idade do Antropófago

Dialogando também com o pesquisador cearense Dilmar Miranda (1997) a antropofagia nos aponta caminhos poéticos reconhecidamente picarescos: “[...] a estética antropofágica significa devorar, digerir, vomitar” (MIRANDA, 1997, p. 139). E acrescenta:

A cabeça antropofágica é como a cabeça de Juno, de duas faces, uma, a que dessacraliza, é desconstrutiva. A outra, a que rearticula os materiais anteriormente desierarquizados e devorados/reinventados e reapropriados, é reconstrutiva” (MIRANDA, 1997, p. 138).

A antropofagia, por isso, é uma chave de pensamento para elaborarmos a relação dos Pícaros com as tragédias e que vai se incorporando como um dos elementos de composição poética do grupo. Ao mesmo tempo em que devoramos e destituímos a tragédia de seu lugar estamos também criando algo novo, uma tragédia pícara.

Enfocamos a partir de tal argumento a importância do pícaro pela sua ação de comer, digerir, uma vez dada as suas características, ampliamos o termo para *práxis* do coletivo, como um elemento de criação reconhecendo sua ação digestiva e vomitiva, dialogando assim com o argumento antropofágico.

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval”. O trecho pinçado do Manifesto Antropofágico escrito por Oswald em 1928, interessa aos Pícaros Incuráveis no processo de Devorando Heróis, quando em diversos momentos uma gama de elementos eram postos como possibilidade de trajeto na desconstrução das tragédias, catequizar-se seria o ato de firmar um caminho único, escolher uma posição determinante, e ao contrário de tal postura optamos por fazer da tragédia carnavalesca, misturar nesse caos folião todas as alternativas lançadas pelos integrantes.

Essa apropriação do manifesto se sustenta como recurso operativo para se apropriar de referenciais diversos e transformar em elementos constituintes do espetáculo como dramaturgia e encenação, além de inspirar a escrita de um manifesto, que mais uma vez evoca as imagens do comer e do beber como aspirações de um fazer pícaro. Em 2017, em uma das ações públicas do Coletivo, optamos por inaugurar o nosso próprio manifesto, ecoar a voz pícara em ruas, praças, bares e teatros por essa Fortaleza incurável:

Mini manifesto picaresco para grandes revoluções e êxtases²¹

²¹ Criado em 2017, o manifesto é recitado em diversas ocasiões pelos integrantes do coletivo e não compõe a dramaturgia do espetáculo Devorando Heróis. Utilizamos aqui o mesmo recurso empregado anteriormente (itálico e centralizado) no texto para expressar também um olhar do Coletivo sobre a questão lançada de início nesse capítulo “o que é Pícaro?”.

*Ser bi ou não ser bi? Essa não é a questão.
 Fica declarado aqui o samba, a festa, o Brasil! O corpo já não nos basta,
 Queremos mais! Queremos o que surge do gozo e molha nossas bocas.
 Reivindicamos a baderna. A revolução da paçoca. Queremos a farofa de banana!
 Abaixo todas as formas de limpeza, abaixo a higiene da alma!
 Lutamos por algo que nem existe, lutamos pelo que há de ser.
 E o que há de ser?
 O que há de ser, está sendo no trajeto.
 Queremos ruas cheias e sonhos largos, mais que comer o bispo Sardinha,
 Queremos farofa de sardinha para comer com cachaça na calçada.
 Salve os Macalé, Torquatos e Oiticicas!
 Salve a Elke!
 Salvem-nos do Galvão Bueno!
 Salve Irapuã Lima!
 Salve a picardia!
 Salve as trans! Salve as bi!
 E vai, sem jeito vai!
 Peito aberto e bunda de fora, vai!*

“Se pensarmos ‘manifesto’ enquanto conjunto de intenções, carta de princípios, como proposta que antecede e/ou acompanha a realização de obras propriamente ditas” (AZEVEDO, 2018, p. 39), o “*Mini manifesto picaresco*” se encaixa naturalmente nesta definição, pois apresenta muitos dos princípios poéticos que irão se desenrolar nas obras do Coletivo.

O manifesto é uma expressão dessa fome de vida na qual Os Pícaros buscam formas de invenção dentro dos modos de elaborar o seu teatro, mais do que produzir espetáculos se sustentam no desejo de estar em criação, no desejo do encontro, “*Queremos mais! Queremos o que surge do gozo e molha nossas bocas/ Peito aberto e bunda de fora, vai!*”. Portanto, podemos afirmar que uma poética pícara expande a sua relação com o teatro e reivindica um estar no mundo de modo pícaro, ver a vida com esse olhar.

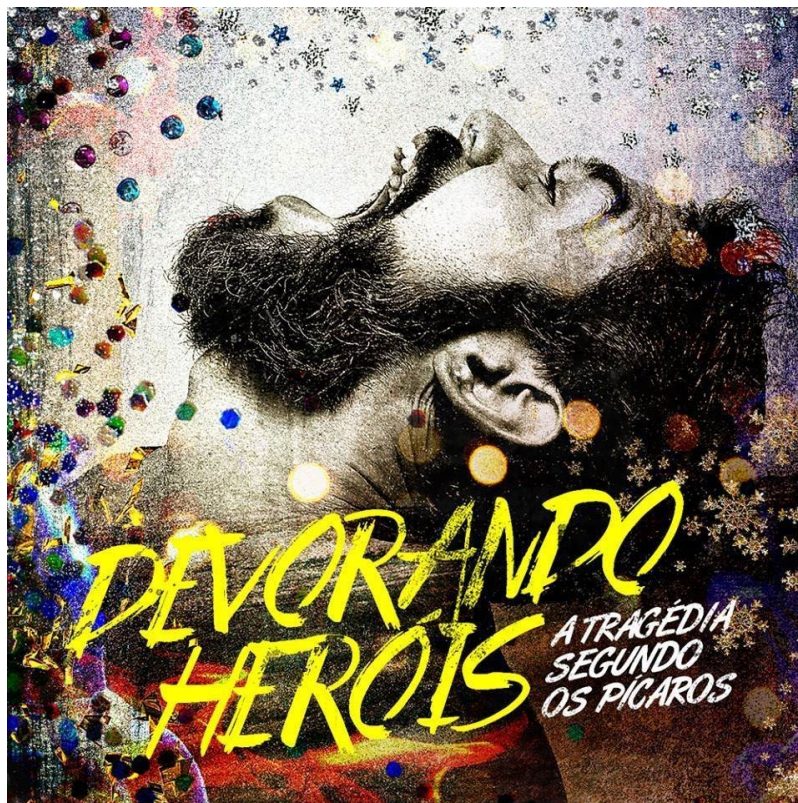


Figura 12 -Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Gyl Giffony. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

A imagem de Gyl retoma as características do nosso relato visual anterior, corpo-fome-desejo, mas desta vez agrega em sua composição²² um componente notadamente carnavalesco, uma nova camada de significação, devorada picarescamente o que antes era preto e branco se torna cor, o que era trágico vira gozo, uma espécie de antropofagia operando na conexão, construção e desconstrução dos processos e olhares do Coletivo.

Suely Rolnik, que já nos ofereceu frutíferas formulações no campo do desejo, nos apresenta em seu texto “Subjetividade antropofágica” um pensamento complexo sobre formações de uma identidade brasileira e aponta a antropofagia como um dos referências para se pensar uma construção múltipla dessas identidades, aberta por vias de desejo, passando pelo corpo em estados de permanente conexão.

O modo antropofágico em sua atualização mais ativa busca sintonizar as transfigurações no corpo, efeitos de novas conexões de fluxos; pegar a onda dos acontecimentos que tais transfigurações desencadeiam; desenvolver uma prática experimental de arranjos concretos de existência que encarnem estas mutações sensíveis; inventar novas possibilidades de vida (ROLNIK, 1998, p. 13).

Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros exemplifica bem o que estamos

²² Foto, edição e identidade visual de Tim Oliveira.

tateando nessa elaboração poética, e enquanto pensamento para essa investigação. Foi durante o seu processo de criação que passamos a entender que marcas faziam sentido imprimir esteticamente no espetáculo, estar entre fronteiras, a tragédia, o carnaval, o teatro, a rua, a festa, os ritos, elementos que saltam como especiais, para os integrantes e forjam esse imaginário pícaro.

Percebemos como o conceito de desejo para Rolnik pode ser lido em sua relação de criação, também a antropofagia para autora configura-se em direção ao mesmo sentido, e associando ao espetáculo como o banquete teatral picaresco em que e se devoram tragédias, deuses e heróis, podemos pensar a partir da psicanalista sobre o conceito do banquete antropofágico.

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias a priori, sem qualquer adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmula ética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as ideias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações (ROLNIK, 1998, p. 5).

Seja no banquete pícaro ou antropofágico não existe espaço para a simples negação, não se abre mão de qualquer referência, as conexões são geradas e apontam escolhas enquanto coletivo para um lugar de criação que não se dá como acabado, mas desenham caminhos, na elaboração de uma poética pícara, afinal de contas não iniciamos o espetáculo repartindo água ou qualquer outro elemento ao público, o bloco dos pícaros é forjado no amargor da cachaça, no suor do samba e no encontro dos corpos.

Beto Menêis, o dramaturgista de *Devorando Heróis* e o compositor de diversas canções do repertório do grupo, pode ser visto como um *chef* desse banquete pícaro-antropofágico, reunindo as ideias alienígenas dos integrantes do coletivo e transformado em poesia nesse caldeirão de possibilidades. Quando a pergunta foi lançada ao coletivo “O que é pícaro?” o nosso *chef* foi o primeiro a formular uma resposta, que dentro da sua notória picardia não poderia ter sido mais antropófaga e delirante.



Figura 13 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Beto Menêis. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

Beto Menêis

*PÍCARO PANDEGO PAN PERNAS PRO AR CABEÇA PRÁ BAIXO PÍCARO PICADEIRO
TAN TAN PÉ NA ESTRADA CABEÇA DE INVENTO VOU ONDE O VENTO LEVA NO VOO
AVESSO AVE DE ARRIBAÇÃO, ARRUMAÇÃO, ARMAÇÃO, AÇÃO!!!! PICARDIA, RIA,
RIA, RIA!*

Sem qualquer pudor ou respeito por hierarquias (ROLNIK, 1998), Beto desloca o próprio olhar do pesquisador acadêmico, que inicialmente busca resposta para as suas problemáticas, e mais do que decifrar ou buscar um sentido na resposta de Menêis sugiro enquanto organizador dessa escrita apenas embarcarmos nesse pensamento, nos deixando levar pela “viagem” do nosso pícaro referência. Tal fala impede o fechamento de um termo rígido, suas próprias palavras evocam uma ideia de movimento, carregam ritmo, poesia e ação, e nos coloca em uma posição movediça, tratando de uma definição que se mostra pluralmente indefinível.

E já que classificar de forma puramente lógica o que é o pícaro não é uma busca apontada nesse trabalho, nos resta compreender o seu caráter devorador, antropófago, desejante,

no caso dos Pícaros Incorrígíveis, dialogar com uma poética das devorações. O que tiramos de certeza é que o que tiver de ser devorado pelo coletivo assim o será feito com uma boa dose de cachaça e loucura, caminhando para uma partilha com o público, nos desenhamos dentro de uma poética que extrapola a ideia de grupo, nós preferimos enquanto bloco, aberto e em busca de um sentimento de participação, o que nos leva a fala do nosso próximo pícaro.

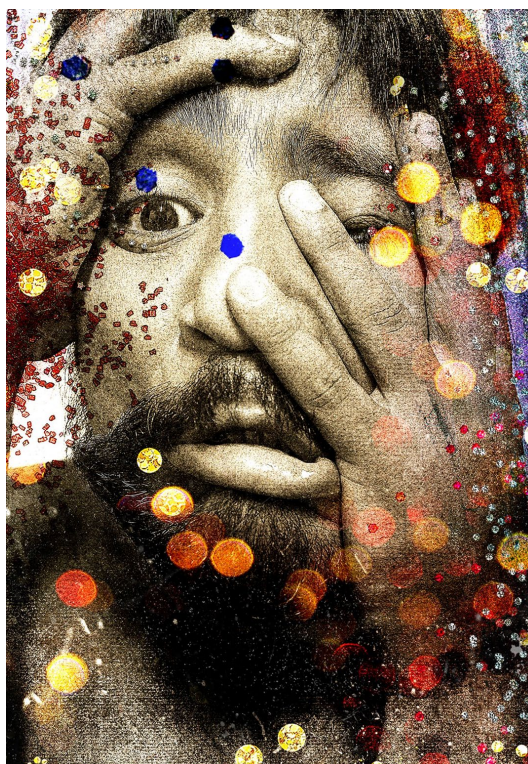


Figura 14 - Ensaio para divulgação do Espetáculo Devorando Heróis, Júnior Barreira. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

Júnior Barreira

A gente sabe que o termo pícaro surge na literatura no século de ouro espanhol como a figura que se aproveita da esperteza para sobreviver diante da pobreza e das mazelas sociais mas, nos dias de hoje, para mim é impossível pensar o pícaro como uma figura individual... Tendo a vê-lo como um ser coletivo que dentro das novas opressões sociais subjetivam, metaforizam através de amotinamentos, de agrupamentos, de bandos ações de 'escapismo' diante das opressões que sofremos cotidianamente.. Quando penso 'o pícaro' penso 'os pícaros' como promotores de uma nova organização social através da subjetivação da realidade de forma coletiva, combativa e poética... penso que o pícaro de hoje é coletivo, é micro sociedade, é uma pequena revolução coletiva.

Alguns exemplos já citados no decorrer do capítulo trazem o pícaro como personagem solitário em suas andanças por sobrevivência, *Lazarillo de Tormes*, Macunaíma, Leonardo Pataca, enquanto personagens da literatura, ou as figuras de *trickster*, do malandro e do bufão

como personagens míticos e sociais. A partir do comentário de Júnior, abre-se uma fenda para se pensar outras conjunturas já que estamos abordando o conceito de pícaro dentro de um coletivo.

A própria ideia de se denominar um “coletivo” em vez de “grupo” já foi debatida por esse amotinado de seres dispostos a se encontrarem e tornarem a criação teatral como motivo de suas pretensões enquanto conjunto. Verônica Veloso estuda essas designações dentro da cena teatral e a sua visão de coletivo pode ser tomada como apropriada aos Pícaros Incorrígíveis.

Um coletivo é uma possibilidade de experimentar com um amontoado de gente, que não substitui a vivência em grupo, mas nos convida a explorar outros modos de estar junto. Seu modo de formatação é por meio de “empreitadas”, escolhe-se um foco de interesse, um local para ocupar, ou tema agregador de grupos e artistas “avulsos” e num tempo pré-estabelecido desenvolve-se o trabalho. [...] Não está distante de um grupo no que diz respeito a envolvimento e dedicação. Trata-se, portanto de uma estrutura mais fluida. Se o grupo fosse um casamento, o coletivo seria um namoro, um convite a enlaces mais temporários, sujeitos a repetições e reorganizações de tempos em tempos (VELOSO, 2007, p. 3)²³.

O namoro pícaro já passou por alguns formatos, diria aqui que se trata de um coletivo poliamoroso, desde sua criação em 2011 diversos artistas²⁴ compuseram o Coletivo, participando de processos e espetáculos, deixando as suas marcas na trajetória dos Incorrígíveis, o fato que tanto esses, quanto os atuais integrantes têm uma propensão a um componente festivo, podendo serem encontrados por bares, festas e rodas de samba pela cidade, como a autora coloca, os coletivos se estabelecem por interesses, os dos pícaros parecem estar a mostra desde o início da dissertação. Porém, a empreitada picaresca vem se configurando desde a sua criação pelo desejo na criação teatral e principalmente no compartilhamento de suas aspirações de mundo na rua e com o público, por isso, o termo Coletivo se adequa aos modos de produção e relação de uma poética pícara.

A ideia de Coletivo a qual Júnior se refere pode ser ainda mais ampliada nessa relação com o público se notarmos as interações que se buscam durante os espetáculos e ações desenvolvidas pelos Pícaros na cidade; o desejo do encontro como produção de poética. Para Félix Guattari “[...] não dá pra falar em desejo individual” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 233), o autor aponta para uma ideia de agenciamentos coletivos de desejo, e é nesse sentido que pretendemos pensar a coletividade pícara, uma abertura para relação e agenciamentos para

²³ A autora desenvolve o seu pensamento a partir de um estudo sobre as formas de organização que o teatro se propõe em sua dimensão coletiva, destacando alguns pontos como a Commedia dell’Arte, o Théâtre du Soleil até desembocar em uma conjuntura do cenário teatral no Brasil.

²⁴ Maurício Rodrigues, George Alexandre, Miguel Câmpelo, Edgar Marques, Gyl Giffony e Léo Fabrício. Músicos e atores envolvidos nos processos ou nos espetáculos Boteco do Seu Noel e Devorando Heróis antes de sua atual formação.

desejar. Em *Devorando Heróis* essa esfera participativa fica por conta de um ritual carnavalizado, fazendo com que o engajamento e a participação do público constituam o acontecimento do espetáculo.

Os rituais populares como o carnaval são ritos que objetivam o encontro, não a separação (DAMATTA, 1997) e a partir da encenação passamos a operar com os olhares dessa poética pícaro, sendo o componente participativo um traço de abertura que extrapola linhas formais e estende a dimensão do coletivo.

Os costumes carnavalescos ajudam a criar um mundo de mediação, encontro e compensação moral. Engendram um campo social cosmopolita e universal, polissêmico por excelência. Há lugar para todos os seres, tipos, personagens, categorias e grupos; para todos os valores. Forma-se então o que pode ser chamado de um campo social aberto, situado fora da hierarquia (DAMATTA, 1997, p. 63).

A participação do público abre as portas do Coletivo, faz com que as aspirações, sonhos e desejos dos integrantes se misturem com os demais, ganham outras significações e fornecem ao espetáculo uma camada de performatividade. O bloco *De Cara não Dá* que desde o início convoca o público a cantar junto permite esse estatuto aberto, todos cantam e cabem na loucura desmedida da lógica carnavalesca, mais do que grupo ou coletivo tornam-se bando no sentido de Hakim Bey, “[...] o bando é aberto para todos, para um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes e alianças” (BEY, 2004, p. 9).

O caráter aberto que o autor confere ao bando é uma marca constantemente fabricada durante *Devorando Heróis*, já que o carnaval é o espaço em que todos participam, não há lugar para expectadores (BAKHTIN, 1993), a alegria foliã impressa no corpo dos Pícaros Incurrigíveis convoca o público para um ajuntamento festivo, esses são os laços que ligam os presentes como viventes de um mesmo bando/bloco.

Portanto, em uma mesma composição de pensamento trazemos elementos como a antropofagia, a fome, o desejo, a fronteira, o carnaval, o bando e a loucura como traços que atravessam em algum momento o elemento poético do Coletivo. Mas do que eleger como definitivos ou hierarquizar a importância de tais conceitos nos interessam os modos possíveis com os quais os Pícaros Incurrigíveis passam a forjar uma poética com essas misturas, antropofágicas no sentido mais amplo que a palavra pode alcançar, da capacidade de se deixar afetar pelo mundo ao redor, deixando brechas para todas as possibilidades e transformando qualquer elemento a disposição em material poético, um grande carnaval, no sentido proposto por DaMatta, em que mundos que aparentemente não dialogam conseguem se encontrar harmoniosamente no caos, uma harmonia dionisíaca.

Em nosso caso tais combinações se dão em função da criação e do pensamento de um campo fértil para o fazer teatral do Coletivo, as experiências acumuladas durante os oito anos de criação não apontam para uma poética rígida, mas para um conjunto de possibilidades maleáveis que só podem ser observadas no percurso. Aqui não esgotamos a pergunta “o que é pícaro?” muito menos respondemos à questão, seguiremos investigando essa trama, mas abrindo espaço para um elemento/conceito que dialoga como uma ponte indispensável para a compreensão de uma poética pícaro, e para concepção cênica e dramatúrgica do espetáculo *Devorando Heróis. A FESTA*.

3 FESTA PRA QUE TE QUERO?

“De cara não dá/ Não vem de cara que de cara não vai dar / Só vou me encontrar quando a farinha e a fumaça começar / De cara não dá/ Não vem de cara que de cara não vai dar / Meu bloco é assim / Eu sou a fada do pirlimpimpim / Na rua é assim, na praça é assim / Só rola do bom, sem tempo ruim / (repete refrão) / A gente é assim, quer tudo provar, só quer ingerir, só quer inalar / (repete refrão) / O Bob apertou, o Chico fumou, o Papa curtiu, e Freud falou/ (repete refrão) / De Ritalina do princípio ao fim/ Eu sou a fada do pirlimpimpim / Não vem de cara que de cara não vai dar!”²⁵.



Figura 15 - Alegoria e elenco no Espetáculo Devorando Heróis. Foto: Lili Rodrigues. Fonte: Arquivos do autor.

“De cara não dá!” esse é o canto que demarca o início do espetáculo Devorando Heróis: a tragédia segundo os pícaros, enquanto a música é executada ao vivo em um ritmo notadamente carnavalesco os Pícaros Incorrigíveis arrastam sua alegoria, uma espécie de charanga vermelha ornamentada de maneira rudimentar, mas carinhosamente colorida, vermelha é a sua cor predominante, com restos de tecido, cadeiras de praia e caixotes de cerveja reutilizados carregam todos os elementos que serão dramatizados nas tragédias, inclusive o elenco, se

²⁵ Música de autoria de Beto Menêis (DE CARA NÃO DÁ, 2017).

apresentam como em um bloco dos sujos²⁶ e se movimentam em cortejo na avenida aonde a festa será anunciada, desde o primeiro acorde entornam doses de cachaça, fumam os seus cachimbos e partilham junto ao público a bebida e a alegria desse encontro entre os presentes, sejam eles conhecidos ou não.

O público é convidado a seguir o bloco, e após algumas repetições da música de abertura já se juntam ao coro entoando “De cara não dá!”. Enquanto uma roda se forma, Paula Yemanjá cobre o corpo de alguns espectadores com purpurina, a mesma utilizada por todos do elenco, algumas aproximações imagéticas agora se dão por conta desse brilho, que ilumina a cena e evoca uma memória visual da carnavalização proposta pela encenação do espetáculo.

O historiador e pesquisador de uma historiografia das festas Durval Muniz de Albuquerque Júnior levanta algumas ponderações que tomaremos como disparo no sentido do que estamos desenhando sobre os elementos fabricados em cena pelos Pícaros Incorrigíveis durante essa abertura festiva no espetáculo *Devorando Heróis*, dialogando com o autor essa elaboração:

[...] é tomada como fabricação, como ficção, como construção no tempo e em um dado espaço, visando construir uma solidariedade comunitária, inventando tradições que visam dotar o presente de um passado, de uma temporalidade de mais longa duração, para oferecer-lhe dados sentidos e instaurar nele dadas significações (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 145).



Figura 16 - Cortejo do Espetáculo *Devorando Heróis*. Foto: Marina Cavalcante. Fonte: Arquivos do autor.

²⁶Blocos de rua que desfilam durante o carnaval fora do circuito oficial, geralmente usam trajes improvisados e se caracterizam como grupos de sujos e alcoolizados.

Nesse trecho inicial e em diversos momentos do espetáculo trazemos esses elementos, fabricamos as brechas para que os espectadores se sintam como parte de uma festa pícaro carnalizada, para que o teatro possa se instaurar também como espaço-tempo da celebração, mesmo que essa duração esteja limitada ao tempo de execução da peça. Cenicamente durante todo o espetáculo, o público é convidado a refletir as questões levantadas pelo Coletivo, se movimentar no ritmo do bloco, inventando tradições como o entoar de um hino que une os presentes e os conjura como participantes de um mesmo bloco, o De Cara não dá!

Para o antropólogo Clifford Geertz (1979), que em sua obra estabelece uma relação entre festa, ritual, jogo e arte - “ritos e festas dizem alguma coisa sobre algo”, nesse sentido, optamos por elaborar um novo tópico para tratar especificamente da festa, escolha esta que se dá em confluência com uma abordagem epistemológica que privilegie a festa em si como conceito e espaço para construção de pensamento em diálogo com uma poética do coletivo.

A festa no espetáculo e no cotidiano do Coletivo pode ser interpretada como esse “algo”, a maneira que os Pícaros encontram de relacionar de modo estético e social as questões que atravessam seus integrantes. É através da festa que os Pícaros imprimem opções políticas, visões de mundo e caminhos poéticos, nos interessa, portanto, perceber a festa em suas particularidades, como uma paisagem de análise própria e interdependente a partir da encenação de *Devorando Heróis*, bem como de fragmentos vivenciados durante o processo de criação.

Toma-se a festa como aquilo que ela é, uma forma de discurso, uma maneira de significar, uma forma de produzir, distribuir, fazer circular e se apropriar de sentidos. A festa é vista como um momento de dramatização não só da vida e da ordem social, mas de seus desejos, de seus sonhos, de seus delírios, de seus caminhos e descaminhos, de seus projetos e projeções (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 146).

No clássico tratado sociológico *As formas elementares da vida religiosa* (2003) o sociólogo francês Durkheim aponta que “as festas têm por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência” (DURKHEIM, 2003, p. 547). Retomemos então a cena há pouco descrita para ilustrar a relação entre o elemento festivo e a poética dos pícaros. É justo observar que a escolha por iniciar o espetáculo com esse bloco de aparente desorganização e louvor a uma série de entorpecentes, diz sobre que lugar o teatro picaresco incorrigível busca se referenciar, e mais do que demonstrar ou encenar uma festa, nos interessa trazer o público para festejar plenamente junto com o coletivo.

A roda que antes se apresentava de forma mais dispersa inicia um movimento de aproximação, os corpos que brilham por conta da purpurina passam a formar uma espécie de coro, em uníssono cantam, dançam, se abraçam, algumas pessoas preferem observar de forma mais cautelosa, não se deixam banhar pelo brilho jogado por Paula ou mesmo desviam de

qualquer investida de aproximação por algum integrante do coletivo, o que não impede a festa de continuar, a cachaça costura essa aproximação, a embriaguez como estado de união é evocada pela mão dos pícaros junto aos espectadores que teimam em se entregar ao acontecimento. É teatro, mas é festa.



Figura 17 - Cortejo do Espetáculo Devorando Heróis. Foto: Marina Cavalcante. Fonte: Arquivos do autor.

Esta é uma fronteira (teatro-festa) que interessa diretamente a essa discussão, a natureza fronteira do pícaro apontada no capítulo anterior surge como um forte elaborador de como os pícaros vem pensando essa construção cênica que borra constantemente o entendimento - inclusive por vezes, dos próprios integrantes - sobre o que se realiza em Devorando Heróis ser um espetáculo de teatro ou uma festa carnavalesca. É festa, mas é teatro.

Bakhtin, autor que tem sido fundamental para a nossa discussão e que vem dando pistas em todo percurso dessa escrita, também aponta caminhos para essa relação de fronteira que se estabelece a partir da festa, tendo como campo de sua análise o carnaval, signo festivo sobre o qual estamos operando em Devorando Heróis, para o autor russo:

[...] o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre arte e vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 1993, p. 6).

Aqui como o autor, compreendemos o termo carnaval de forma múltipla e diversa, o mesmo utiliza essa festividade em seu contexto de análise que data o período compreendido

entre o fim da Idade Média e o Renascimento - como um símbolo que compreende um número muito mais abrangente de festas populares, elaborando assim um rico arcabouço teórico sobre o tema, a partir das imagens que estas festas produziram. Vale aqui apontar que nesta dissertação pensamos paralelamente a poética de *Devorando Heróis*, espetáculo em que a própria apresentação se desenrola enquanto festa, assim como, a poética dos *Pícaros Incorrigíveis* em que vida e obra de arte se confundem, como estes elementos característicos de representação.

O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo “carnavalesco” numa acepção ampliada. Designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos (BAKHTIN, 1993, p. 189).

Bakhtin também nos aponta em diversos momentos de sua obra a importância das festas populares como formuladoras de sociabilidade, como parte inseparável no cotidiano dos participantes dos festejos em que as fronteiras entre a vida e o jogo são apagadas de propósito. É a própria vida que conduz o jogo. Segundo o autor, todas as dramatizações e joguetes estabelecidos no carnaval tinham ligação direta com o cotidiano dos participantes, nada era carnavalizado de forma metafísica, tudo era trazido pelo corpo, buscando a subversão característica permitida pelo carnaval.

Nos interessa nessa leitura de *Devorando Heróis* as justaposições e brechas criadas pela própria ideia de festa como um elemento capaz de expandir um campo de pensamento, abrindo novas vias de como observar o mundo, a vida e o teatro, criando entres essas instâncias uma linha inseparável que se pode jogar enquanto recurso poético. Um trabalho cênico que se pretende como uma autêntica festa popular no sentido de Bakhtin, um carnaval como espetáculo.

Nos instantes iniciais do espetáculo, antes mesmo da apresentação de personagens ou de se introduzir ao público o enredo das tragédias que serão apresentadas, a festa é evocada como esse elo entre o coletivo e os espectadores, não existe espaço ou mesmo a necessidade de se fingir uma embriaguez ou alegria festiva, os integrantes do coletivo bebem junto ao público, dançam, cantam, são os seus corpos diários, em um estado de atuação, retomando Bakhtin “a própria vida apresentada com elementos característicos da representação” (2003, p.6).

Aqui encontramos um dos principais pontos de conexão para a relação entre o teatro dos *Pícaros Incorrigíveis* e uma poética embebida pelo elemento festivo, já que para o coletivo um dos principais elos do seu pensamento criador está ancorando em uma prática das celebrações e dos encontros, a festa norteia o cotidiano do coletivo em ensaios, processos de criação, dias comuns e se desdobra como um componente estético dos espetáculos. Tomemos a festa em seu

sentido expandido, como esse elemento que configura um pensamento estético e político na atuação do coletivo dentro da cidade de Fortaleza, a festa não se restringe somente a uma opção poética deste espetáculo, mas a uma poética do próprio Coletivo.

Nas linhas finais do capítulo anterior Júnior Barreira apresenta uma chave de pensamento que nos abre espaço para investigar o caráter de coletividade, sob o qual observa a atuação pícara, trazemos à tona as suas colocações para adentrar o universo coletivo que as festas fazem emergir.

Quando penso 'o pícaro' penso 'os pícaros' como promotores de uma nova organização social através da subjetivação da realidade de forma coletiva, combativa e poética. Penso que o pícaro de hoje é coletivo, é micro sociedade, é uma pequena revolução coletiva.

Apontamos para um espírito de coletividade forjado na festa, tendo o carnaval como esse grande campo de experimentação do corpo para abrir outras vias possíveis de relacionamento. Para DaMatta (1997) o carnaval está junto àquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo, uma festa para todos. Por sua vez Durkheim (2003) aponta características atreladas a diversos tipos de festa, para o autor estão entre essas características a superação das distâncias entre os indivíduos e a produção de um estado de “efervescência coletiva”.

Partiremos desses dois pontos e da fala de Barreira para afirmar o caráter coletivo e político que a festa engendra no pensamento do coletivo, reforçando na efemeridade do acontecimento festivo uma potência de elaboração poética e que todas essas relações passam rigorosamente por um corpo festivo e carnavalizado.

Mais do que representar algo, as festas são apresentações, encenações de novas realidades, de novas identidades, de novas possibilidades de relacionamento e ordenamento do social, elas são momentos privilegiados de simulação da possibilidade de mundos alternativos, de ordens diversas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 145).

Mesmo sem ser um grupo que se pretende unânime em suas discussões (pelo contrário, o tempo de atuação vem nos moldando dentro de um campo de divergências e impulsionando os nossos processos criativos a partir de visões opostas) temos alguns norteadores de pensamento, quem nascem inclusive com a própria ideia de picardia, pois como bem observamos anteriormente, o surgimento dessa condição pícaro se dá em contextos de escassez, de miséria e outras mazelas. Compreendemos enquanto grupo que o nosso contexto político e social vem favorecendo esse “espírito pícaro”, essa necessidade de escapar. A escassez de direitos, as violências diárias, o distanciamento entre os pares, situações que nos atravessam enquanto coletivo e fazem com que qualquer elaboração poética esteja em prol de uma inversão

desses valores, a favor de um novo estatuto de sociedade, reconhecendo antes de qualquer coisa as limitações do nosso próprio fazer.

Ampliando a visão para o espaço social no qual estamos inseridos vale ressaltar o pensamento do autor sul-coreano, Byung-Chul Han que no livro “A Sociedade do Cansaço” analisa as relações de trabalho e exploração na sociedade contemporânea. O autor aponta que a lógica de produtividade capitalista, as ideias de eficácia, criatividade e pró-atividade estão levando as pessoas a um colapso psicossocial, primeiramente por revelar uma epidemia de transtornos psicológicos e em segundo lugar pela crise instaurada nos aspectos de sociabilidade. Isolamento e quadros de depressão tem sido cada vez comuns nesse modelo de sociedade e a valorização de performances baseada em desempenhos marcam níveis inalcançáveis de sucesso.

Em uma segunda edição Han anexa em sua obra o texto “Tempo de celebração – a festa numa época sem celebração”, afirmando o tempo da festa como elemento fundamental nesse embate de forças contra uma lógica estritamente produtivista. Segundo o autor o tempo da festa quebra a lógica na qual estamos inseridos, é durante a sua realização que nos demoramos, quando não produzimos, mas gastamos, a festa seria então alternativa para novas formas de compreensão de mundo e de relação em que os encontros possam aprofundar os laços de caráter afetivo e a sociabilidade esteja para além de um pensamento produtivista. Festejar é preciso!

A pesquisadora Rita Amaral que dedica parte de seus escritos sobre uma antropologia das festas também fornece uma série de chaves a essa discussão, em diálogo com Durkheim, conclui:

Em sua opinião, com o tempo a consciência coletiva tende a perder suas forças. Logo, são imprescindíveis as cerimônias festivas para reavivar os laços sociais que correm, sempre o risco de se desfazerem. Neste sentido poderíamos imaginar que, quanto mais festas um dado grupo ou sociedade realiza, maiores seriam as forças na direção do rompimento social as quais elas resistem. As festas seriam uma força no sentido contrário ao da dissolução social (AMARAL, 1998, p. 14).

Em 2016, o grupo concentrou um esforço coletivo de imersão dentro do processo criativo do espetáculo *Devorando Heróis*, na medida em que os encontros, experimentos e ações em torno da construção dramaturgica iam se desenvolvendo, algumas questões saltavam como atravessamentos entre as tragédias que viriam a ser desconstruídas e o contexto político e social dos próprios artistas inseridos no trabalho.

No mesmo ano, uma série de acontecimentos no cenário nacional e local nos colocaram, de certa maneira, à condição de nossas próprias tragédias, e uma contextualização desses fatos não se dá na tentativa de abranger uma análise mais profunda do momento político do qual estamos tratando, mas, traçamos essa linha de abordagem, por ser indispensável na construção e na compreensão de uma poética pícaro, tendo em vista que todos esses atravessamentos foram

exaustivamente discutidos, elaborados, devorados e deglutidos na poesia de Devorando Heróis, determinando caminhos estéticos entre dramaturgia e encenação.

Alguns fatos específicos como o golpe sofrido pela então presidente Dilma Rousseff e a extinção do Ministério da Cultura foram discutidas dentro do processo de criação em Devorando Heróis, porém, os acontecimentos em si apenas retratam o contexto sobre o qual estamos elaborando, podemos observar os desdobramentos de uma onda conservadora declaradamente oposta a uma série de posicionamentos sob os quais os pícaros buscam reger suas criações.

O avanço de setores radicais ligados à igreja e o aprofundamento de um pensamento econômico neoliberal foram moldando 2016 como um ano de acirramento político entre forças ditas progressistas e as correntes assimiladas como conservadoras. Perseguições aos direitos de expressão, a modos de vida distintos e ataques a uma série de conquistas, passaram a abrir margem para um cenário de possível desesperança e retrocesso. Por mais temerário que fosse o momento que estamos lembrando e nada propício a celebração, o desbunde e a festa picaresca fazem emergir no seio do coletivo uma alegria de enfrentamento.

Um ano após a estreia do espetáculo (2017) e um agravamento do quadro político do país, Beto nos apresenta uma composição que passaria a fazer parte do repertório de Devorando Heróis, um canto para expurgar e confrontar o argumento homofóbico de setores religiosos radicais, no início e ao fim do espetáculo entregamos ao público em forma de marcha carnavalesca o “Frevo do Furico”²⁷.

Hey, seu bispo /se eu queimo a rosca /ninguém tem nada com isso/o forno quente é meu/a freguesia quer/ver se se manca/e não pega no meu pé.

Hey, pastora/deixa de onda e encara as biba/numa boa/meu namorado é bi/a minha amiga é trans/o universo é free/ninguém segura/nem controla meu edy.

seu Edy /se toque que o furico é meu/sai prá lá/meu prazer ninguém vai vigiar.

A festa expurga os demônios picarescos, aproximam o público e quando a roda se forma, espectadores e artistas já ocupam o mesmo espaço, celebram de um mesmo tempo anunciado,

²⁷ Clipe oficial de Frevo do Furico (2019). **Vídeo:** Direção: Camilla Osório e Tim Oliveira. Captação de imagem: Tim Oliveira. Edição: Tim Oliveira. Still: Freddy Costa. Elenco: Bispo (Alcântara Costa) Bloco de carnaval (Alysson Lemos, Beto Menêis, Bia Benitez, Daniel Rocha, Edivaldo Ferrer, Junior Barreira, Magno Carvalho, Mariana Bertini, Paula Yemanjá, Pedro Caleb, Pedro Ernesto e Zéis). / **Música:** Composição: Beto Menêis. Captação e edição: Dudu Madeira. Voz: Beto Menêis. Cavaquinho: Pedro Caleb. Violão 7 cordas: Pedro Ernesto. Guitarra: Zéis. Bateria e Percussão: Artur Guidugli. Coro: Alysson Lemos, Beto Menêis, Daniel Rocha, Junior Barreira, Magno Carvalho, Murillo Ramos, Paula Yemanjá, Pedro Caleb, Pedro Ernesto e Zéis. Gravado em fevereiro de 2019 no estúdio do Cuca Mondubim, dentro das ações do programa Ensaio Aberto.

uma nova ordem se estabelece, se faz o momento do teatro, os Pícaros abrem os braços e convidam o público a partilhar de suas tragédias, os corpos entregues, é a tragédia pícaro anunciada.

Chegamos aqui vindos de longe, nem sei como conseguimos. Não falo de distâncias e nem de tempo, porque muito percorremos e as nossas pegadas desenhamos.

Se contássemos de onde viemos, e dos séculos que palmilhamos, levaria todo o dia e, por certo, não diríamos metade daquilo que vivenciamos.

Falamos de como chegamos tão certos de nosso caminho, seja sob a luz de um eterno sol ou sobre a embriaguez de um velho vinho.

Assim desde o nosso nascimento, seja por vício o descaramento, desafiamos a face da morte, nossas histórias são como corte da longa espada de um tempo.

Mas, nascer já mal fadado, com um trágico fim já traçado não nos traz merecimento. Nós que adoramos viver nos esmeramos em desobedecer o curso voraz dos ventos.

Jamais aceitaríamos de sermos somente rebentos. Eu duvido que deus nas alturas nos deixe nas linhas escuras de um mar azul sem movimento.

A onda conservadora sopra um ideal moralizador que ganha eco rapidamente, tornando a existência de alguns grupos um horizonte ainda mais desafiador. As mazelas da tragédia brasileira, o embate de forças, a impermanência e a inconstância do fazer artístico, o turbilhão que se apresenta como uma tormenta. Refletindo a partir dessas questões e tomando a tragédia como uma condição de existência, trabalhada dentro do processo de criação em *Devorando Heróis*, elaboramos um pensamento sobre *modus operandi* picaresco para tratar tais atravessamentos. Se nascemos já malfadados com um trágico fim já traçado o que nos resta é desobedecer ao curso voraz dos ventos, e como apontou Han (2014), aonde a vida se torna dura a festa pode ser a saída. Minois (2003) também aponta em uma direção sobre as aberturas da festa em confronto com as tragédias humanas.

Com o passar dos anos de atuação e o processo intenso de imersão criativa em *Devorando Heróis*, os Pícaros Incorrigíveis parecem se configurar como um grupo que encontrou no desbunde festivo um modo de se expressar estética e politicamente, compreendendo estas instâncias como inseparáveis e tornando o acontecimento festivo um elaborador poético capaz de promover os deslocamentos criativos que o grupo busca imprimir em sua visão de mundo.

Portanto, quando optamos por iniciar o espetáculo como um bloco de carnaval não

estamos fazendo a festa pela festa (o que não seria um problema), mas expressando uma concepção de mundo capaz de dialogar com diversas questões da vida social mesmo que essa expressão esteja sendo regada a cachaça barata e a corpos seminus. Reivindicamos uma utopia para as diferenças, a possibilidade do encontro e da festa como potência de existência.

A festa é considerada como a abertura de um tempo de utopias, a festa daria espaço para o emergir de sonhos e projetos alternativos, diferentes e divergentes acerca da mesma ordem social e política. As festas seriam momentos de expressão de descontentamentos e de busca de alternativas para a ordem, mesmo que muitas vezes estas utopias se expressem como brincadeiras ou sátiras aparentemente inofensivas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 141).

As vias utópicas abertas em *Devorando Heróis* agregam em um mesmo espaço deuses e foliões, dentro desse universo expressamos ao modo pícaro os descontentamentos com um modelo de sociedade que censura, persegue e violenta. As sátiras se apresentam durante todo o espetáculo como uma forma de derrisão de símbolos sagrados e preceitos morais advindos das camadas conservadoras que vem se insurgindo nos últimos anos.

Tais imagens de derrisão podem ser observadas na letra da marchinha “frevo do furico” quando Beto carrega em sua composição uma série de elementos ligados à igreja, falando diretamente ao “bispo” e à “pastora”, ou quando trabalha um jogo com a palavra “Edi” que pode ser atrelada ao membro fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, Edir Macedo, mas também lida através do seu uso pela comunidade lgbtqia+, que faz uso da palavra “edi” para denominar “cu”. O que trazemos é aqui é uma picardia operando poeticamente a partir de opressões sentidas no próprio corpo de Beto, sua poesia desmistifica, relativiza, zomba dos absolutos, denuncia a hipocrisia das aparências, assim como “[...] o carnaval, com sua licença, suas turbulências, seu mundo às avessas, a sua derrisão, agora, aponta o dedo para os alvos (MINOIS, 2003, p. 257).

Outro instante no qual podemos visualizar esse tom satírico operando sob o olhar dos Pícaros se passa durante a cena final do primeiro ato do espetáculo. Na tragédia original de *Ésquilo* o destino de Prometeu é selado por Zeus, o herói tem seu corpo acorrentado em uma rocha, todos os dias e por toda eternidade uma águia bicará o seu fígado, em *Devorando Heróis* esta cena ganha outros contornos, Prometeu e sua algoz, a Águia tornam-se cúmplices de um ritual e fazendo menção ao momento eucarístico tradicional do ritual católico me que simbolicamente se partilha o corpo e o sangue de Cristo anunciam a distribuição do corpo de Prometeu, a hóstia consagrada é subvertida e transformada em pirulitos no formato de coração.



Figura 18 - Júnior Barreira minutos antes do início do espetáculo. Foto: Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.

Prometeu: Pois essa ceia não será só tua. Esse é meu último pedido, que desse banquete sejas a anfitriã, que divida e comungue meu corpo e meu sangue entre o povo que acompanha a minha história, ao povo que mereceu o fogo sagrado que lhes dei. Toma e divide, e assim se faça comunhão.

Águia: Contanto que para mim também venha o meu quinhão divino, não serei suvina, farei sereno o teu pedido, serei a sacerdotisa desse sacrifício a dividir tua matéria com os aqui presentes e, finalmente, estancar essa história, me libertar dessa sina e me banquetear com a carne de um deus.

Prometeu: Então se a ceia larga, talvez seja menos amarga a minha destruição. Bem-vindos a idade do antropófago, comem e bebam, esse é o meu sangue que é dado para vós. TOMA E CHUPA! (Águia e Prometeu gritam e distribuem os pirulitos ao público com singela expressão “toma e chupa”)

Tais imagens são carregadas de um componente satírico que aproxima os mundos separados, umas das funções da sátira é de fato mostrar pares antiéticos, como lícito e ilícito, moral e imoral, sagrado e profano não de forma estanque, mas fazendo com que estas convivam num curioso luso-fusco (CÂNDIDO, 1970).

A ilustração seguinte estampa um dos lados da alegoria cênica que arrasta o bloco junto

ao grupo, e satiriza através de um típico desbunde carnavalesco alguns posicionamentos com os quais o grupo pretende jogar, como a ideia de um (z)deus provedor dos benefícios materiais picarescas. Dialogando com as imagens carnavalescas de Bakhtin estas são ambivalentes “a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e a renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce” (BAKHTIN, 1993, p. 189). Quando a festa é instaurada ela embaralha as separações binárias e instala uma situação de trânsito, de trocas e de contatos entre universos pretensamente separados e estanques (MAGNANI, 2003).



Figura 19 - Faixa “FOI ZEUS QUEM ME DEU” na frente da alegoria dos Pícaros. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.

A festa picaresca em Devorando Heróis fabrica as suas próprias imagens, durante o tempo da sua realização convoca novas formas de percepção sobre os modelos de sociabilidade estabelecidos, e como aponta Bakhtin, todas as imagens forjadas no calor da festa tem um aspecto no mínimo duplo, pois ao mesmo tempo que negam, abrem os caminhos para uma afirmação, a festa se torna portanto, uma negação da vida opressora, a favor da alegria e da abundância.



Figura 20 - Cena entre Atena (Paula Yemanjá) e Agamenon (Zéis) no espetáculo Devorando Heróis. Foto: Dan Seixas. Fonte: Arquivos do autor.

Já esta imagem é apresentada no segundo ato da encenação, quando os pícaros narram a tragédia do guerreiro Ajax, a alegoria carnavalesca ganha um faixa com os seguintes dizeres “DEUS EX MACHINA”, o uso da expressão surgiu no teatro grego e refere-se ao surgimento de uma personagem, artefato ou evento inesperado, artificial ou improvável. Em cena os personagens são Agamenon (Zéis) e a deusa Atena (Paula), mas aqui o que nos salta como improvável ou inesperado não se limita a presença das personagens, mas o modo como são apresentadas ao público.

Agamenon figura entre uma das mais celebres personagens da mitologia grega, rei de Micenas e casado com Clitemnestra é tido como comandante lendário na famosa guerra de Tróia, na tragédia de Ajax é responsável pela trama na qual se decide o sepultamento do protagonista, representa o poder da ordem, da força e dos exércitos. Atena é uma das deusas mais conhecidas e cultuadas nas tradições mitológicas gregas, reconhecida como a deusa da sabedoria tem papel decisivo na trama de Ajax ao enfeitiçá-lo, o ato que o levou a tirar a própria vida, a deusa matinha predileção por Ulisses em detrimento de Ajax, pois o mesmo lhe dispensava culto e devoção, Atena representa o poder da religião e da fé.

Porém, ao serem lançados no carnaval de Devorando Heróis Agamenon e Atena são destituídos de suas pompas e representados como seres entregues aos vícios como os demais foliões que celebram a passagem trágica do lendário Ajax, mas não sem antes bradarem suas sentenças e evocarem o poder a eles atribuídos. Se apresentam como cúmplices de um rigor soberbo, mas também como parceiros de uma noitada errática, narizes sujos, pupilas dilatadas,

as autoridades que se imprimem através de discurso são contrapostas pelas imagens carnavalizadas, a imposição da força e a instauração do medo destoam da zombaria presente na roda.

Na festa carnavalesca, destrói-se, reduz-se, inverte-se, zomba-se de tudo o que faz medo: imagens cômicas da morte, suplícios joviais, incêndio de uma construção grotesca batizada de inferno; o sagrado, o proibido, os tabus transgredidos, só existem por alguns momentos; ri-se daquilo que se tem medo (MINOIS, 2003, p. 159).

Atena: Eis o retrato dos infiéis que desafiam os deuses, eis aquilo que acontece com aqueles que perdem a razão e quando recobram a lucidez percebem que o chão debaixo dos seus pés desapareceu.

Agamenon: Eu represento a lei dos homens e dos deuses nesse momento em que a justiça requer um agente decisivo e presente. E como chefe do exército reitero, o corpo desse traidor será deixado aqui, não haverá honras e nem rituais, será devorado ao relento pelas aves de rapina que o deserto abriga.

DEUS EX MACHINA, a deusa saída da máquina, e em sua companhia um famoso comandante, ambos estão em um palanque (que ao mesmo tempo é um carro de carnaval) enquanto Ajax e seu irmão Teucro (Alysson) figuram no chão sujo de cachaça junto ao público. Atena e Agamenon trazem em suas cabeças alegorias imponentes (que ao mesmo tempo são fantasias de carnaval) que lhe trazem altura, porém da cintura para baixo trazem os corpos à mostra, são os mesmos que há pouco entornavam doses de cachaça na alegria foliã de seus intérpretes.

Esse jogo de ambivalência e mescla de imagens divergentes vem se desenhando como um traço marcante do que estamos tateando enquanto o entendimento de uma poética pícara, configurando traços de invenção tipicamente carnavalescos. Segundo DaMatta esse espaço festivo marca:

[...] dicotomização entre os acontecimentos altamente ordenados, dominados pelo planejamento e pelo respeito, e os eventos dominados pela brincadeira, diversão e/ou licença, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressor (1997, p. 49).

O fato é que durante a festa com a qual o espetáculo é proposto passamos a evocar esse jogo constante com as imagens e falas que contrastam as relações de uma sociedade duramente hierarquizada em confronto com o mundo das liberdades, da alegria e do carnaval, a festa põe

em contato e em conflito distintas significações políticas, sociais e simbólicas (DEL PRIORE, 1994). Como as figuras de poder estão no mesmo ambiente que os demais foliões e colocando o corpo sob os mesmos efeitos de embriaguez e torpor abrem-se novas formas de relacionamento para com essas instituições.

A diferença entre os grandes e os pequenos parece suspensa por um momento, todo o mundo se aproxima, cada um leva na brincadeira o que lhe acontece; a liberdade e a independência mútuas são mantidas em equilíbrio por um bom humor universal. A obscenidade tem também direitos de cidadania na atmosfera de liberdade e de familiaridade (BAKHTIN, 1993, p. 215).

A moral das proibições, sede lugar a uma ética das permissões. Seguindo com o autor:

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas, ao mesmo tempo, positivo e não nihilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar fundamentos da nova concepção de mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 1993, p. 239).

Como nos aponta Bakhtin a festa como modo alternativo de expressão de mundo não é privilégio de nossos dias, muito menos dos Pícaros Incorrigíveis e provavelmente a sua potência seguirá abrindo caminhos dentro do espectro nebuloso sob a qual se encontra nosso país.

Sob o domínio da cultura burguesa, a noção de festa não fez mais que restringir e desnaturalizar-se, sem, contudo, desaparecer. A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana. Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente (BAKHTIN, 1993, p. 240).

Apontando esse paralelo histórico que alinha o processo de criação dos pícaros e o avanço conservador na política do país, podemos seguir pensando que durante a intensa etapa de circulação que se desenrolou nos três anos seguintes após a estreia de *Devorando Heróis*, seguimos acreditando e festejando junto ao público, aspirando uma alternância das estações, reconhecendo e reforçando os aspectos políticos de nossas escolhas. Durante o processo de criação do espetáculo conseguimos observar tais posicionamentos por meio de ações por vezes planejadas, mas também espontâneas, por exemplo, durante uma prova de figurino idealizada pela artista Ruth Aragão, os Pícaros decidiram extrapolar os limites da sala de ensaio e levar para rua os seus corpos, carregando garrafas de bebida, cheirando e cheirando a álcool desfilaram por ruas do centro da cidade, em um dia comum, se instalando inclusive em frente a uma sede da Igreja Universal do Reino de Deus, como mostra imagem abaixo.



Figura 21 - Prova de figurino nas ruas do Centro de Fortaleza. Foto: Tim Oliveira. Fonte: Arquivos do autor.

O espetáculo, que passou nos últimos anos por diversas cidades e festivais, além de promover quatro temporadas na cidade de Fortaleza, ganhou formas e aspirações distintas, se moldando a partir do encontro com diversos públicos e em diferentes situações. A hora que se segue durante a encenação do espetáculo estabelece um estado utópico de liberdade e o sentimento de coletividade providos pela lógica festiva, uma irrupção temporal que se estabelece como uma confluência poética no modo teatral realizado pelos pícaros.

Essas zonas crepusculares, intermediárias e altamente criadoras podemos pensá-las a partir de um conceito indispensável a nossa compreensão durante a pesquisa, a lógica da *liminaridade* elaborada pelo antropólogo Victor Turner, e mais adiante aprofundado pelo diretor teatral Richard Schechner. “[...] A liminaridade é uma interface temporal cujas propriedades invertem parcialmente aquelas da ordem já consolidada” (TURNER, 2015, p. 56). Os autores citados reconheceram em suas análises o caráter de inversão proveniente de eventos performáticos, do teatro como um elaborador de liminaridades, e da relação que esses eventos guardam em suas origens com o ritual, conceito que também atravessa *Devorando Heróis* se tomarmos a amplitude do seu acontecimento espetacular, como a de uma encenação constantemente ritualizada.

Turner vai nos apontar que o ritual, no nosso caso a festa e o teatro, abrem espaço para

os momentos de suspensão, o tempo da liminaridade. O pesquisador doutor Ruben Alves da Silva bem observou essas relações trazidas por Turner no que se refere aos estudos rituais.

É o espaço onde aflora a criatividade, os sonhos e os desejos tendem a manifestar-se no comportamento livre – num clima de efervescência geradora de valores, imagens e símbolos referenciais de unidade e/ou coesão social. É nesse sentido que Turner sugere um “deslocamento do olhar” antropológico para os fenômenos marginais, “liminares” ou “liminóides”, ou seja, os eventos performáticos ou performances, movimentos que emergem nos interstícios das sociedades (SILVA, 2005, p. 43).

Todos os caminhos e escolhas de *Devorando Heróis* apontam para um modo pícaro de se enxergar a sociedade e promover através do teatro uma experiência de deslocamento do olhar para um espaço em que possam emergir livremente sonhos e desejos, uma fenda, uma passagem para um novo mundo dentro de um contexto que aponta para o colapso das relações humanas (HAN, 2010), a espetacularidade pícara está ancorada na vida de seus integrantes e busca mobilizar mudanças de uma ordem vigente a partir de encontros reais e festivos.

O conceito de liminaridade é cunhado a partir dos estudos realizados pelo também antropólogo Arnold Van Gennep, em sua obra *Ritos de Passagem* (1909) em que o mesmo observou como os indivíduos demarcam a partir de rituais a mudança de um estágio a outro em suas esferas sociais, acontecimentos como funerais, casamentos e formaturas exemplificam seu pensamento, constando que durante toda a vida os indivíduos realizam mudanças de status, e que essas se demarcam através de rituais e simbolismos.

Gennep observou ainda que tais ritos se desenvolviam em três fases distintas: fase pré-liminar, liminar e pós-liminar. A fase liminar que nos interessa nesse estudo é um período em que uma pessoa está nas “entranhas e entre” categorias sociais, nesse momento podem acontecer as transições e as transformações em espaços especialmente demarcados. “Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença social é apagada” (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p. 68).

Vale observar uma variante levantada por Turner dentro das discussões em relação ao termo, pois ao se referir aos estudos rituais tanto o autor quanto seu antecessor Gennep, resguardam as particularidades e distinções de tais acontecimentos em *culturas ditas tradicionais e culturas modernas*²⁸ (grifo nosso).

Turner percebeu que existia uma diferença entre o que acontecia em culturas tradicionais e culturas modernas. Com a industrialização e a divisão do trabalho,

²⁸Para melhor compreensão dessa distinção elaborada por Turner buscar a obra “O processo ritual: estrutura e antiestrutura”, sua abordagem se fundamenta na análise de práticas rituais observadas entre o Ndembu, povo da região da África Central.

muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou o termo *liminóide* para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer similares ao ritual. Se o que é liminar inclui uma comunicação sagrada, inversões e recombinações lúdicas, o *liminóide* inclui todos os diferentes tipos de arte e entretenimento populares (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p. 66).

Portanto, se tomarmos como referência a distinção de Turner, Devorando Heróis seria um evento liminóide, uma performance estética, o que não diminui em nada as suas possibilidades de gerar uma experiência liminar, seja no coletivo ou nos participantes que se envolvem no acontecimento, o próprio autor reconhece nos artistas esses “seres xamânicos” possuídos pelo espírito de mudança” (TURNER, 2015, p. 40), portadores de uma nova consciência, mesmo que esta dure apenas por alguns instantes. A arte e o ritual são gerados em zonas de liminaridade, por esse motivo é observada como “caos fecundo”, “armazém de possibilidade”, “processo de gestação” e esforço por novas formas e estruturas” (TURNER, 2015, p. 9), assim, podemos conceber a liminaridade como um traço poético dentro do trabalho elaborado pelos Pícaros Incorrigíveis e no carnaval de Devorando Heróis, mas também atribuir ao próprio pícaro um caráter liminóide, pois em sua natureza antropófaga está em constante processo de devoração, armazenando possibilidades para se aventurar em passos seguintes de criação.

Tais observações reforçam a linha teórica que enxerga a festiva poética pícaro em sua característica *trickster*, transitória, pois segundo a pesquisadora cubana Ileana Diéguez “a liminaridade é uma situação de margem, de existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores” (CABALLERO, 2016, p. 38). Criamos em Devorando Heróis a ambiência e as brechas necessárias para que essa visão de mundo seja instaurada, para que junto ao público possamos vislumbrar a passagem para o mundo utópico e liminar do carnaval.

Contudo, temos que salientar que o tempo da liminaridade é passageiro e as suas implicações e desdobramentos por muitas vezes podem não corresponder às aspirações do momento de suspensão, o que resta ao fim de Devorando Heróis? Quando o acorde final é anunciado, o chapéu rodado, a última canção.

Todo poder emana do Herói/ quem será o herói?/ quem nos prende a corrente?/ quem com força tentou?/ Cai o pano/cai a folha/ o aço a voz/mas quem?/será alguém?/ Quem matou o herói?/ do que é feito o herói?/ aquele que vai contra o sol/ quando o destino Chegou/Tudo posso, o fogo/ o mito, o rito, o grito/ Será que foi Prometeu?/ Deixo a vocês a questão/ clara como estas estações/ Ser guerreiro de mim mesmo/ me liberto lanço/ sem te pedir o perdão/ Livre para ser sagrado/ livre para ser profano/ Cai a força, a casca/ a taça, o sangue/ o véu,

mas quem?/ Quem devorará o Herói?



Figura 22 - Cena final do Espetáculo *Devorando Heróis*, no chão pixada a frase “seja marginal, seja herói”. Foto: Lili Rodrigues. Fonte: Arquivos do autor.

A fase pós-liminar, as garrafas vazias, no chão escrita a famosa frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”²⁹, restos de confete e purpurina dourada se misturam com a sujeira da rua e a alegria festiva volta a se transformar em cotidiano, a massa já não canta junto, seguiram as suas vidas, voltaram aos seus trabalhos, mas como aponta DaMatta “[...] é preciso não esquecer essa importante associação entre a festa, como um domínio especial, e as alternativas de ação que ela pode abrir, seja para voltar satisfeito ao cotidiano, seja para transformá-lo” (1998, p. 52). Para o autor o próprio carnaval é a festa que elabora as inversões que permitem o aflorar do espírito de coletividade festiva, mas o que resta após os quatro dias em que a festa toma conta das ruas do país? Tomemos a resposta de Isaura Queiroz em sua obra “Carnaval brasileiro: o vivido e o mito”.

O conceito de Carnaval [...] é concebido como resultado de aspirações, conscientes ou inconscientes, orientadas para uma sociedade 'outra', na qual não existiriam nem injustiças, nem coerções; assim, mobilizaria a ação dos indivíduos no sentido de instalar uma sociedade de liberdade e paz. Muito embora o ideal não tenha sido nunca atingido, apesar de a festa se repetir ano após ano, acredita-se sempre que o objetivo será um dia alcançado; em todo caso, o fato de que ela se realiza novamente nas datas fixadas mostra que a esperança está sempre presente, assim como o apego e o gosto pelo folguedo: uma vez que a sociedade alternativa pode durar quatro dias, por que não poderia ela se instalar finalmente de modo definitivo?" (QUEIROZ, 1992, p. 182).

²⁹ O trabalho de Oiticica consiste em uma peça semelhante a uma bandeira com o corpo de um bandido muito conhecido no Rio de Janeiro de então, serigrafado sob a forma de referência a Cara de Cavalo, morto pela polícia carioca.

Tomemos, portanto, as aspirações que se reafirmam a cada apresentação de *Devorando Heróis*, em cada novo encontro, enxergando a festa como o ritual que reabastece a sociedade de energia, de disposição para continuar, seja pela resignação, ao perceber que o caos se instauraria sem as regras sociais, seja pela esperança de que um dia, finalmente, o mundo será livre (como a festa pretende ser durante seu tempo de duração) das amarras que as regras sociais impõem aos indivíduos (AMARAL, 1998). Cantemos o espaço da festa como a vitória do coletivo, saboreando a vontade pícara de mudança, que encontra na liminaridade um eco de alegria e abundância.

É provável que o espetáculo não seja capaz de provocar mudanças definitivas ou mesmo concretas na dura realidade em que os *Pícaros Incorrigíveis* estão inseridos, vivendo em uma das cidades mais violentas do mundo, em um país que se mostra cada vez mais corrosivo às formas diversas de relação humana, em que o ataque às próprias práticas artísticas têm se tornado comuns, porém, continuaremos celebrando e fazendo a festa, evocando um sentido utópico de coletividade, pois tão importante quanto viver uma mesma realidade é sonhar os mesmos sonhos (DEL PRIORE, 1994). Por isso, tão importante para nossa análise é trazer à tona a imagem de *Oiticica* como uma espécie de síntese do próprio espetáculo. Para o pesquisador Luiz Antônio Garcia Diniz:

A figura dos “anti-heróis” ou “heróis anônimos” é recorrente na obra de *Oiticica*. É importante lembrar que ele procurou viver sua própria condição de artista-marginal no seio das contradições de uma sociedade que procurava claramente preservar determinados valores, conservando a política e a cultura consensuais, ou seja, uma sociedade calcada no valor da produtividade e da estabilidade (DINIZ, 2010, p. 59).

Na obra de *Oiticica*, as figuras do herói e do marginal mesclam-se em uma posição de contiguidade (DINIZ, 2010), uma aproximação que nos faz remeter a rica ambivalência do elemento pícaro, sendo um dos traços poéticos mais evidentes em nossas observações aqui nesse percurso. Em uma entrevista *Oiticica* afirmou que “um momento ético” (1968) o levou a construção da obra em referência a *Cara de Cavalo*, pois a partir de sua imersão no Morro da Mangueira, a poesia do artista passou a carregar traços de afetividade e aproximação com as questões relacionadas no cotidiano do morro.

Talvez seja esse componente que nos conecte com o artista carioca, do qual temos a honra e licença para denominá-lo um pícaro de seu tempo, talvez seja um momento ético que promulgue os *Pícaros Incorrigíveis* seguirem produzindo os seus trabalhos através do carnaval, da marginalidade e da festa, uma ética das libertações foliãs e dos corpos em plenitude, em *Devorando Heróis* a festa é carregada como um compromisso, em toda sua loucura, mas também em toda a sua importância política.

Aqui findamos o sonho, a magia. Mas quem? Quem é o herói? Os Pícaros Incorrigíveis lançam pra vocês a questão, o que é o herói? Salva o Prometeu que habita em mim, em todos nós, salva a liberdade, salva a rua. E deixamos a questão: quem matou o herói? Nós, seres divinos na divina graça de sermos deuses também. Salve o eu deus, salve o eu artista. Cai o pano, a roda aberta, chapéu na mão. Bendita seja a moeda suada, sonora na palma da mão, somos livres, somos líricos. Libertos! Mas quem? Quem é o Herói?

Fim do espetáculo, desmontamos o cenário, guardamos os materiais, muito provavelmente nos sentaremos em alguma mesa de bar, festa que cairá noite adentro, segue o bloco De cara não dá. “Festa para que te quero? daremos a resposta: Te quero para escrever e viver com mais leveza a tragédia e a dor da existência” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 150). Os Pícaros seguem noite adentro, provavelmente amanheceremos festejando, após a embriaguez a ressaca, após o êxtase a monotonia do cotidiano, mas não importa, seguiremos, a próxima festa não pode esperar, façamos acontecer, no teatro, na mesa de bar, eis o nosso lugar.

4 E O TEATRO DOS PÍCAROS? FORMULAÇÕES DE UMA POÉTICA OU DESCULPA PARA BEBER CACHAÇA?

O objetivo do teatro é reunir o maior número possível de pessoas para superar o medo de agir. À medida que vivemos nossas fantasias, nós criamos a realidade por onde quer que sigamos (Jerry Rubin³⁰, 1970).

Se elaborássemos uma espécie de genealogia do Coletivo Os Pícaros Incorrígíveis certamente adentraríamos em dois campos de afeição de seus integrantes, o teatro e o bar, elementos que estão presentes desde a formação do Coletivo em 2011 e inevitavelmente atravessam seus processos de criação e suas práticas de sociabilidade, mantendo acesa uma energia vital para a permanência e uma continuidade enquanto coletivo, nesse sentido, expressam modos de ver e viver outras possibilidades de existência.

Em primeiro lugar, o botequim pode ser um mecanismo de sustentação, porque tem condições de conceder o sentimento perdido de comunidade. Ele cria profundos laços comuns entre uma minoria, os “adeptos do álcool”, além de provocar estreitas relações de cooperação. (DA SILVA, 1978). As relações forjadas na mesa de bar podem ser tão difusas e ínfimas assim como a embriaguez, o empréstimo de um cigarro, uma reconciliação através de um brinde, uma letra que encontra uma melodia, é no irrisório que as cooperações vão ganhando um terreno para conceber este espírito de comunidade.

Tomamos como referência o pensamento do professor Luiz Antônio Machado da Silva para fazer jus aos processos de discussão e pensamento que o grupo desenvolve sobre o seu próprio fazer, geralmente em mesas de bar, o teatro pícaro é forjado entre o amargor da cachaça e o prazer de uma cerveja gelada na calorosa Fortaleza.

Iniciaremos a nossa conversa no tradicional Bar Cultural do Lions, localizado na rua General Bezerril 376, Centro, espaço que tem como sua extensão a Praça dos Leões, palco de tantas produções poéticas e farras picarescas. O bar é gerenciado pela nossa querida Dona Fátima, que costuma promover um abatimento carinhoso para “seus netinhos” como ela mesmo costuma cumprimentar os pícaros numa recepção sempre festiva.

Optamos iniciar aqui no Lions por algumas questões, primeiramente é um dos poucos bares abertos desde o período da manhã na cartografia étlica dos Pícaros, segundo, esse espaço como citado tem sido uma potente fonte de experimentação e atuação para espetáculos e experimentos de processo do Coletivo, sendo portanto, um instigador para se pensar sobre qual ótica de teatro estamos refletindo uma poética pícara. Por fim, esse estabelecimento se encontra

³⁰ Ativista social, ícone da contracultura norte-americana durante as décadas de 1960 e 1970.

no miolo da cidade o que para DaMatta (1997) tem relação com a espacialidade própria do carnaval, afirma o autor: “o universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, o “centro da cidade” que, no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população” (1997, p. 56).



Figura 23 - Ensaio para o processo Pagode Russo no Bar do Lions. Foto: Igor Cândido. Fonte: Arquivos do autor.

A relação ambivalente teatro e bar nos leva a pensar também a conexão que se estabelece entre o fazer teatral e a própria vida dos integrantes do coletivo, abrindo uma possibilidade de diálogo sobre a cena teatral em uma perspectiva performativa. Alguns pesquisadores importantes já cunharam conceitos como o de teatro expandido³¹, performativo, contemporâneo, mas nesse caso nos interessa o pensamento da pesquisadora Ileana Dieguez Caballero (2016), que vai apontar essa tendência como um “outro teatro” em contraponto ao modelo representativo.

Segundo a autora: “Durante o século XX, as artes experimentaram cada vez mais hibridações e impurezas, de maneira que aquilo inicialmente sugerido como “outro teatro” é na realidade o conhecimento da teatralidade como campo expandido” (CABALLERO, 2016, p.

³¹ [...] manifestações teatrais e performativas que variam de intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, em geral referidas como *site specific*, a modos renovados de teatro documentário, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cena disjuntas, que projetam um leque diversificado de experimentos ligados, de um modo ou de outro, as transgressões da representação (FERNANDES, 2013, p. 3).

128).

Para além do movimento de hibridação nas artes que favoreceu essa virada do campo da representação ao campo da performatividade, Dieguez reconhece que tal fenômeno é mobilizado por questões sociais, pelos acontecimentos da vida capazes de estabelecer um trânsito de mudanças entre o campo social e o campo estético, reforçando a sua linha inseparável.

As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não tem ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem a arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades da polis. Dessa forma, a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais (CABALLERO, 2014, p. 128).

Observando o caminho percorrido pelo teatro performativo, nota-se aqui que uma relação de culturas híbridas e a globalização de determinados processos na sociedade contemporânea implicam uma espécie de “crise de representação”, transposta também para o fazer artístico (GALETTO, 2010). No teatro tal crise incide sobre o modelo dramático vigente no Brasil até os anos 1980, sob uma representação ancorada no realismo burguês com forte influência da poética aristotélica, tal virada coloca em cheque a construção de dramaturgias que enfocam sobre a construção de personagens e passam a valorizar o contexto e a persona dos atores que vão a cena, assim como, tensiona também relações de espacialidade, extrapolando a relação com as caixas cênicas e ampliando a capacidade de intervenção para espaços tidos como não convencionais.

A discussão sobre esse “outro teatro” é densa e complexa, para o performer mexicano Guillermo Gómez-Peña trata-se de uma perigosíssima zona fronteira (2013), portanto, seguimos a pesquisa assumindo uma postura picaresca de ambivalência, se permitindo jogar com todas as possibilidades e conceitos sem abrir mão de toda e quaisquer conexão que seja cara aos entendimentos de uma poética pícaro.

Começamos a pensar tais argumentos no fluxo poético de *Devorando Heróis* de tomarmos uma distinção equacionada por Gómez-Peña nessa fronteira teatro e performance, observamos que os Pícaros em vez de optar por um caminho em detrimento de outro, escapam a essa escolha e conjugam elementos dos dois campos (teatro e performance) para compor os seus procedimentos cênicos.

Na prática teatral baseada no texto, uma vez que o roteiro é finalizado, os atores o memorizam e ensaiam obsessivamente e – e ele será representado da mesma forma todas as noites. Na performance, seja com o texto ou sem ele, é somente uma

diagramação de ação, um hipertexto que contempla múltiplas contingências e opções (GOMEZ-PEÑA, 2013, p. 457).

Mesmo sendo desenhado a partir de uma dramaturgia com partituras textuais designadas a cada atuante, o espetáculo tem uma zona fronteiriça forjada a partir da festa que não permite com que cada apresentação ocorra tal qual a anterior. A presença do espectador convocada enquanto uma mobilização foliã faz com que este seja parte constituinte da obra, o espetáculo convoca, expõe e intensifica a todo instante essa participação do público, tornando-o parte essencial no coro carnavalizado de um bloco, e mediador participante das ações dos atuantes em cena.

Para pensar essa participação alguns autores propõe que o teatro em sua concepção expandida rompe, inclusive, com o termo “espectador”, por estar intimamente ligado à predominância do aparato representacional, sugere a implosão da relação palco/plateia e propõe, em seu lugar, uma relação do tipo palco + plateia (BELLONI, 2014), sugerimos essa aproximação conceitual pensando que desde o primeiro momento da encenação os Pícaros buscam quebrar essa distinção entre o público e os atores, e por meio da música, da purpurina, da cachaça e do corpo a corpo tornam toda uma massa de cúmplices e foliões de um mesmo bloco, uma quebra de hierarquia típica das festas carnavalescas na ótica de Bakhtin:

[...] até mesmo o ajuntamento, o contato físico dos corpos, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Ao mesmo tempo, o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais (1993, p. 222).

A festa de Devorando Heróis é assumidamente uma escolha política forjada no seio do próprio Coletivo, em cada bar, a cada gole, e durante o tempo do espetáculo a festa não se pretende enquanto uma representação da própria festa, mas sim, de fato ganhando corpo para extravasar anseios e questões que borram o entendimento entre a personagem e o atuante.

Dialogando com a crítica e historiadora da arte Claire Bishop trata-se de uma “crença da ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de tomada de poder” (2008, p. 147), afinal de contas o trabalho questiona à sua maneira, relações de poder e opressão como observamos no capítulo anterior, questões elaboradas a partir dos olhares e percepções dos integrantes do processo, esse tipo de produção se faz “entre os terrenos acidentados do pessoal e do social (entre o “eu” e o “nós”) com a esperança de descobrir algumas encruzilhadas e pontes interessantes” (GOMEZ-PEÑA, 2013, p. 442). Trata-se do ato teatral como uma representação carnavalizada da sociedade a qual os Pícaros estão inseridos, uma representação às avessas, em que o álcool colabora na costura de uma leitura borrada dos acontecimentos, uma ebriedade convocada como fronteira de atuação e elemento de ligação entre os atuantes e o público enquanto participante folião.

Justifica-se, portanto, a nossa opção por tratar do teatro pícaro a partir da mesa de bar, o terreno social acidentado do Coletivo, o espaço em que foram descobertas encruzilhadas e pontes interessantes durante o processo de criação do espetáculo *Devorando Heróis*. Pontes que continuam o seu processo de construção a partir das apresentações do espetáculo e do contato direto entre público e obra, desvendando nesse elo outras leituras entre os aspectos estéticos e sociais envolvidos no trabalho.

No início de 2016 iniciamos mais uma etapa do processo de criação para traduzir em cena a dramaturgia desconstruída e carnavalizada das duas tragédias clássicas, sob a direção de Murillo Ramos tínhamos alguns nortes do que seria essa encenação, contudo, seria na sala de ensaio que partiríamos para uma investigação mais direta, pensando a dimensão do corpo e da interpretação que o texto propunha.

Os primeiros encontros se deram a partir de uma série de exercícios que estimulassem a ideia de um corpo-folião, trabalhando a partir de cada ator uma pulsão que variasse entre os polos sagrado e profano, a partir da subjetividade de cada artista, a direção conduziu uma série de exercícios em que os atores corporificavam a partir de suas memórias, um corpo carnavalizado através da dança, do contato físico e da ingestão de álcool. Surgiram algumas materialidades e movimentações que seriam levadas posteriormente a encenação propriamente dita.

É nesse ponto que a nossa análise passa de um aspecto mais formal de trabalho, como a realização dos exercícios em sala de ensaio, para uma prática corriqueira que se dava após cada encontro de criação, que com o passar do tempo, foi se constituindo como lugar-comum para os processos do Coletivo; a mesa de bar um “[...] lugar pra tudo que é papo da vida rolar, do futebol até a danada da tal da inflação, é coração é fantasia e realidade, é um ideal paraíso aonde nós fica à vontade” (MESA DE BAR, 1985).

A elaboração de uma poética pautada durante esses encontros étlicos foi e vem sendo construída a cada uma ou duas cervejas:

[...] é que as vezes só uma não dá tempo sentir o ambiente e de se deixar levar por tudo que ele evoca, e olhe que tem bar que evoca até o passado que não se tem. Uma ou duas dúzias, sim, porque tem bar que, já na primeira sentada, ele mexe de um jeito esquisito na peça humana bebedoura já percebeu? Poizé, parece que a pessoa já esteve ali antes, ou dali nunca saiu (KELMER, 2019, p. 60).

As questões levantadas durante a construção da dramaturgia e o processo de encenação emergem na mesa, indagações sobre a figura do herói, as divindades, o carnaval e também a própria ideia de pícaro se multiplica na medida em que as divagações sobre o espetáculo ganham corpo e copo, mostrando que os elementos como a rua, a noite, a embriaguez, emergem como marcas desse encontro e se imprimem no fazer teatral dos Pícaros Incorrigíveis.

A experiência do corpo embriagado e a bebida em si são levadas a cena de modo a construir esses espíritos de coletividade proporcionados pelo encontro na mesa de bar. Desde o aquecimento para o espetáculo é tradição/ritual brindarmos em doses de cachaça, circulamos entre os integrantes e o público garrafas que passeiam de forma compartilhada. Na medida em que os efeitos físicos do álcool são postos em jogo com o seu aspecto relacional percebe-se a construção de um corpo não cotidiano, de um estado que influi na atuação e também na construção cênica, esse corpo alcoolizado atravessa a ideia de representação que os Pícaros buscam em *Devorando Heróis*, assim, podendo abrir um diálogo com a ideia de Daniel Lins sobre a embriaguez, trazendo a própria ideia trazida por seu efeito devorador:

[...] é a desconstrução aguda da representação, é o seu excesso, o singular, o sentido no qual não há nenhum espaço para a significação. Ele é o insignificante, isto é, a cada vez que a ele se atribui a representação de algo, ele se torna autofágico: devora a si próprio. Auto devorar-se, consumir seu corpo é seu brinquedo/combate predileto. Ao comer a si mesmo, ele engole a gramática na qual se almeja calciná-lo por meio da representação, significados e significantes (LINS, 2013, p. 112).

O aspecto devorador da embriaguez passa, portanto, a agir não somente como um elemento de *Devorando Heróis*, mas também uma chave para a elaboração de uma poética do coletivo. Sabendo que essa dimensão muni o elemento pícaro para quebrar convenções, ultrapassar o *metron* teatral e inventar o seu próprio modo de criação, elaborando suas próprias formas de estudo, criação, processo, ensaio e atuação. Durante os processos de criação do Coletivo é recorrente a realização de ações, como festas, leituras, encontros e outros formatos, que possam dinamizar os aspectos investigados dentro do seio do coletivo, vale notar que todos esses encontros são regados a bebidas, música e um componente festivo que se somam dentro de uma proposição estética muito bem demarcada.



Figura 24 - Cartazes da festa Pícaros Rolidei Pícaros. Arte: Diego Landin. Fonte: Arquivos do autor.

Eventos como o Pícaros Rollidey Pícaros em diversas edições se configuraram como espaços de encontro e celebração, mas também um lugar propício de experimentação de proposições poéticas do Coletivo, em que a bebida assumia papel fundamental nos estados de alegria provocados no ambiente, convidando os participantes a embarcarem no mesmo sentido alucinante dos Pícaros.

Ao consumir a própria ideia de representação, essa devoração alcoólica lança questões sobre o fazer teatral do Coletivo em diálogo com uma ideia de performatividade, aqui nos interessa como esse desequilíbrio provocado pelo álcool se apresenta também como potência, como sustenta outras camadas de atuação e possibilidades para os pícaros em cena. Tais reflexões podem e vem sendo pensadas também em uma dimensão relacional, sabendo que a bebida envolve além dos efeitos físicos uma gama de aspectos de sociabilidade, a mesa de bar pode se tornar, portanto, um modo do Coletivo viver, conviver e criar o seu teatro.

“O consumo de bebidas alcoólicas, então, é pensado em sua dimensão social, quer dizer, como uma prática dotada de regras que, referenciadas por determinados valores, se referem a certos grupos ou coletividades” (ZANELLA, 2011, p. 157). O botequim é o símbolo de um esforço no sentido de participar de um universo novo (e uma “ponte” para isso) (DA SILVA, 1978), no nosso caso o botequim e o álcool tornam-se subterfúgios para criar e fazer com que o público participe de um novo universo, o universo picaresco, que resvala de certo modo em um universo da boemia. “O que é um/o pícaro?” Zéis responde, iluminando esse tema:

Zéis

Penso que é uma maneira de se apresentar para o mundo, uma maneira que alguns sujeitos encontram de apresentar uma maneira de ser, possibilidade de existência, que tá muito ligado ao desbunde, a brincadeira ou a boemia, mas entendo que não necessariamente uma coisa está ligada a outra. Boemia e Picardia podem estar juntas, mas não necessariamente estão. As pessoas que acabam tendo na picardia uma maneira de se expressar, encontram também uma maneira de expurgar os seus demônios.

Essa relação de aproximação e distanciamento que Zéis apresenta entre o pícaro e o boêmio nos interessa no instante que coloca este elemento (a boêmia) como possibilidade de ação, mas não como regra, confluindo ao sentido em que inferimos ao pícaro como um ser fronteiro que escapa às definições, nesse sentido, a picardia ligada a um modo de expressão desses seres, para expurgar os seus demônios e mobilizar as suas pulsões, em nosso caso por meio do teatro.

“De forma geral, pensar o ser boêmio ou as práticas culturais que este constitui na interação e na construção do cotidiano, significa percebê-lo como um tipo ambíguo que vive a traçar suas rotas sem destino certo com leve pretensão de se findar em uma mesa de bar” (SAAD; MOLAR, 2011, p. 146), e como em nosso estudo tudo nos leva a crer que a vida pícara se finda em uma mesa de bar, tomemos a liberdade de voltar alguns anos e perceber como tudo se inicia no mesmo espaço, lembrando que ainda estamos no nosso aconchegante Bar do Lions, retomemos uma apresentação nessa praça com o primeiro espetáculo do repertório do grupo, o *Boteco do Seu Noel*, espetáculo que instiga também uma paisagem de análise para compor a percepção de um teatro e de uma poética pícara.



Figura 25 -Apresentação do Espetáculo Boteco do Seu Noel na Praça dos Leões. Foto: Taline Procópio. Fonte: Arquivos do autor.

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa/ Uma boa média que não seja requentada/ Um pão bem quente com manteiga à beça /Um guardanapo e um copo d'água bem gelada /Feche a porta da direita com muito cuidado/ Que não estou disposto a ficar exposto ao sol /Vá perguntar ao seu freguês do lado Qual foi o resultado do futebol (CONVERSA, 1935).

“Conversa de botequim” é a canção que “abre os trabalhos” para o início desse espetáculo que como o título expõe, trata-se de um verdadeiro boteco, no caso mais específico com uma roda de samba em que os atores bebem, fumam, cantam e no decorrer da encenação narram momentos da trajetória do compositor paulista Noel Rosa.

O espetáculo que segue em repertório se desenvolve a partir de uma série de elementos com os quais podemos enxergar a relação entre a criação dos Pícaros e as mesas de bar, mas também aponta alguns traços de performatividade e de uma concepção de teatro que escapa a uma lógica de representação, se pondo em diálogo com as perspectivas de uma encenação contemporânea, para o pesquisador Abimaelson Santos Pereira, tais perspectivas podem ser observadas na relação que as obras dessa natureza estabelecem com o espaço e com os seus espectadores.

Desta forma, os espaços limítrofes entre palco e plateia foram quebrados e ressignificados por duas importantes vias, a saber: a primeira diz respeito à ideia de espacialidade e a segunda trata da questão do espectador. No que se refere ao espaço, percebe-se que o teatro contemporâneo retoma as praças, ruas, becos, fábricas, casarões, entre outros, utilizando-se de espaços alternativos e inusitados, gerando espaços teatralizáveis, capazes de tencionar a relação entre a cidade, a cultura e a sociedade, e, mesmo quando utiliza-se do espaço tradicional, o teatro contemporâneo tem como característica a organização heterogênea dos elementos de encenação, em busca de um discurso estético e político mais próximo da pluralidade cultural no qual está inserido. Em relação ao espectador, percebe-se que, ao mesmo tempo em que ele é público, torna-se parte do espetáculo, gerencia, torna-se coautor do processo e da obra de arte, o universo da contemplação coexiste com o da interação (PEREIRA, 2013, p. 48).

O Boteco já circulou por ruas, praças, bares, quintais, hotéis, apartamentos e outros espaços, deixando-se sempre permear pela lógica de espacialidade do próprio ambiente, tal característica é mobilizada através do jogo com o qual os atores conseguem estabelecer a partir de uma dramaturgia flexível, essa ambiência permite com que estes se posicionem não como personagens, mas a partir de suas próprias personas e personalidades, insurgindo de forma estética e política nesses espaços.

Vale aqui ressaltar que as relações nem sempre são harmoniosas, e por mais que se trate de uma encenação festiva que busca constantemente uma participação do público para reforçar laços de coletividade, abrem-se também vias de tensão mobilizadas inclusive pelo próprio corpo exposto dos artistas em cena. Por exemplo, em espaços como botequim, pode-se dizer que o “machismo” é um importante marco de referência de conduta, assim como a figura do “macho”

(DA SILVA, 1978), traço que também tem eco no ambiente das rodas de samba.

Porém, a interpretação impressa no espetáculo tensiona constantemente tal imaginário, trata-se de fato de uma roda de samba, de um botequim, mas em nenhum momento os atores “incorporam a figura do macho” e não abrem mão de “dá uma boa pinta” durante a encenação, operam nas margens que se dão para ir expressando as suas personalidades, vão tensionando de certo modo a figura do próprio Noel Rosa, tido como um “rapaz namorador, um conquistador que fazia o maior sucesso com as mulheres”³². A paródia e o deboche são evocados para a não exaltação dessas figuras, e sim como marcas de abertura para outros tipos de subjetividades que não estão à primeira vista relacionadas ao ambiente das rodas de samba, deixando seus corpos e opções sexuais como elementos constantes de suas performatividades.



Figura 26 - Apresentação do Espetáculo Boteco do Seu Noel na Praça dos Leões. Foto: Taline Procópio. Fonte: Arquivos do autor.

Tal performatividade resvala na relação com que o espectador é posto dentro da encenação do espetáculo, bebem, cantem, paqueram, não se perde a oportunidade de um contato físico mais direto, tornam-se coautores da obra de arte, o universo da contemplação coexiste com o da interação

Traduzindo a natureza de nosso exemplo, fica evidente no próprio nível de ascensão da embriaguez e de uma alegria festiva que vai aumentando relativamente na medida em que o espetáculo se desenrola, que não se trata de simbolizar ou metaforizar o que se passa em um boteco ou roda de samba, o teatro dos Pícaros opera exatamente nessa aproximação, gerando

³²Trecho da dramaturgia do espetáculo Boteco do Seu Noel.

zonas de liminaridade (TURNER, 2015), entre a festa e o espetáculo, convocando as experiências da vida boemia dos atores como camada essencial nesse jogo entre interpretação e performatividade, percebendo as nuances que se aproximam e distanciam entre o dia a dia e o espetáculo.

Para o pesquisador Artur Belloni (2014, p. 63), “[...] por mais infiltrada no cotidiano que seja, a performance sempre mobiliza uma focalização, um desvio “energético”, uma dinâmica perceptiva, de modo que acaba envolvendo sempre uma certa teatralidade [...]”, o autor aponta que mesmo em uma tentativa de fuga total da representação existem elementos poéticos no teatro performativo que não vem à superfície da obra, mas estão diluídos por todo o processo e corpo do performer. No Boteco do Seu Noel, por mais que os artistas atuem com uma liberdade de texto, improvisando de acordo com o público e o espaço, existe um norte poético a ser seguido, e por mais que seus corpos não representem de maneira fiel a natureza das personagens, existe um fluxo de energia poética mobilizada na transposição de seus corpos cotidianos para os seus corpos em estado de atuação.

Do mesmo modo, podemos observar esse fluxo operando na interpretação impressa em *Devorando Heróis*, por intermédio do álcool se convoca um aspecto de ebriedade na representação, a dimensão performativa da atuação embebida por uma embriaguez, um estado de trânsito que se estabelece como um componente poético no teatro dos Pícaros Incuráveis.

Agora peço licença ao caro leitor ou leitora, pois estamos aqui no Lions desde a manhã, se aproxima a noite e as ruas do centro de Fortaleza começam a se esvaziar, o sorriso no rosto dos trabalhadores por mais um dia de trabalho cumprido e a certeza de que amanhã será melhor, alguns param em algum bar, tomam uma, comem um churrasquinho e caminham aos pontos de ônibus abarrotados de gente que também não veem a hora de chegar em casa e finalmente descansar, é dada também a nossa hora, o álcool já começa a surtir efeito e um torpor alegre já nos move a alma, sinceramente, o dinheiro também encurtou, passa das seis, mas sempre se dá um jeito, a natureza pícara nos pede movência, nos convoca a buscar outras paragens, percorrer novos percursos que de novos não tem nada, a não ser a ressaca amarga do dia seguinte, uma ligação, um suspiro no corpo e a aspiração de que nossa conversa pode continuar, afinal de contas, ainda são seis, convido aqueles que tem a alma larga e os copos vazios a continuar nesse percurso, seguiremos rumo ao nosso querido reduto boêmio, Benfica, bairro aonde os nossos bares se confundem com os nossos lares, aonde a cerveja é gelada e a noite é longa, nosso destino? O tradicional Bar do Assis.



Figura 27 - Reunião dos Pícaros Incorrígíveis no Bar do Assis. Foto: arquivo Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.

Torno a olhar onde o churrasquinho está sendo assado. Aquela fumaça com cheiro de fome, mas, na verdade, pode ser a própria fome que aromatiza aquela fumaça. Baixar a cabeça para entrar no campo do Assis do Benfica, bar que, às terças-feiras, tem som ao vivo com chorinho e tudo. Por falar em sorrisos, Seu Assis sorri pouco, mas prefiro não falar isso na frente dele. Algumas vezes ele já foi arisco no trato, mas nem sabe disso ou, deve conhecer aquela máxima que todo dono de bar conhece na prática: não é todo dia que a gente acorda pra viver isso aqui, paciência (ERNESTO, 2019, p. 24).

Localizado na rua Adolfo Hebster, 190, o Bar do Assis figura como um dos principais botequins no coração boêmio do bairro Benfica, e para além de ser um pouso constante nas andanças picarescas em noites festivas, também já foi palco de experimentações cênicas e arrumações poéticas do Coletivo. Abriremos, portanto, nossa primeira cerveja no Assis para observar uma dessas ações e traçar assim mais alguns apontamentos que nos auxiliem na compreensão desse teatro-boêmio-performativo-picaresco.

Como já apontamos no segundo capítulo do trabalho, o Coletivo mantém uma relação poética e afetiva com o dramaturgo russo Anton Tchekhov, que em uma de suas obras inspira o batismo dos “Pícaros Incorrígíveis” e que em 2019 é retomado como proposição para a montagem do terceiro espetáculo do grupo. Após alguns meses debruçados sobre a vida e a obra de Tchekhov optamos por continuar o processo de criação a partir do texto *A Gaivota* (1896).

A Gaivota se passa na propriedade de campo de Sorin, irmão de Arkadina. Atriz famosa. Que aí vem passar férias com se amante, Trigorin. Este encarna um dos tipos mais condenáveis aos olhos de Tchekhov, o pseudo intelectual, o escritor que degrada a arte por dinheiro ou sucesso pessoal. A peça fala de várias vidas frustradas, vítimas desses dois superficiais exploradores; de Konstantin, filho de Arkadina, que sonha ser escritor, e Nina, a namorada dele, que se apaixona pela aura de glória de Trigorin. Arkadina destrói, com um riso cruel o espetáculo simbolista que o filho monta em sua honra, e o vaidoso Trigorin explora a ingênua vulnerabilidade de Nina, abrindo o caminho para o suicídio do rapaz e a degradação de Nina. A moça, fortuita amante de

Trigorin, de quem tem um filho – que morre – e além de tudo é por ele abandonada, ainda assim é o único raio de esperança que resta na peça, porque trabalha, lutando por retomar sua carreira de atriz (HELIODORA, 2015, p. 271).

A *Gaiivota* e Tchekhov demarcam de forma decisiva os rumos da encenação e da dramaturgia realista (HELIODORA, 2015), corrente teatral que se firmou com o advento da revolução industrial na metade do século XIX. Tal movimento tinha como característica que suas encenações fizessem um retrato fiel das realidades encenadas, cenografia, figurinos, interpretação, todas estas camadas deviam transportar o olhar do espectador para uma ambiência fiel a realidade. Para a autora “o autoengano, a hipocrisia, a ilusão, a incapacidade para tomar consciência da verdade sobre si mesmo e dos males que vinham corrompendo o país, formam a essência da obra de Tchekov” (2015, p. 267), tais características são trabalhadas com profundidade em *A Gaiivota*, tanto é que o autor só aceitou a proposta de uma segunda montagem se a interpretação fosse fiel ao tom que a dramaturgia sugeria³³.

Logo após o desafio de encarar a encenação de tragédias clássicas do teatro grego, os *Pícaros Incurrigíveis* decidem se aventurar nas linhas do drama realista, enxergando nessa fricção as potencialidades de um jogo de inversão dos valores estéticos que esse movimento propunha. Traçando a partir de uma analogia picaresca as aproximações possíveis entre a Rússia de Tchekov e o Brasil dos *Pícaros Incurrigíveis*.

Iniciamos, portanto, o processo *PAGODE RUSSO*, e aproveito aqui para convocar outro pícaro a discussão, Daniel Rocha, que em seu trabalho de conclusão de curso defendido a duras e longas penas, lançou um olhar sobre o processo no trabalho denominado “Pagode Russo: em busca de uma dramaturgia dos pícaros incurrigíveis”. O título que parafraseia a música do compositor Luiz Gonzaga, se dá por conta das possibilidades de inversão e misturas entre o realismo russo e o pagode tão sempre celebrado pelos Pícaros.

Em uma das nossas reuniões éticas pós ensaio, começamos a tecer previsões do panorama da política Nacional. Beto solta a célebre frase: “O Brasil, está igual a Rússia dos Czares, onde um grão-príncipe de merda, ilegítimo faz o que quer! Precisamos de uma revolução aqui, ala russa ou Russas?”. Todos caímos no riso. Logo após, Murillo fala: “Beto, você é um pícaro incurrigível (ROCHA, 2020, p. 23).

Decidimos como metodologia poética do processo que a cada três meses realizaríamos o que denominamos por “leituras traumáticas”, experimentações a partir do texto original de

³³ A primeira montagem de *A Gaiivota* realizada em 1896 foi tida como um fracasso na carreira do dramaturgo, segundo a crítica da época por uma interpretação exagerada e declamatória. A segunda montagem realizada pelo Teatro de Arte de Moscou (Stanislávski e Danthencko) foi um completo sucesso, após os apontamentos do próprio dramaturgo na transposição do texto a encenação, validando o componente realista como uma marca da obra.

Tchekhov a serem realizadas em bares da cidade com o qual os Pícaros tem relação, portanto, imaginem, um texto realista russo de 1896 encenado sob a ótica dos pícaros, voltamos nossos olhares ao Bar do Assis.



Figura 28 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins.
Fonte: Arquivos do autor.

A ação se inicia com os atores vendendo cartelas de bingo ao público que se dirigiu ao espaço para prestigiar a leitura, mas também aos fregueses do bar que na busca por saciar sua sede optaram nessa noite por se recostar no Bar do Assis, as cartelas custam o valor de R\$ 2,00 (dois reais) e são oferecidas de forma amistosa, mas sem que se anuncie qual o prêmio será destinado ao vencedor no fim jogo. Importante informar que o funcionamento do bar se mantém inalterável, a não ser pela quantidade de luzes e um bando de pessoas trajadas em roupas de frio, o churrasquinho continua sendo assado ao mesmo modo de outros dias, fregueses pedem as suas bebidas e os garçons seguem o fluxo de suas atividades, enquanto isso, Seu Assis observa do balcão os movimentos se instaurarem no cotidiano do seu estabelecimento, e quando questionado por um freguês desavisado sobre o que vai acontecer, de forma elucidante responde: “é o povo do teatro”.



Figura 29 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins.

Começa o bingo, inicia-se a leitura, a primeira pedra é chamada, e como havíamos convencionado, esse seria o disparo para o acontecimento, “começou” o teatro, e a performatividade será o caminho tomado pelos Pícaros no decorrer da ação. Nesse campo teatral expandido “o que passa a determinar o trabalho de construção da cena é o princípio da literalidade, responsável por colocar em jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro” (FERNANDES, 2013, p. 15), o que a autora vai apontar como inserções do real no teatro, de elementos que são trabalhados em sua materialidade e objetividade em prol de uma ficcionalização, ou poetização desses elementos.

Portanto, o bingo é bingo, é jogado de modo literal, público e elenco marcam os números que são sorteados por Zéis, quando em determinado momento os atores borram as suas falas com as das personagens da trama tchekhoviana. Uma poetização da jogatina sem que se perca a objetividade e a intenção do próprio jogo em sua concepção real.



Figura 30 - Leitura traumática de A Gaivota, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins.
Fonte: Arquivos do autor.

A proposta poética dos Pícaros de encenar uma dramaturgia realista através de um jogo de bingo, em um bar, coloca novamente em evidência o caráter de ambivalência e subversão que opera dentro do espetáculo *Devorando Heróis*, desconstruindo através de uma performatividade festiva dramaturgias criadas com um teor de fixidez, cada qual com as particularidades de seu tempo, abrindo mão de uma camada de representação e jogando com aspectos da realidade de cada ator e do espaço da ação, resvalando novamente em um teatro que convoca a participação do público como uma constante da encenação.

O bingo, elemento trazido pelo pícaro Daniel Rocha a partir de sua pesquisa enquanto dramaturgista, se constituiu como um elemento central na construção do processo Pagode Russo, utilizado na concepção dramaturgica em que através do acaso eram sorteadas páginas de obras de Tchekov a serem trabalhadas em sala. Tal escolha borra a própria ideia de continuidade dos dramas realistas e ao ser levada para as leituras traumáticas subverte os planos de uma representação linear.

Ao subverter os princípios da ficção e da representação, esse tipo de teatro promove a sua própria “fenomenologia da percepção”, alterando, de maneira radical, a lógica da percepção e o status do sujeito dessa percepção, o qual deixa de poder contar com o conforto de um ponto de fuga representacional/fabular qualquer, nos termos do que, comumente, ocorreria no caso do “velho e bom teatro” e sua separação nítida entre os universos do palco (plano da ficção) e da plateia (plano realidade) (BELLONI, 2014, p. 62-63).

Durante a leitura todos se tornam atuentes de uma mesma realidade, a sociabilidade típica do bar é instigada pelo Coletivo para fazer com que todos participem da trama das

personagens e constroem uma paisagem poética fora da hierarquia, tanto que a cada vez em que a leitura apresenta fala das personagens ou evoca instantes mais específicos da dramaturgia os fregueses têm espaço e costumam usufruí-lo para comentar, opinar, aprovar ou desaprovar as ações das personagens, na mão dos Pícaros a Gaivota se transforma em uma festiva conversa de botequim.

Assim como em *Devorando Heróis*, público e elenco partilham das mesmas histórias, espaços e aspirações, subvertem, cantam e celebram juntos as possibilidades de um teatro aberto, construído no calor da ação e nas tramas do momento. Na devoração carnavalesca a rua se torna a avenida das emoções, enquanto no pagode, as mesas de bar cedem espaço para a encenação picaresca fluir, espaços distintos, mas com traços semelhantes forjados pela poesia pícaro.



Figura 31 - Leitura traumática de *A Gaivota*, processo Pagode Russo no Bar do Assis. Foto: Felipe Martins.
Fonte: Arquivos do autor.

69!

Fim de jogo! A cena se encerra com o suicídio de Konstantin, o bingo é automaticamente suspenso e o público passa a se perguntar quem ganhou o prêmio, não existe prêmio, o bingo foi jogado de fato, mas desde o primeiro instante o seu jogo se estabeleceu em função do teatro, da criação, de uma poética, trata-se de uma antiteatralidade, drasticamente, teatral (BELLONI, 2014), a operação de uma malandragem picaresca, em que o teatro parece estar dissolvido, mas que a todo instante se configura como a razão daquele encontro, uma “[...] eficácia do fingimento, como também, de que o teatro ali se mantém em franca operação, jogando com o real para nos ludibriar, como num passe de mágica [...]” (BELLONI, 2014, p. 62)

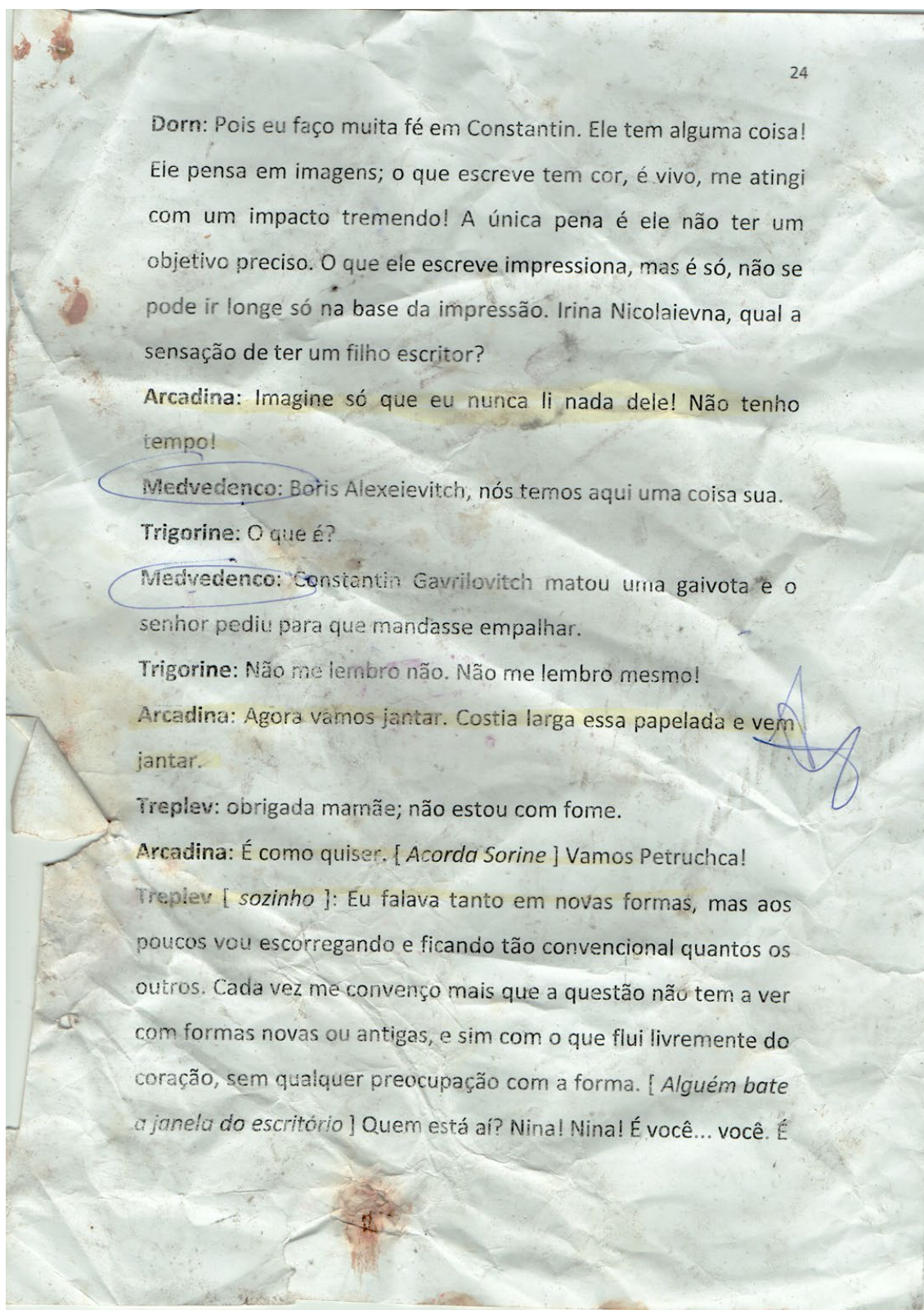


Figura 32 - Página do texto A Gaiivota encontrada após a leitura traumática no Bar do Assis. Foto: Alysson Lemos. Fonte: Arquivos do autor.

Como de costume ao final de cada ação, os Pícaros estendem o encontro teatral para “avaliar” o acontecimento, pensar sobre, refletir, estabelecer as conexões que possam

desabrochar novas descobertas no processo de criação, algumas de ordem técnica; como a execução musical ou a interpretação da leitura - outras de ordem afetiva sobre as relações construídas durante a ação no bar; como pensar essa relação entre a ficção do texto e a realidade de um bar em funcionamento, a bebida costurando as relações, os brindes que aproximam elenco e público, a embriaguez que mede o ritmo da cena e abre possibilidades de uma atuação performativa, no borrar das fronteiras entre atuante e personagem.

Entre devaneios e algumas cervejas a mais nem percebemos, mas passa da meia-noite e o Bar do Assis já se encontra a meias portas, duas mesas que no início da noite representavam um lago no interior da Rússia agora abrigam esses seres solitários, bêbados e efusivamente alegres, o teatro já passou por ali, as marcas são evidentes e próximo a churrasqueira agora apagada pedaços de uma Gaivota pisada, rasgada e embriagada. Seu Assis espera pacientemente no balcão, enquanto a cada ida a mesa anuncia “a saideira”, o que se concretiza por volta da quinta ou sexta rodada. Nesses momentos da noite os detalhes começam a escapar, as pernas já não obedecem de pronto, e as vozes aumentam em volume considerável, como se houvesse algo a ser escutado por todo o mundo, é hora de partir, a embriaguez que habita esses corpos nos convoca a continuar em movimento, será a hora da saideira? Nesse momento da noite o nosso refúgio é mais do que certo, Gato Preto, lugar onde a noite se inicia quando tudo aponta para o seu final, cinquenta motivos para seguir, nos despedimos de Seu Assis, e partimos alegremente cantando.

Localizado na Rua Instituto do Ceará, número 7, o Gato Preto pode ser reconhecido como um daqueles bares perpétuos, o que mantém as portas da noite em aberto e que alimenta a esperança pícara de uma última cerveja antes do merecido descanso. Caso a nossa discussão não faça mais tanto sentido, peço que não se importe, a essa hora da noite as imagens se embaralham de tal modo e as percepções se dão mais por conta de outros sentidos, o tempo da festa atravessa o corpo e a embriaguez nos convoca outras formas de percepção, tortas, esfumaçadas, embaçadas, mas que ao seu modo convoca outras formas de compor e pensar.

Afinal de contas o álcool tem papel formigante no teatro dos Pícaros Incorrigíveis, até aqui se encontra como um elemento cênico em todos os espetáculos e outras propostas poéticas, além de figurar como este componente agregador dos processos de criação, espaço no qual se abre uma gama de possibilidades que vão além do efeito meramente embriagante, para Lins:

O álcool é estritamente inseparável de todo um contexto formigante, gustativo, evidentemente; mas também auditivo, visual, a companhia dos amigos de libertinagens, as conversas alegres [...] e vocês colocarem um conjunto álcool, é preciso pôr não só o álcool, mas todas as espécies de qualidades visuais, auditivas, olfativas, o odor da taverna, tudo isso (LINS, 2013, p. 21).



Figura 33 - Reunião dos Pícaros Incorrígíveis no Bar do Gato Preto. Foto: Paula Yemanjá. Fonte: Arquivos do autor.

A visão que se borra, embaralha as fronteiras do primeiro entendimento, mas como a imagem acima, também carrega uma proposta de pensamento, menos irracional aos olhos sóbrios, uma outra compreensão dos processos de poetização e da maneira de elaborar procedimentos de criação teatral.

Fazendo a relação com o que vem se construindo em torno dessa poética pícaro, alcoolizar-se significa uma forma de embaralhar o olhar propositalmente, de modo que esse configure outras percepções para pensar e fazer teatro, uma postura que podemos compreender como contemporânea quando tomamos a abordagem de Patrice Pavis, para o autor, teatro pós-moderno não se apresenta sob um estilo homogêneo ou sob um gênero definido, nem mesmo numa dada época, mas sim, no melhor dos casos, como uma certa atitude, “um certo olhar” (PAVIS, 2013), no caso dos Pícaros “um certo beber”, como componente e dispositivo criador.

Estamos portanto, desenvolvendo um pensamento e um teatro em que o álcool desempenha um papel altamente criador, instaurando entre os Pícaros Incorrígíveis modos de percepção e produção que vão para além de aspectos burocráticos de trabalho, como reuniões, ensaios e outros métodos tidos como tradicionais, mas reassumindo a postura ambivalente pícaro observamos que “desconstruir a tradição não significa absolutamente destruí-la, mas sim, realçar-lhe os princípios ao confrontá-los com os da atualidade (PAVIS, 2013, p. 207). Nos interessa compreender práticas essenciais do nosso fazer, como ensaios e estudos a partir de

uma lógica pícara, dialogando poeticamente com outros estilos e fazedores, mas sempre levando em conta a natureza festiva característica dos integrantes do Coletivo.

Quando Deleuze se debruça sobre a obra do pintor irlandês Francis Bacon, o filósofo observa a intensidade em suas imagens desfiguradas, as deformações impressas como meio para se pensar a forma, outras possibilidades de composição que escapam a uma simples questão de lógica, afirma o autor:

[...] será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe (...)? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre (DELEUZE, 1996, p. 11).

Evocamos tal pensamento para nos questionar, por que não criar bebendo ou se beber criando? Por que não levar um processo de criação em teatro a mesa de bar? E por que não fazer do teatro um momento de festa e embriaguez?

Trazemos para discussão o dia em que o espetáculo *Devorando Heróis* festejou na Rua do Gato Preto e os questionamentos acima puderam ser colocados em jogo, teatro e festa, encenação e embriaguez, algumas notas de pensamento se darão como as lembranças de um corpo alcoolizado, através de lampejos e resquícios remanescentes de uma noite em que a lógica de espectadores e atuantes cedeu lugar para o espaço do encontro, reconhecendo os “ruídos e esquecimentos produzidos pelos engajamento festivo” (ABREU, 2013, p. 163).



Figura 34 - Apresentação do espetáculo *Devorando Heróis* na rua do Gato Preto. Foto: autor desconhecido.
Fonte: Arquivos do autor.

A apresentação realizada no ano de 2018 pelo Festival de Teatro de Fortaleza acabou se tornando um marco para o processo de criação do espetáculo, um acontecimento que nos levou a pensar o que se realizava durante o tempo da encenação, ao iniciar após a meia-noite nos deparamos com um público sedento por festa, como de costume a embriaguez se apresentava como um traço presente na cosmologia da Rua Instituto do Ceará, durante o espetáculo íamos nos perguntando se as narrativas estavam tocando o público de algum modo ou se apenas o acontecimento festivo se fazia presente.

Após algumas reflexões quase sempre realizadas em mesa de bar não chegamos a uma conclusão sobre o acontecido, mas tomamos como percepção que a festa e o álcool são também autofágicos, capazes de nos devorar em torno de nossas próprias convicções, o que nos leva a pensar essa relação também de forma poética sem perder de vista o que se pretende com o teatro dos Pícaros, “[...] o álcool não pode ser mais forte do que a ternura, ainda menos do que a invenção de mundos possíveis, ou paixão do pensamento cujo paradoxo consiste na constatação da impossibilidade do sentido único das coisas da vida [...]” (LINS, 2013, p. 165).

Não nos interessa pensar o corpo como mero receptor do álcool, mas instigar “[...] corpos cheios de órgãos vivos e pulsantes, que não apenas recebem, mas produzem sensações, emoções e significados[...]” (ABREU, 2013, p. 167), seguindo com a filósofa “[...] ainda que o entorpecimento por psicoativos favoreça uma “viagem” para o mundo dos sonhos, não se perde a possibilidade de compreensão do que se mantém paralelo, uma visão sóbria de mundo[...]” (ABREU, 2013, p. 172), portanto, o que interessa aos Pícaros e a rua na relação com a embriaguez é exatamente o seu aspecto criador “[...] o álcool é antes de tudo um experimento singular, movediço, devorador de identidades e discurso linear[...]” (LINS, 2013, p. 34), fazendo um par de interação dentro dos caminhos tortuosos que os pícaros visam experimentar em suas criações.

Aproveito a saída também tortuosa para dialogar novamente com o trabalho do pícaro Daniel Rocha, que percebe caminhos semelhantes observando os três trabalhos mencionados aqui neste capítulo.

E é aqui que começo a vislumbrar uma possível poética pícara – transitando erratically em seus espaços de convívio, produzindo *poiésis* a partir dos nossos corpos diversos e das nossas condutas tortas, desviantes, enjambradas, amarrotadas, que permeiam seus integrantes, escolhendo transgredir a forma teatral ao colocar como foco de produção de convívio em seus espetáculos alguns ritos específicos de “ajuntamento de gente” – o bloco de carnaval, a roda de samba, o jogo de bingo. Tateando como um samba em desalinho, procurando cadenciamento, os Pícaros Incorrigíveis seguem nessa movência artística-afetiva, canalizando suas ações enquanto coletivo (ROCHA, 2020, p. 30).

Como Daniel sugere e nosso percurso também aponta tal caminho, o encontro tem sido

um traço mobilizador nas obras dos Pícaros, esse ajuntamento de pessoas em prol do componente festivo se configurando como elemento notável no desenho dos processos e espetáculos. De modo desviante os Pícaros vêm apostando em caminhos tortuosos, movediços e fronteiros na elaboração do seu teatro carnavalizado e carnavalizante, que busca a todo instante sentimentos abrangentes de coletividade. Os encontros em mesa de bar que se configuram também nos encontros da cena almejam criar e/ou fortalecer uma noção de coletividade entre os participantes, o que Carolina Abreu vai denominar por *vibe*, uma expressão para um momento de comunidade.

A vibe é um momento quando as pessoas acreditam estar pulsando no mesmo tempo, na mesma sintonia, ficam feliz juntos, dançam juntos, tem um sentimento coletivo, é uma experiência peculiar, quando o coletivo “vira uma comunidade”, uma comunidade instaurada pelo sorriso e conectada pela loucura. A vibe é a comoção geral, é a loucura em grupo (ABREU, 2013, p. 171-172).

Por fim, o que nos resta dentro do acontecimento teatral picaresco e em nossos encontros étlicos é “curtir essa *vibe*” e através desse sentimento estabelecer os nossos próprios procedimentos de criação, jogando dentro do universo da alegria, da loucura e da embriaguez, operando um teatro que desestabiliza, desorganiza formas e propõe novas possibilidades para se vislumbrar uma poética, que seja antes de qualquer coisa uma poética pícara. O álcool não somente impulsiona processos, mas fomenta procedimentos poéticos que se instauram na potência do encontro, através do teatro e de uma estética pícara.

Apesar de apontarmos alguns desdobramentos neste último capítulo sabemos que nossa discussão não se encerra por aqui, mas os primeiros raios de sol começam a aparecer e o corpo já não obedece com a mesma destreza e ligeireza de pensamento, garrafas vazias no chão, banheiro vomitado, a essa altura os empréstimos noturnos já criaram uma rede de dívidas, que muito provavelmente serão sanadas em uma próxima mesa, paulatinamente cada pícaro toma o seu rumo, Maraponga, Dionísio Torres, Piedade, Mucuripe, vão ganhando a cidade junto ao nascer do sol, retornam a vida normal, como em uma quarta-feira de cinzas, o Gato Preto fecha as portas e assim demarca o fim de mais uma noite, o silêncio na rua, os primeiros trabalhadores começam mais um dia de jornada, talvez aqueles que passaram mais cedo na Praça do Lions enquanto pararam e se encontraram com Noel e o seu Boteco, ou talvez alguém que desavisadamente tentou a sorte no bingo picaresco em um Pagode Russo, que tenham um bom dia.

Acredito caro leitor, ou leitora, que merecemos uma saideira, uma última chance de eu lhe apresentar alguns desvios dessa poética pícara, afinal de contas trata-se de um pícaro incorrigível que vos fala, portanto, não nos resta outro caminho senão o de um próximo bar.

SAIDEIRA(S)

*Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
É disso que eu preciso, ou não é nada disso
EU QUERO É TODO MUNDO NESSE CARNAVAL...
Sérgio Sampaio*

22 de janeiro de 2020, passados dois anos desde o início dessa pesquisa e quase dez da trajetória dos Pícaros Incorrígíveis, é nesse dia que começo a esboçar as linhas do que seria a conclusão desta dissertação, porém, uma falta de energia no prédio em que resido no bairro Joaquim Távora, por conta de um fio incendiado, me fez mudar o ambiente dessa escrita, coincidentemente ou não, viemos parar onde o grupo e o texto começou, em uma mesa de bar. Hoje peço uma caipirinha em vez da tradicional cerveja, é que no Bar do Ciço, essa costuma vir com um recado de teor ético, e gostaria de compartilhar esse momento com o leitor ou leitora que acompanhou esse percurso.



Figura 35 - “Minha vida é um litro aberto”. Fonte: Arquivos do autor.

“Minha vida é um litro aberto” assim como este trabalho que se debruçou sobre o fazer do Coletivo Os Pícaros Incorrígíveis, em uma amálgama de conceitos tortuosamente costurados, tecendo uma rede de pensamentos com os autores, mas principalmente mergulhando nas particularidades das vivências que o grupo vem constituído com o seu fazer na cena teatral de Fortaleza. Buscamos através de algumas memórias conceber que visão de mundo se imprime na relação dos Pícaros e os seus atravessamentos com a sociedade.

Nosso esforço por visualizar e apontar os caminhos na formulação de uma poética pícaro se deram em vários instantes nesse exercício de memória e diálogo com os integrantes do Coletivo, em ensaios, conversas, apresentações, processos, festas e outras possibilidades de encontro, que fomentam o fazer teatral dos Pícaros. Observamos que o pensar/fazer teatro desse coletivo passa pelos corpos em um estado de alegria foliã e se despoja em modo próprio de criar e atuar.

Para o pesquisador Altemar Di Monteiro, do Grupo Nós de Teatro:

É rememorando a nossa experiência que vamos percebendo que os saberes se “formam” – ou reformam –, se consolidam e pluralizam, quando partem de uma prática vivida, quando afloram de experiências e sentidos de mundo, de um modo específico de se relacionar com ele (DI MONTEIRO, 2018, p. 240).

Partindo desse pensamento, notamos que alguns saberes foram construídos a partir das vivências picarescas, e dentre eles a questão que norteou nossa conversa sobre a formulação de uma poética dos Pícaros Incorrigíveis.

Fechar tal proposição seria de fato nossa saideira, mas como o que nos interessa é permanecer em movimento, não realizaremos tal fechamento, deixamos aqui em aberto as fronteiras de uma poética porosa, que mais do que se definir se configura por seu caráter de transmutação, capaz de se disfarçar como *Trickster* e criar a partir de uma visão de mundo coletiva as artimanhas para um processo de criação em teatro.

Algumas fronteiras que permanecem em aberto nesse estudo e despertam novas curiosidades para futuros investimentos de pensamento se dão no processo Pagode Russo e no espetáculo Boteco do Seu Noel, nos levantando questões de como os Pícaros operam em diversas direções estéticas, através do seu pensar tortuoso, mergulhando na poética Tcheckoviana, mas também se debruçando sobre aspectos de uma cultura popular no samba e na poesia de Noel Rosa. Percebemos que a figura do pícaro nos permite uma livre tradução e tradição teatral, abertura que nos possibilita pensar outros caminhos que por algum motivo não foram trilhados no percurso dessa escrita, mas se somam na composição dessa poética.

Aqui, Devorando Heróis se configurou como o espaço em que nossos questionamentos ganharam terreno, aonde cenicamente os Pícaros fazem aflorar os seus melhores sonhos, encontrando no carnaval uma liberdade de criação permissiva para que o acontecimento teatral possa também se fazer enquanto festa, onde todos possam se sentir mais do que simples espectadores, e se sentirem como autênticos foliões participantes, um diálogo que foi acompanhando durante todo o percurso sob a ótica de Bakhtin.

O carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui

um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval. E os que participam do festejo sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1993, p. 6).

A festa e o carnaval se estabelecem como um traço poético que extrapola as dinâmicas do espetáculo e estão diluídas em todas as etapas que envolvem a produção do Coletivo, festejamos as reuniões, ensaios, processos de criação, estudos, acreditando que esse componente é capaz de fomentar uma lógica de pertencimento e aproximação, um sentido de coletividade que teima em se perder, principalmente dentro das dinâmicas de uma sociedade capitalista, que valoriza lógicas de consumo em detrimento das relações humanas.

A partir das tragédias clássicas e de nossas próprias, nos deparamos com nossos deuses e heróis, assumindo uma postura de enfrentamento através de nossa elaboração estética, uma afronta, um deboche, observamos que o corpo pícaro, o corpo dos Pícaros se apresenta como sua principal arma na concepção de um novo mundo, um corpo que dança, canta, se embriaga e principalmente devora, um corpo que é boca, aberta em constante processo de devoração, deglutindo processos e formas para regurgitar festa e poesia.

Uma poética que se embebe do componente antropofágico, sendo antropofagia um conceito que não se trata de fórmula para expressão do mundo, segundo próprio Oswald (2018) trata-se de “ver com olhos livres” ter a capacidade de não prender o olhar em uma única direção e estar atento a todo e qualquer material que seja passivo de criação.

O antropófago vive em todos nós, não como passado ancestral a ser recuperado, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúcido que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática (AZEVEDO, 2018, p. 214).

Articulando uma fome de mundo com um desejo de mudança podemos observar algumas proposições dentro da poética e do teatro dos Pícaros Incorrigíveis, notando que é na rua onde esses seres habitam, é no encontro que se fortalecem, e através de um teatro carnalizado devoram uma parte do mundo e a si mesmos, uma poética autofágica, que retroalimenta a cada criação, cada pensamento e a cada encontro.

A ideia de encontro se configura como um dos principais elementos dentro da visão pícara para pensar o teatro em sua forma expandida, para a pesquisadora Patrícia Fagundes:

A ideia do teatro como estado de encontro significa uma busca por um tipo de fazer teatral que assume, intensifica e amplia sua própria dimensão relacional, buscando modelar universos possíveis em uma experiência em que ética e não está dissociada da estética (FAGUNDES, 2009, p. 32).

No fazer dos Pícaros os encontros que são fomentados entre os próprios integrantes como parte essencial nos processos de criação constituem um componente ético de existência

e convivência, uma ética que tem na festa o caminho de atuação para que esse encontro seja também buscado a todo instante na relação com o público.

Ainda com a autora, em sua afirmação de que a prática do encontro teatral busca modelar universos possíveis, nos apropriamos de tal fala para reafirmar o compromisso que se estabelece em *Devorando Heróis*, um encontro entre espectadores e Coletivo sob o signo do carnaval, da festa e de um espírito de liberdade, que só se faz possível nessa junção entre os presentes, um traço poético que atravessa todas as dimensões dos *Pícaros Incorrigíveis*.

Beber também é um encontro e, nesse sentido, pode se tornar uma renascença para cada um, para cada singularidade (LINS, 2013). Os encontros picarescos são forjados no despertar de corpos embriagantes e embriagados, fabricados através de um jogo em que o entorpecimento se articula como um catalisador criativo, o álcool em sua potente ambivalência de destruição e reconstrução, operando como um legítimo elemento poético nas elaborações picarescas. Para Lins:

Onde o corpo alcoolizado navega, não há lugar para a linearidade ou cronologia temporal. E seu tempo não é o do relógio, nem sua repetição são gestos negativamente aleatórios ou, ainda, frutos de uma demência. Tudo funciona como blocos que anunciam não o reino da boa lógica, todavia novas tecnologias que querem respirar e que exigem espaços abertos (LINS, 2013, p. 219).

Portanto, o pensamento criativo que se estabelece através de um processo artístico ébrio convoca outras formas e tempos para a atuação, através de um desdobramento da razão, novas tecnologias e procedimentos vão sendo elaborados para dar passagem ao modo de visão picaresco de se estabelecer no teatro e na vida, um trânsito liminar como a pesquisa nos apresenta.

Por fim, uma poética das liminaridades, que se forja nos entres, em uma capacidade de andar sobre fronteiras, mas também fabricá-las. O espaço liminar que no pensamento de Turner se configura como um lugar de passagem, na ótica dos *Pícaros* se aplica como um estado permanente, buscando sempre uma posição passageira, sempre em mudança, constantemente operando entre as brechas, entre a tragédia e o carnaval, entre a festa e o teatro, entre a rua e o bar. Espaços pelos quais seguiremos de porta abertas, deixando algumas margens que ainda se abrirão em novos processos de criação, moldando uma poética nas ações e no tempo Coletivo.

Os bares são os guardiões dos meus segredos e testemunhas dos meus vexames. Eles insistem nas cidades como nós teimamos na vida (GRECO, 2019). O exercício da escrita por vezes nos impõe a necessidade de se definir um caminho, ou mesmo de apontar certezas, mas por vezes nos abre a possibilidade de encarar e conceber uma forma múltipla de tatear os percursos desejados, e como *Pícaros Incorrigíveis* que somos, aqui estamos, eis o lugar em que

finalizamos essa escrita, aonde tudo começa e se finda, na mesa de bar seguimos, poeticamente pícaros e humanamente incorrigíveis.

Eu quero é botar, meu bloco na rua. Brincar, botar pra gemer.

Eu quero é botar, meu bloco na rua. Gingar, pra dar e vender.

Sérgio Sampaio

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- ABREU, Carolina de Camargo. Festa Eletrônica pelos Jardins do Mundo. In. DAWSEY, Jhon; MOLLER Regina; MONTEIRO, Mariana (org.) **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Festa pra que te quero: por uma historiografia do festejar. **Patrimônio e Memória**, v. 7, n. 1. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/issue/view/13>. Acesso em: 07 dez. 2019.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora, 2007.
- AMARAL, Rita. Mediações Culturais da Festa. Mediações. **Revista de Ciências Sociais**, v. 3, n. 1. Londrina, 1998. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/9314/0>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Vozes de Bolso, 2016.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, ano 1, n.1. 1928. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf. Acesso em: 02 fev. 2020.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, 1924. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na idade média: O contexto de François Rabelais**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BELLONI, Arthur. Via do espanto: teatralidade e antiteatralidade na cena contemporânea. **Visualidades**, v. 12, n. 2, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34478>. Acesso em: 02 jan. 2020.
- BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, v. 1 n. 12, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- BOTOSO, Altamir. Romance Picaresco e Malandro: a consagração do anti-herói. **Revista Trama**. Cascavel, v. 12, n. 25, p. 205-235, 2016. Disponível em: <http://erevistaunioeste.br/index.php/trama/article/view/11224/9661>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BRANDÃO, Juanito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares** (teatralidades, performances e políticas). Trad. Luís Alberto Alonso e Angela Reis. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, São Paulo, USP, v. 14, n. 1, 2014, p. 125-129, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, São Paulo, 1970. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 01 dez. 2019.

CONVERSA de Botequim. [Compositores]: Noel Rosa, Vadico e Osvaldo Gogliano. [Intérprete]: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Noel pela primeira vez, v. 9. 1 LP.

COSTA, Alex Aparecido da. A caracterização dialógica do herói em "Prometeu "acorrentado" de Ésquilo. **Revista Urutágua**, n. 30, p. 83-96, 25 jul. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/view/21536>. Acesso em: 23 nov. 2019.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1991.

DAMATTA, Roberto. **Carnaval, Malandros e Heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DA SILVA, Luiz Antônio Machado. O significado do botequim. **Enfoques**, v. 10, n.1, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.enfoques.ifcs.ufrrj.br/ojs/index.php/enfoques/article/view/136>. Acesso em: 17 dez. 2019.

DA SILVA, Maria José. **A literatura picaresca**: uma análise comparativa entre Lazarillo de Tormes e o Auto da Compadecida. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba: Monteiro, 2017.

DE CARA NÃO DÁ. [Compositor]: Beto Menêis. Fortaleza: 2017. Disponível em: <https://soundcloud.com/picaros-incorrigiveis/de-cara-nao-da-1>. Acesso em: 29 jan. 2020.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrênia, vol. 3 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DI MONTEIRO. Altemar. **Caminhares Periféricos**: Nós de Teatro e a potência do caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo. Fortaleza, Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

DINIZ, Luiz Antônio Garcia. Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica. **I Congresso Internacional Texto-Imagem na UNIFESP**. Guarulhos, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3804>. Acesso em: 15 dez. 2019.

DOS SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações**, Recife, v. 18, n. 1, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>. Acesso em: 20 nov. 2019.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. São Paulo: Martin Claire, 2013.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

É DE FAZER CHORAR. [Compositor]: Luiz Bandeira. 1957.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte. Javali, 2018.

ERNESTO, João. Pirão de Chuva (Assis do Benfica). In. GRECO, Alexandre. **Saideiras**: crônicas afetivas dos bares de Fortaleza. Fortaleza. Radioadora, 2019.

EU QUERO é botar meu bloco na rua. [Compositor e intérprete]: Sérgio Sampaio. Brasil: LP, Philips, 1973, 1 LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rsiAN__ii7E. Acesso em: 03 abril 2020.

FAGUNDES, Silvia Patrícia. O teatro como um estado de encontro. **Cena**, v. 7, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131224>. Acesso em: 28 jan. 2020.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 23 nov. 2019.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 22 de dez. 2019.

FREVO do furico. [Compositor]: Beto Menêis. Fortaleza: Videoclipe, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIexDsLjj4g>. Acesso em: 04 fev. 2020.

GALETTO, Patrícia Batista. **Corpo, comunicação e teatro físico**. Dissertação (Mestrado em Mídia, Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação e Artes USP: São Paulo, 2010.

GAZOLLA, Rachel. Tragédia Grega: a cidade faz teatro. **Revista philosophica**, n. 26. Instituto de Filosofia Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso, 2003. Disponível em: <http://files.profa-solange-costa.webnode.com/200000043269b527936/tragedia%20grega%20a%20cidade%20faz%20teatro.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1979.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In. DAWSEY, Jhon; MOLLER Regina; MONTEIRO, Mariana (org.) **Antropologia e performance**: ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada**: uma leitura ideológica da malandragem. Campinas: Pontes, 1988.

GRECO, Alexandre. O bar que morre em todos nós (Bar do Tocantins). In: GRECO, Alexandre. **Saideiras**: crônicas afetivas dos bares de Fortaleza. V. 1. Alexandre Greco, João Ernesto. Fortaleza. Radioadora, 2019.

- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do Desejo**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1986.
- HAN, Byunh-Chul. **A Sociedade do Cansaço**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- HELIO Oiticica. Obras. Disponível em: www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php. Acesso em: 03 fev. 2020.
- HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**. Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução de Francisco R. S Innocêncio, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- KELMER, Ricardo. Amor de bar (pra depois da saideira). In. GRECO, Alexandre. **Saideiras: crônicas afetivas dos bares de Fortaleza**. V. 1. Alexandre Greco, João Ernesto. Fortaleza. Radioadora, 2019.
- LIGIÉRO, Zeca. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- LINS, Daniel Soares. **O último copo: álcool, filosofia e literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes: Campinas, 1990.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.
- MÁRIO, Aquele. In: LEMOS, Alysson. **Os Bufões estão de volta**. Fortaleza: Substância, 2019.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei na milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MESA de bar. [Compositor e intérprete]: Gonzaguinha. In: ALCIONE, Fogo da vida. São Paulo: RCA Victor, 1985. 1 LP.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, v. 9, n. 2, p. 125-154, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86693>. Acesso em: 02 dez. 2019.
- MOURA, Gyl Giffony Araújo. "Devorando Heróis" e Hélio Oiticica: atuações em Idades da Pedrada (1968 e 2016). **Anais dos Seminários de Pesquisa do PPGADC**. Campinas, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/841/1001>. Acesso em: 26 nov. 2019.

PAES, Carolina Casarin. O apolíneo e o dionisíaco no pensamento de Nietzsche. **Anais do 2º Encontro de Diálogos Literários**: um olhar para a diversidade. Paraná, 2013. Disponível em <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/39.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. **Samba, suor e cerveja**: a poética do mascaramento no carnaval modernista. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03062019-115324/pt-br.php>. Acesso em: 31 jan. 2020.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências e perspectivas. São Paulo. Perspectiva, 2013.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2003.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro**: O Maranhão século XXI. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) Universidade Federal do Maranhão, 2013.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa. Edição da Fundação Colouste Gulbenkian, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura P. **Carnaval brasileiro** – o vivido e o mito. São Paulo. Brasiliense, 1992.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo social**, São Paulo, v. 3, n. 1-2, p. 93-107, 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701991000100093&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 dez. 2019.

ROCHA, Daniel. **Pagode Russo**: em busca de uma dramaturgia dos Pícaros Incuráveis. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2019.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: **Arte Contemporânea Brasileira**. Um e/entre outro/s. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: 2003.

SAAD, César Leonardo; MOLAR, Jhonantan de Oliveira. Que Boêmia é esta e que Boêmio é este? – Reflexões sobre o Fazer Cotidiano: o Boêmio entre o Discurso e a Prática na Década de 1930 na Cidade de Ponta Grossa-PR. **Congresso Internacional de História**. 2011. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/121.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2020.

SANCHEZ MARTINEZ, José Antônio. Dramaturgias de la imagen. Cuenca. **Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha**, 1994.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 35-65, Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200003. Acesso em: 11 dez. 2019.

TCHECKHOV, Anton Pavlovitch. **As três irmãs**. Trad. Bárbara Heliadora. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TCHECKHOV Pícaro. Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/TchekhovPicaro>. Acesso em: 01 fev. 2020.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Grupo ou coletivo – uma questão de tempo**. São Paulo. Brochura de 10 anos de Difusão das Artes Cênicas – Palco Giratório. Rede SESC, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito & política**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ZANELLA, Eduardo. Não dá para sair do morro: pertencimento e sociabilidade no consumo de bebidas alcoólicas em um bar popular de Porto Alegre. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**. São Paulo. v.18. p.155- 73, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/74526>. Acesso em: 07 jan. 2020.