

VISÕES DA ALDEIA: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO *BARAFONDA*

VILLAGE VIEWS: AN ANALYSIS OF *BARAFONDA* SHOW

Carina Maria Guimarães Moreira

Universidade Federal de São João del Rei

Resumo | Propomos aqui uma análise/estudo do espetáculo *Barafonda* do grupo teatral paulista *Cia São Jorge de Variedades*, que estreou no ano de 2012, procurando pensar a relação entre o espetáculo, compreendido como produto artístico, e sua dimensão política, partindo do pressuposto que a dimensão política é fruto de um posicionamento intrínseco ao fator estético.

Palavras-chave | Encenação Contemporânea | Dimensão Política | Modo de Produção Teatral | Cia. São Jorge de Variedades.

Abstract | We propose herean analysis / study of *Barafonda* 's play, from the theater group *Cia Paulista Sao Jorge*- which debuted in 2012 - trying to think the relationship between the play, understood as an artistic product, and its political dimension, starting from assumption that the political dimension is the result of an intrinsic aesthetic factor positioning.

Keywords | Contemporary Staging | Politic Dimension | Theatre Production mode | *Cia São Jorge de Variedades*

Carina Maria Guimarães Moreira é Professora do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ. Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Com ênfase na Direção Teatral, atua nos seguintes temas: direção teatral, teatro e política; iluminação cênica, análise da cena teatral.

Carina Maria Guimarães Moreira is Theatre's professor at the Federal University of São João Del Rei - UFSJ. PhD in Theatre from UNIRIO - UNIRIO. She Works with Directing, acting on the following subjects: theatrical directing, theater and politics; stage lighting, theatrical scene analysis.

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo
Por isso a minha aldeia é grande como outra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura
Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram nosso olhar para longe de
todo o céu, Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos
olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a única riqueza é ver.
(Alberto Caeiro, em "O Guardador
de Rebanhos").*

*Nas atuais condições de globalização, a metáfora proposta por
Pascal parece ter ganho realidade: o universo visto como uma festa
infinita, cujo centro está em toda parte. O mesmo se poderia dizer
daquela frase de Tolstói, tantas vezes repetida, segundo ao qual,
para ser universal, basta falar de sua aldeia...
(Milton Santos)*

O presente artigo origina-se da pesquisa de doutoramento "Encenação e Dimensão Política: uma 'Barafonda' na cena contemporânea" defendida em março de 2014, na linha de pesquisa em Poéticas da Cena e do Texto Teatral do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Resende e com apoio da FAPERJ. Apresento aqui parte da análise empreendida na referida pesquisa, que se configurou como elemento nuclear da tese.

Barafonda é um espetáculo itinerante com quatro horas de duração, que percorre cerca de dois quilômetros das ruas do Bairro Barra Funda. Construído a partir da história local do Bairro, é conduzido por um personagem que morou e trabalhou na Barra Funda - o artista plástico Raphael Galvez (1907-1998) -, nos levando a um verdadeiro passeio no espaço-tempo do Bairro. Não possui um roteiro linear, baseando sua dramaturgia nos mitos de Prometeu e Dionísio presentes nas peças *Prometeu Acorrentado*, de Sófocles, e *As Bacantes*, de Eurípedes. Desde a

primeira frase proferida já se percebe a fragmentação que será oferecida pela obra e, junto a ela, a recepção não passiva que será esperada de nós espectadores.

A fragmentação na encenação contemporânea não é novidade. Desde a transição para o século XX, quando se passa a entender que o teatro não é apenas uma arte do texto, mas uma arte da cena, uma arte para ser vista em sua materialidade no palco, caminhamos para a emancipação dos elementos da encenação.

A revolução copernicana do início do século transformou-se numa revolução einsteiniana. O desmoronamento da primazia entre o texto e a cena deu lugar a uma relativização generalizada dos fatores da representação teatral uns relativamente aos outros. Este fato faz-nos renunciar à ideia de uma unidade orgânica, fixada antecipadamente, e mesmo à ideia de uma essência do efeito teatral (a misteriosa teatralidade), e ao concebê-lo sob uma espécie de polifonia significativa, aberta ao espectador (DORT *apud* SARRAZAC, 39-40, p. 2009).

Barafonda nos convida a participar conjuntamente da construção de sentido daquilo que assistimos. O conjunto da encenação – que abrange a textualidade, a corporeidade, a plasticidade e a musicalidade – une-se ao espaço inusitado da encenação. A quantidade de informações que a rua traz é imensurável, fator que se agrava em razão do dia e horário escolhidos para as apresentações: sextas-feiras das 15 às 19 horas, exato momento em que a cidade de São Paulo encontra-se em “pleno vapor”, tanto do funcionamento do comércio e serviços em geral, quanto pela chamada “hora do *rush*”, configurando esse como um dos períodos de trânsito de pessoas e veículos mais intensos da cidade.

Há um conjunto de sentidos que o espaço do bairro agrega, contaminando tanto o espetáculo como os espectadores, corroborando para o intrincado semântico da obra. *Barafonda* não se sobrepõe à rua, ao contrário, a quantidade de informações características do lugar fazem parte da obra. Nesse sentido, a rua, no espetáculo *Barafonda*, não é apenas um pano de fundo, mas uma ambiência essencial para seu acontecimento.

Atualmente conhecemos bem uma outra modalidade de existência do espaço teatral na representação. Me refiro aos “espetáculos de percurso” ou, mais amplamente, ao “teatro ambiental” (*environment theater*, Schechner), ao “teatro da materialidade”. Nestes, o lugar (frequentemente não um teatro, mas um edifício ou até uma paisagem que tem uma identidade e uma história alheias ao texto e mesmo à toda a atividade lúdica) não é escolhido para responder a uma ideia preconcebida ou a certas virtualidades do texto e também não é construído ou utilizado para dar conta disso. O espaço é um elemento autônomo e durável da representação que participa da encenação da mesma forma que o texto (ou sua ausência), as mímicas, os movimentos e a declamação dos atores. Ele traz sua identidade, sua história e sua carga de significados. Texto e cena se interferem mutuamente: eles não estão a serviço um do outro, eles não se anulam. Além disso, o lugar, mais que a cena, engloba, frequentemente, até o espectador (Dort, 2013, p. 52).

Barafonda utiliza-se da rua como ambiência, colocando-se dentro desse “ambiente real”, mas ao mesmo tempo, em todo momento, assume sua teatralidade; lição dada desde Meyerhold e bem acabada em Brecht, ou seja, do teatro que confesse que é teatro. Tal fato se constata desde a maneira como se manipula os elementos do real, como por exemplo, na confecção de seus cenários e adereços elaborados a partir de materiais cotidianos e facilmente encontrados descartados pela rua (como garrafas de água, sacos de lixo, embalagens de alimentos, chocolates, biscoitos); ou também no uso extra cotidiano do corpo e do espaço, instaurando o inusitado a partir do próprio cotidiano do bairro.

Chegando à Praça Marechal Deodoro, às 15 horas, encontramos alguns instrumentos de uma banda – bateria, guitarra, baixo – montados em frente ao monumento a Luiz Pereira Barreto¹. Antes de começar a

¹ O monumento da Praça Marechal Deodoro homenageia o médico e cientista Luiz Pereira Barreto, considerado o descobridor do guaraná, o responsável pela

representação uma pessoa distribui o programa que contém algumas fotos dos atores, algo que parece uma letra de música ou poema, a ficha técnica, agradecimentos e o mapa do percurso a ser seguido durante o espetáculo. Na espera pelo espetáculo, começam a aparecer “figuras” que confundem-se ao elenco, como um vendedor de pão de mel e um morador de rua, que se caracteriza e autodenomina “Chaves”². No transcorrer do espetáculo, tais “figuras” vão revelando não fazerem parte do elenco da Companhia, mas sem dúvidas fazem parte do espetáculo que, desde o início, demonstra uma capacidade de apropriar-se das pessoas e paisagem do Bairro.

Silenciosamente chega um ator, vestindo um terno cinza manchado com tintas de várias cores e perfurado por pincéis, em sua cintura carrega vidros de tinta também de várias cores: é o personagem Raphael Galvez (Figura 1). Ele usa uma bengala cortada ao meio com uma pomba azul na ponta, que é uma espécie de giz de fabricação especial, obtido através de um rito ou cerimônia. Esse instrumento, característico dos rituais da Umbanda, é passado de geração a geração e serve para grafar determinados sinais mágicos denominados “pontos riscados”, trazendo-nos claras referências às religiões afro-brasileiras por meio da utilização de material ritual religioso no seu paramento cênico.

Com a bengala e a pomba o personagem escreve seu nome e faz alguns desenhos no chão. Seus pequenos gestos vão aos poucos chamando a atenção das pessoas, vão ocupando espaço em meio ao alvoroço do público, que ali aguarda o espetáculo, e ao movimento natural da praça, que mescla o barulho do trânsito com os passantes da rua e daqueles que ali estão para desfrutar do espaço. O artista ali representado parece preparar uma obra entre a apreciação que faz da escultura da praça (o monumento a Luiz Pereira Barreto) e a manipulação dos objetos que traz consigo: bisnagas de tintas, uma trincha pregada a um longo bastão (lembrando a figura de um pintor de parede), um balde com água; o ator

industrialização da cerveja em São Paulo e o introdutor das primeiras safras de uvas destinadas a produção de vinho. O monumento foi inaugurado em 1929 e é obra do artista italiano Galileo Emendabili, que nele concebeu duas figuras femininas: uma fazendo referência à medicina e a outra à agricultura.

²Referência ao personagem da série “Chaves”, por muitos anos apresentada pela rede SBT de televisão, e que foi muito popular nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil.

joga tinta no seu próprio corpo enquanto pronuncia o monólogo aqui transcrito, nos dando a impressão de uma fusão entre arte e artista.



Figura 1 – Personagem Raphael Galvez – foto minha

Galvez – Aqui acaba a história contada por mim. Estamos assistindo à última cena. Mas antes de terminar devemos admitir que fracassamos. Caramba!!! Hoje completo 105 anos. Estou no fim da nossa linha do tempo e não há mais nenhum passo a ser dado. A obra está pronta. O que faço agora? Caramba, só me resta morrer!!!! Ou então sonhar, só me resta sonhar. Muitos me diziam: Você tem o dever de terminá-la, os jovens estão sem esperanças, ansiosos, não pode decepcioná-los. Sim, escrevo, sobretudo para os jovens, mas também para aqueles que, como eu, se aproximam da morte e se perguntam para que e por que vivemos, lutamos, sonhamos, ou simplesmente empalhamos cadeiras. Vocês jovens devem achar que não existe nenhuma possibilidade de mudança, quando o valor de uma existência é menor do que o preço de um anúncio

publicitário. Mas quem sabe quando acordarmos desse sinistro pesadelo, quando o mundo hiperdesenvolvido vier abaixo, com todos os seus siderantropos e sua tecnologia, nessas mesmas terras há de se resgatar o homem em sua unidade perdida. Olha eu sonhando de novo! Proponho-lhes então, com a gravidade das palavras finais da vida, nesta complexa, contraditória e inexplicável viagem rumo a morte que é a nossa existência, que nos joguemos, nesse último suspiro de vida que é essa minha Barafonda. E agora eu morro (CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES, 2012).

O personagem Raphael Galvez (1907-1998), um artista plástico que morou e manteve seu ateliê na Barra Funda, anuncia no prólogo, em sua primeira fala, o tempo presente, estando já morto com 105 anos, começando, assim, a conduzir uma viagem rumo ao passado que terminará em sua infância, numa festa no Largo da Banana; instaurando um jogo no qual a peça é narrada cronologicamente do fim para o início, do presente para o passado.

O mesmo jogo se dá com o mito de Prometeu: assistimos na primeira cena à sua libertação das correntes e no final do espetáculo ao momento em que é acorrentado. Porém, embora haja um possível encadeamento do fim para o começo, este não é linear, no sentido de estabelecer neste retrocesso da história as causas da situação apresentada no início do espetáculo, mas uma reflexão, no sentido de que caminhar para o passado significa avançar na compreensão do hoje, do agora.

Quando Raphael Galvez se apresenta com 105 anos, mostra uma relação entre a vida vivida, a memória e a história. A proximidade da morte dá ao personagem uma visão da vida em perspectiva, questionando o seu valor, a mercantilização do sujeito; e se vê como os jovens, sonhador, ao propor "resgatar o homem e sua unidade perdida". Além da temporalidade, vemos um comprometimento do artista com a sociedade, a obra deve ser realizada para os jovens sem esperanças, como se a esperança pudesse ser dada pela arte, mostrando o teor de uma arte comprometida com a sociedade, uma arte que se propõe política. Há também nas palavras de Galvez um determinismo quanto à tragédia que se desenha no cenário do

espetáculo: “Estou no fim da nossa linha do tempo e não há mais nenhum passo a ser dado. A obra está pronta. O que faço agora? Caramba, só me resta morrer!!!!”

Raphael Galvez, nosso personagem-herói, é um ilustre desconhecido, artista plástico brasileiro do século XX (1907 – 1998), que conhecemos no decorrer do espetáculo, por um antigo morador do Bairro, o barbeiro Miguel Arcanjo, amigo de Galvez e Mário de Andrade. Segundo “Seu Miguel”, Galvez e Mário eram amigos e andavam juntos pelas ruas da Barra Funda. A partir desta informação constatamos que ele possuía reconhecimento dentro de um círculo de artistas de expressão da época. Porém, Galvez não figura na historiografia oficial de nossa arte moderna e as razões apontadas para tal se revezam entre o seu apego às obras e o fato de ser um “artista-artesão”, denominação dada por Mário de Andrade aos artistas do Grupo Santa Helena, uma segunda geração modernista que começa a aparecer na metade da década de 1930 e na década de 1940.

Nesse contexto, outro que segue o percurso junto ao público é o personagem do próprio Mário de Andrade. Mais à frente, no momento em que o público passa em frente ao Ateliê de Raphael Galvez, Mário nos narra que certa vez Galvez teria dito a um colecionador interessado em comprar um dos seus quadros: “você venderia um de seus filhos?” Galvez relutava em comercializar, e até em mostrar suas obras, atitude que dá nome a uma série de trabalhos seus como “a fase do segredo”. Vera Horta, curadora das duas últimas exposições do pintor na Pinacoteca de São Paulo, explica que o artista possuía uma relação visceral com suas obras (HORTA, 1999).

Galvez pintou paisagens que mostram a periferia bucólica e proletária de São Paulo na década de 1940. Sempre de olho no relógio, pois para voltar para casa precisava enfrentar uma viagem de pelo menos duas horas de ônibus e de bonde, Galvez partia para esses bairros periféricos, acompanhado de seus companheiros, mas sempre procurando ficar mais isolado. Utilizava papelões, trabalhando em pequenos formatos, pois este material era leve e fácil de levar para suas incursões de campo, material esse que se encontra até hoje em perfeito estado de conservação.

Artista de origem humilde, descendente de italianos e espanhóis, Galvez ingressou em 1922 na escola de Artes e Ofícios, iniciando seus estudos e sua carreira na área. Próximo à década de 1940, tornou-se sócio

contribuinte do Sindicato de Artistas de São Paulo, que funcionava no Palacete Santa Helena, passando a fazer parte da Família Artística Paulista, também conhecida como Grupo Santa Helena. Tal grupo, que se estabeleceu em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940, reunia-se em ateliês compartilhados, onde os artistas podiam atender a encomendas de decoração, bem como trabalhar em suas obras artísticas. O trabalho do Grupo Santa Helena ganhava cada vez mais espaço no cenário artístico de São Paulo daquela época. Do grupo participaram nomes expressivos como Alfredo Volpi, Mario Zanini, Francisco Rebolo, para citar apenas alguns.

Uma característica que marcou a importância histórica desse Grupo e que podemos apontar como nova, foi o fato de os referidos artistas representarem uma parcela da arte modernista brasileira sem raízes nas elites nacionais. Eram oriundos das classes proletárias, em sua grande maioria descendentes de imigrantes que vieram para o país em busca de trabalho. Esse fenômeno foi sentido a partir do aumento de imigrantes e da formação de bairros urbanos operários, movimento que redesenhava e redimensionava a cidade de São Paulo no início do século XX. E assim, pelo contingente de imigrantes e ex-escravos que ali se estabeleciam, surgiu o Bairro Barra Funda.

No presente contexto, o Grupo Santa Helena muitas vezes é qualificado dentro da crítica artística como possuidor de “certa ingenuidade”, ou cujos seus integrantes são compostos por “artistas-artesãos”, características essas que, embora não desqualificassem o trabalho diretamente, dava às obras (ou melhor, ao olhar que sobre elas era lançado) um ar de pouco valor estético frente às dos artistas da elite já consagrados desde a Semana de 1922.

Uma das características mais contundentes desse Grupo está em seu trabalho coletivo:

Fazer arte moderna, já não significava, naquele momento, exercer o direito individual à rebeldia, mas sim pertencer a um movimento revolucionário que, a despeito da força política e institucional dos acadêmicos, tornava-se cada vez mais forte entre os artistas da década de [19]40,

estimulando naturalmente o trabalho em grupo (HORTA, 1994, p. 16).

A compreensão do trabalho do Grupo, proletário em sua raiz e coletivo em sua essência, representa uma nova perspectiva para o campo artístico brasileiro e suas consequências são múltiplas, porém, não cabe a este trabalho aprofundar estas questões. O que nos interessa é exatamente a feliz escolha, por parte da Cia. São Jorge, do personagem Raphael Galvez como o herói que puxa o fio condutor da tessitura das cenas em *Barafonda*.

Galvez, nesse sentido, trabalha como o corifeu dos artistas do ontem e do hoje, representando os grupos e coletivos de artistas do teatro e de outras áreas – um contingente que muitas vezes não se representa na historiografia oficial, mas que segue dialogando com a realidade em seus trabalhos, artistas-trabalhadores que dependem de seu ofício para a sobrevivência. E eis que será este o personagem que aparecerá em momentos-chave para nos mostrar o olhar sensível do artista em contraponto à realidade vista e vivida, pontuando no espetáculo a dualidade, ou melhor, a dialética que representa o convívio diário da inserção da arte em nosso dia-a-dia.

Depois do prólogo de Raphael Galvez, que narra sua morte, chega à Praça uma comitiva tocando berrantes e distribuindo churrasquinho de cabrito. As figuras que a compõem têm um aspecto festivo, vestem roupas amarelas, chifres de bode, e, entre seus componentes, está o deus Dionísio e uma figura feminina com grandes tetos e um grande útero, personagem que representa uma mãe, a mãe terra ou a mãe natureza, remetendo-nos aos ritos de fertilidade e da agricultura, ligados aos rituais dionisíacos. Essa comitiva, portanto, é a comitiva de Dionísio, que vem à Praça encontrar Prometeu que, no momento seguinte, vemos acorrentado ao Minhocão (Elevado Costa e Silva).

Assistimos, então, à cena da libertação de Prometeu, uma cena narrada pela música de uma banda de rock que se apresenta ao vivo com a participação de quase todos os atores do grupo. Estes surgem das ruas, atravessando na frente dos carros e fazendo movimentações em forma de coro. Hércules, que lidera esse coro, mata a águia que ameaça Prometeu – neste momento um dos integrantes do coro liberta um pombo de uma

gaiola. Há uma resistência de Prometeu em ser libertado, como se estivesse acostumado a sua condição, já que preso àquele concreto sente-se mais perto dos deuses. Entretanto, Hércules e seu coro o libertam, enquanto que a música narra que Prometeu se porta “como um ator, que não quer sair do palco”. Há no final da cena uma quebra em que o ator (o mesmo que representou Galvez e agora representa Prometeu) assume-se como tal, representando um ator deslumbrado com sua condição de artista e, como tivesse acabado de receber um prêmio, agradece ao público e às pessoas que com ele trabalharam: “à faxineira que limpa meu camarim”.

O que mais chama a atenção desde o início dessa cena, e que será operado durante boa parte do espetáculo, é a forma com que os atores colocam-se diante da rua, em confronto com sua arquitetura, seu trânsito, (de)marcando a presença do corpo em risco. Isto acontece, na apropriação do espaço, quando escalam os monumentos, atravessam as ruas junto aos carros, representam junto aos passantes, moradores, trabalhadores da rua, que lhes (nos) oferecem o inesperado (figuras 2, 3, 4 e 5). Dessa forma, vislumbramos o diálogo com o real, com o cotidiano, que se configura desde a utilização do espaço, passando pelo figurino do coro – que usa capas de chuva amarelas lembrando a imagem de garis em dia de chuva, cor que contrasta com o cinza da cidade trazendo um estado festivo junto à imagem de trabalhadores da rua – como também a caracterização da figura de Prometeu, coberto de lixo – garrafas de água, embalagens de industrializados como salgadinhos e biscoitos – em um cenário cinza que funde o corpo de Prometeu ao Minhocão; ou ainda a utilização do pombo, animal que faz parte desse cenário, visto como uma praga. Tais elementos são colocados numa lente de aumento que é o espetáculo.

Soma-se, ainda, a presença do corpo do artista colocado em risco. Segundo Sílvia Fernandes,

[...] um desempenho que agride o espectador pela violenta exposição corporal do ator, mantido nos limites da resistência física e psíquica, são aos espetáculos a contundência de eventos de riscos, de formalização instável, quase fluxos processuais de performatividade, inacabados e

atualizados a partir dos vetores referidos, de ocupação espacial de fisicalidade (Fernandes, 2010, p. 127).³

No caso de *Barafonda*, a presença do ator somada à ambiência escolhida para a encenação provocam um efeito crítico, e por que não dizer, político, mais ainda quando se somam a esses o fator ético da inserção do teatro na realidade. A aproximação com o real, combinada à rejeição da representação realista nos moldes tradicionais e mercadológicos do teatro, está presente na produção teatral de alguns grupos paulistas. Em *Teatros do real*, Sílvia Fernandes coloca a questão:

Não por acaso, os grupos mencionados buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especialmente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. A autonomia e autorreferência das encenações dos anos de 1980, por exemplo, de alto calibre estético e baixa voltagem política são, dessa forma, substituídas pela vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada num confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. [...]

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua presentificação (Fernandes, 85, p. 2010).

³ O texto citado trata do trabalho do Teatro da Vertigem.



Figura 2 – Coro de Hércules – foto de Cacá Bernardes.



Figura 3 – Coro de Hércules – Foto Cacá Bernardes.



Figura 4 – personagem Dionísio – foto minha.



Figura 5 – Interação com pessoas da rua – foto minha.

Tal teatro, nomeado por Sílvia Fernandes como esse “teatro de vivências e situações públicas”, toma para si dois espectadores diversos: o que está ali para assistir ao espetáculo (espectador teatral) e o que está ali, na rua, na sua rotina diária, e encontra-se com o espetáculo (espectador transeunte), podendo parar ou não para assisti-lo, apenas por um momento ou durante toda a sua duração.

Esses dois espectadores trazem à experiência do espetáculo suas práticas cotidianas: o espectador teatral, mesmo na rua, tende a comportar-se como no espaço teatral, segundo suas convenções (não é difícil ver alguns deles incomodados com barulhos e interferências da rua no *continuum* do espetáculo) observa e tenta compreender as ações; por outro lado, quem pertence à rua, ou seja, os transeuntes, comerciantes, moradores de rua, etc. tendem a se comportar de forma habitual (o que também os levam, em casos não pouco raros, a se incomodarem com aquela “balburdia” que lhes atravessa o caminho).

Como breve conclusão apontamos que, num recorte analítico, a experiência cênica de *Barafonda* possui uma dimensão política explícita ao instaurar um desequilíbrio nos comportamentos habituais e cotidianos, contaminando-os (e por eles sendo contaminado) com o acontecimento cênico, unindo espectadores e habitantes no jogo cênico do “olhar e ser olhado”, dar sentido e sentir-se, inscrevendo, assim, um espaço/tempo extraordinário que invade a vida cotidiana e instiga a participação ativa do público.

Referências

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HORTA, Vera. **A Cidade à Sombra dos 40**. Texto de Vera Horta. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

FERNANDES, Sílvia, **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Apresentação e tradução, Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores, 2009.

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. **Roteiro Barafonda**. Texto do Espetáculo Barafonda cedido pelos membros da Cia São Jorge de Variedades. 2012.