

Cena

v. 44, nº 2, maio - ago 2026

**Teatro de Rua: arte público-política das
margens periféricas**

**Street Theater: Public-Political Art from the
Margins**

Rodrigo Lopes Reis¹

<https://orcid.org/0000-0003-2680-2645>

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/ SP, Brasil

E-mail: r291007@dac.unicamp.br

¹ Doutorando no programa de pós-graduação Artes das Cenas da Unicamp. Mestre em Letras pela UNIFESP, sob a linha de pesquisa em Estudos Literários. Possui formação em Teatro (Núcleo de Formação do Ator) pela Escola Livre de Teatro de Santo André - ELT. É integrante do grupo Manjarra e O Buraco d'Oráculo.

Resumo: Este artigo trata de um estudo analítico do espetáculo *Pelas Ordens do Rei que Pede Socorro*, do paulistano grupo de teatro de rua O Buraco d'Oráculo. Nele, é questionada a instabilidade da composição da peça como ato, espetáculo e *performance*. Além de tecer comentários sobre a encenação gravada em um dos assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), a análise expõe a importância da atuação de um grupo periférico em defesa do teatro como ação democrática.

Palavras-chave: Democracia. *Performance*. Teatro de rua.

Abstract: This article proposes an analytical study of the spectacle *Pelas ordens do rei que pede socorro*, by the street theater group O Buraco d'Oráculo, from São Paulo. It examines the unstable composition of the scene as an act, a spectacle, or a performance. In addition to analyzing the staging recorded in a settlement of the Landless Rural Workers' Movement (MST), the analysis exposes an important act by a peripheral group in defense of theater as a democratic action.

Keywords: Democracy. Performance. Street Theater.

Introdução

O grupo de teatro de rua O Buraco d'Oráculo, desde o princípio de sua fundação em 1998, em São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo/ SP, escolheu três pontos basilares para a construção de seus trabalhos: a rua como espaço cênico, a comédia como expressão e meio para interlocução e as possíveis questões que interessam aos moradores e moradoras da periferia da cidade.

A ampla experiência adquirida ao longo dos anos possibilitou à trupe a construção de um repertório de diferentes abordagens das linguagens cênicas, desde a comédia farsesca ao épico brechtiano. Uma das composições da companhia revelou-se como um diferente desafio, pois aborda uma série de sobreposições de linguagens. Homônimo da obra do poeta paraibano Ray Lima, trata-se do espetáculo intitulado *Pelas Ordens do Rei que Pede Socorro*, em que, por meio de uma atuação performática e um roteiro composto por fragmentos variados, os atores e atrizes transitam entre literatura, teatro, dança e música, além de mobilizar outros campos como sociologia, ciência ambiental e política.

Este artigo indaga alguns dos procedimentos do espetáculo do *Rei que pede socorro...*, que tem a direção de Elizete Gomes e o elenco composto por Edson Paulo Souza, Lu Coelho, Luiza Galavotti, Mizael Alves e Nataly Oliveira. Nele é considerada uma discussão sobre *performance* e Cenopoesia, bem como a importância do teatro como atuação política. Investiga-se também a maneira como as ações do grupo são, prioritariamente, desenvolvidas no e para o contexto periférico da cidade de São Paulo - SP, embora as contendas levantadas pela companhia extrapolam a localidade geográfica ao lidar amplamente com problemas sociais e civis.

A proposta de análise da peça tem como base o vídeo da apresentação realizada no Assentamento Irmã Alberta², em Perus/ São Paulo, gravada em julho de 2019.

Do povo, para o povo, no meio do povo

Ao som de ruídos, uma zabumba e um trompete que sustenta uma alternância entre compassos de notas longas e longos silêncios, uma coroa é erguida. Isso funciona como primeiro, segundo e terceiro sinal indicando o início da peça, embora esse signo não seja

2 O vídeo pode ser conferido por meio de plataforma digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyVftn6XdgM>.

comum em espetáculos de rua. Enquanto a trupe caminha em cortejo, o ator que segura uma coroa anuncia, em tom grave, pelo megafone: “A coroa do rei não é de ouro, nem de prata. A coroa do rei é de lata. A coroa do rei já passou pela cabeça de mais de cem. A coroa do rei, não vale um vintém”. Durante a peça, são poucos os momentos em que fazem uso do megafone e em todos esses casos a voz que enuncia possui tom imperativo, seja como uma voz que ordena algum movimento de situação de cena, seja, como no caso acima citado, uma convocatória.

O conflito é dado nesse início de espetáculo, tensão entre oprimidos e opressores. Esse chamado inicial funciona como um primeiro rebaixamento das figuras que detêm o poder, pois declaram que não há nada de raro ou especial na coroa. Trata-se, em outras palavras, de uma conhecida história na qual, se atendido ao chamado (“trabalhadores, uni-vos?”), ocorrerá uma inversão, são os poderosos que pedirão por socorro. Um chamado, não apenas como anúncio do início do espetáculo para juntar o povo para assistir a uma apresentação, chamado também como crítica feita a um rei referenciado na peça como qualquer tipo de poder, qualquer opressor.

O local onde se apresentam e o público espectador pertencente ao local compõem uma comunidade que, em si, abarca um vasto histórico político. Enquanto a trupe joga cenicamente com os agricultores familiares do assentamento Comuna da Terra Irmã Alberta, procura simultaneamente jogar com os muitos outros movimentos dessa gente migrante, os muitos assentamentos do Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) espalhados pelo mapa, um corpo coletivo no qual os oraculistas passeiam com propósito de que se tornem mais um no coro. Excluída a ideia de corifeu, o protagonismo é assumido pela comunidade.

Essa apresentação configura o próprio MST como corpo coletivo e, num só tempo, tema e sujeito. As vozes da trupe somam-se a voz do coletivo espectador. Em quesito de endereçamento, não há separação entre quem fala e para quem se fala. Os atores não são artistas que dizem algo pelos agricultores, pois estando no mesmo meio dizem com eles, provocam neles a vontade de dizer e compartilham o espaço de expressão. E uma vez estando dentro dessa comunidade, a trupe compactua de suas necessidades e corrobora com suas frentes de luta tais como reforma agrária, verter terras em desuso para atender produtivamente condições mínimas de moradia e plantio (alimentação e trabalho).

Vale enfatizar também as circunstâncias que antecedem aqueles primeiros sinais do trompete, zabumba e cortejo. Em se tratando de teatro de rua, há de se supor o momento em que a companhia escolhe o espaço para apresentação e descarrega suas bagagens para montar o cenário. Embora não usem objetos e adereços próprios para cenografia, essa chegada da trupe constitui uma transformação do espaço utilizando as características do próprio lugar como cenário. Eles intervêm no cotidiano e tornam o chão de terra e as casas ao redor parte do evento artístico quando preparam a arquibancada para acomodação do público, trocam de roupa, vestem figurino e passam maquiagem no rosto.

Essa preparação descortinada revela para qualquer espectador os meios de produção da peça. Em sentido brechtiano, a construção de tudo o que ocorre em cena é feita sem intenção de encantamento, de iludir ou enganar o público³. Não há, ou não possui intenção de falseamento. Revelado o maquinário, a ênfase da composição é deslocada para o que é dito em cena, uma passagem do como se constrói para o que é construído, ou ainda, deixa de atender a algo espetacular para sobrevalorizar o discurso.

Permitir que se assista à toda feitura e maquinário com o qual constroem a peça é um dos recursos para que o espectador possa vir a ser assistente e mais tarde assumir o pro-

3 Neste artigo não se articula profundamente a relação entre a obra do Buraco d'Oráculo e a de Brecht, o que traria contribuições valiosas. Apesar da vasta bibliografia sobre o autor, recomenda-se a leitura da coletânea de textos teóricos e práticos de Brecht organizada por Werner Hecht, fundamental para a compreensão do trabalho do ator no teatro épico. Cf. BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. Tradução de Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

tagonismo de suas ações dentro e fora desse evento comunicativo, isto é, da *performance*. Essa é uma ideia bastante fundamentada nas bases da Poética do Oprimido, de Augusto Boal, para o qual “todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize à sua maneira e para os seus fins.” (Boal, 2014, p. 124, grifo do autor).

Fornecer os meios de produção diz respeito à entrega das ferramentas necessárias para produzir. Não apenas dar a ver como se constrói, mas sim fomentar a realização e construir conjuntamente. Isso é posto, explicitamente, desde o princípio da apresentação. A companhia do Oráculo enfaticamente faz uso do corpo, da voz e sua capacidade expressiva para constituir a *performance*, a peça. Quando necessário algo exterior ao corpo dos atores, ou como extensão do corpo, os adereços e objetos cênicos são simples de obter ou construir.

Na sequência, pós-anúnciação do megafone, há uma mudança do tom grave de alerta para um convite à brincadeira. Brincadeira, entretanto, ainda com conteúdo crítico, base de todo o *Pelas ordens do rei...* A trupe canta:

Ponta de pé
Pisa no chão
Estica o braço
Estica a mão
Toca no céu
Agarra o sol
Pega com a mão
Eu quero pegar o sol
Eu quero pegar o sol⁴

Um adereço cênico é suspenso por uma vara de pescar, um tipo simbólico de estrela. A primeira atriz segue as orientações da letra da canção e inaugura o jogo: se esforça para pegar o sol. Depois, cada integrante da companhia realiza sua tentativa, fazendo tipos. O primeiro deseja filmar o sol, em seguida um obstinado super-herói e por último um ávido soldado quer destruir o sol. A cada tentativa individual, uma voz em coro adverte “você se queima”. Todos, de modo jocoso, sofrem com o fracasso de suas ambições.

A simplicidade do jogo de cena é tamanha que em um determinado momento alguém da plateia agarra o adereço solar. Ainda que não revelada sua intenção (também ambiciosa?), o público sente-se à vontade para também participar desse ato com intuito de rir e escarnecer, semelhante às fantasias e alegorias utilizadas no período carnavalesco, corroborando com o rebaixamento dos desejos desmedidos, superpoderes fictícios e bélicos. Aliás, nesse último caso, pode-se inferir uma espécie de cobrança pública, isto é, todos sabem que forças armadas utilizam deliberadamente seu poder destrutivo, nesse caso, contra questões ambientais referenciadas no signo do adereço sol.

Pelo vídeo é demonstrada uma escolha intencional a respeito do local onde se apresenta, configurando um interesse afetivo pelo público e a história que esse público abrange. Os *performers* d’Oráculo se colocam justapostos e sobrepostos, montando em acréscimo sucessivo de novas camadas sob uma mesma superfície.

Dentro dessa proposta, não há público espectador e também não se sustenta a apresentação como espetáculo. Nesse sentido, ou configura-se como ato, ou aproxima-se da folia, brinquedo, assim como as manifestações populares nas quais se encontram expedientes espetaculares, uma vez que a proposta do grupo é a participação da plateia, a qual estando em cena, não há espetáculo para ser contemplado.

A passagem de uma cena para outra ocorre de maneira muito breve. Junto a essa sucessão também ocorre uma rápida mudança de tom, de clima, enfim, de ritmo. O movimento de abertura do *Pelas ordens...* até aqui comentado desenvolve-se do seguinte

4 Cantiga de Ray Lima.

modo: do grave chamado de atenção passam para um cômico ludíbrio, depois para convite aberto a cantoria, como na canção a seguir transcrita:

Chegue mais perto ator, atriz
Companheiro, companheira, dia a dia
Venha logo, *homi*, deixe de bobagem
Arte é nossa linguagem de tecer cidadania
Qual a sua cor?
Preto, vermelho ou amarelo
Importa não, vale mais tua vontade
De vir comigo fazer arte na cidade
Com o cidadão que de nós espera amor
Qual a sua cor
Preto, vermelho ou amarelo
Importa não, vale mais tua vontade
De vir comigo aprender a ser feliz
Na inquietude que nos traz um grande amor⁵

Enquanto cantam a cantiga, a trupe distribui tecidos coloridos para alguns dos ouvintes. Novamente, duplicam o sentido da canção atendendo-a, simultaneamente, em sentido literal e em contragesto⁶. Direcionam ao espectador o pedido para “chegar mais perto”, e de fato o público mais se aproxima, entra em cena. Além disso, os oraculistas chamam-no de “ator, atriz”, isto é, entregam ao espectador o lugar da expressão. Nesse momento, explicitam que o espaço da *performance* é compartilhado e oportunizam a qualquer um fazer uso desse lugar como bem entender.

O evento *Pelas ordens do rei...* é constituído por fragmentos heterogêneos, uma *performance* a qual toma para si o entrecruzamento entre literatura, teatro, música, dança, como também sociologia, política, antropologia. Nele é considerado um trânsito entre as denominações espetáculo, ato, ou mesmo, manifesto e manifestação. Não se trata, entretanto, de junção de formas híbridas, pois essas partículas configuram-se em identidade instável.

Durante o ato é apresentado ocorrências de muitos dados que tornam indistintos o que se apresentará, consoante ao que Florencia Garramuño prescreve inespecífico, isto é, “uma problematização do discurso da espécie claramente ligada a uma desconstrução do pertencimento e da propriedade (Garramuño, 2014, p. 91). Em “Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea” a autora comenta obras que utilizam múltiplos elementos nos quais se interconectam fora de seu lugar comum, resultando, por isso, em algo inesperado. Obras que movimentam meios e formas diversas numa independência de gênero – em qualquer sentido desse termo. Constituinte de brevidades e fragmentos, elas (as obras) convertem uma forma em outra e, nisso, revelam um desconforto ante qualquer caracterização precisa ou uma espécie de natureza incompatível.

Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (Garramuño, 2014, p. 12).

5 Cantiga de Ray Lima.

6 Ainda que entreguem tecidos, a cena é construída em oposição à metáfora “véu de alegoria”. Nesse caso, o contragesto pode ser entendido como uma convocatória que, por meio da ação, torna visível algo oculto: o espaço cênico como ambiente de manifestação do público.

A instabilidade é premissa comum ao teatro de rua que recebe constantes intervenções (de crianças, cachorros) durante a apresentação, entretanto, nesse caso, são os próprios atores e as atrizes que promovem vulnerabilidade ao convidar a plateia e inseri-la na cena.

Sob essa perspectiva o *Pelas ordens do rei...* torna-se paradoxal. Existe uma base, um preparo, uma construção fixa, contudo instável. São os mesmos textos para todas as apresentações, entretanto, nenhuma apresentação é igual a si mesma. O jogo (repentista) é construído e baseado em formas de compreensão simples e rápida assimilação ou manipula algo em comum conhecimento e, por isso, é facilmente reconhecido pelo espectador, o que também torna possível o ouvinte participar ativamente. Os artistas oraculistas se baseiam nas formas populares e dessa maneira ofertam algo familiar, mas inusitado. As circunstâncias a que se submetem constroem uma forma única, em sentido de irrecuperável, impossível de se repetir ou reproduzir, ainda que submetida a forma aos mesmos estímulos e às mesmas circunstâncias.

Nesses últimos casos, não há declaração explícita dos dados da obra referenciada (nem mesmo na versão impressa do roteiro-dramaturgia⁷). Na ausência desses dados, assim como na ausência dos enunciados que explicariam o jogo proposto, o ouvinte (espectador ou participante) é quem integra ou complementa tais elementos. Porque não há o fornecimento referencial, pode-se, então, questionar se é intencional a entrega de tecidos coloridos e a dança executada por esses atores remeter às *performances* de Hélio Oiticica, os *Parangolés*. Embora a questão fique aberta, vale uma breve consulta ao que Oiticica escreve a respeito dos efeitos de sua *performance*:

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturação que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (Oiticica, 1986, p. 70).

A citação é comprida, mas se faz necessária devido ao trato do vocabulário empregado por Oiticica, além de enfatizar uma evidente semelhança com a peça do grupo “d’Oráculo”. O uso, portanto, dos tecidos em *Pelas ordens do rei...* não parece ser uma referência ao acaso. O “estandarte” (comentado por Oiticica) e usado por escolas de samba é objeto de comum presença em diversas folias das manifestações populares e também bastante comum aos grupos de teatro de rua. Depois de entregue ao espectador, o “estandarte” transforma-se em “capa”, sem perder, com isso, sua essência carnavalesca.

Nesta cena, a cantiga entoada pelos oraculistas (em andamento feito marchinha) pergunta “qual a sua cor” aludindo simultaneamente ao movimento das cores no espaço, como também a colorismo, quando no meio dos termos cantados surge um tema étnico: “preto, vermelho, indígena”. E tal como os *Parangolés*, ao vestir o tecido, o público/ ouvinte/ partícipe veste a obra.

⁷ A consulta do roteiro-dramaturgia está disponível em “Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena (2019)”. A análise deste capítulo é baseada em vídeo, mas as canções ou trechos de textos citados são transcritos segundo essa publicação.

Em toda movimentação está contida uma ideia de deslocamento internamente conectado à atitude, um convite para tomada de decisão, isto é, demovendo o público de um lugar passivo transferindo-o para ativo, ainda segundo a Poética do Oprimido, cuja finalidade, em primeira e última instância, é fornecer ao público, politicamente, a capacidade da ação. A canção citada apela para o exercício democrático. Um coro formado por diferentes etnias, um grupo heterogêneo que, em respeito a suas diferenças, cantam, dançam, festejam. O que ocorre nesse caso, e em vários outros do *Pelas ordens do rei...*, é um aproveitamento e combinação entre Poéticas, a Poética do Oprimido e a Ceno-poesia.

Performances e Atitudes

Para apresentar uma ideia do conceito *performance*, Paul Zumthor (2014) narra uma de suas lembranças de infância em “Performance, Recepção, Leitura”. Seu relato descreve um acontecimento cotidiano no qual constata uma forma fugaz possível de ser comparada ao jogo cênico do *Rei que pede socorro*. Enquanto caminhava para ir à escola, escreve Zumthor, encontrava pelo trajeto muitos cantores de rua. Habitualmente algumas outras pessoas, também transeuntes, cercavam esses cantores e participavam de algum refrão cantando em coro. Cito um trecho do relato:

O que nos prendia era o espetáculo [...] Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo [...]. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era a canção*. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. (Zumthor, 2014, p. 32 [grifo do autor]).

Tudo o que está no entorno dos cantores faz parte da canção, inclusive os próprios *performers*. Há nessa narrativa pessoal e afetiva um acúmulo crescente de variados objetos que não estão em disputa, elementos que momentaneamente ficam em harmonia ou dissonância para dar forma a uma composição artística, tornam-se disponíveis a *performance*: o cantor, o público espontâneo, os folhetos esparsos, o chapéu (análogo à paga de ingresso em bilheteria, ou como pagamento no balcão do caixa em livraria), a calçada, a rua, o som da rua aparentemente externo à canção (barulho do mundo sonoplasta), o clima tempo, as nuvens, a cor do céu (iluminador *in natura*).

Dadas as circunstâncias, a *performance* é constituinte de uma forma, uma forma “não fixa, nem estável, uma forma força, um dinamismo formalizado, uma forma finalizadora [...] não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada” (Zumthor, 2014. p. 32-33). Por essa razão, uma vez que familiarizados com essa “forma força”, torna-se possível sua (re) produção, mas não de modo literal porque complexa e dotada de uma condição efêmera, ela não se deixa fixar.

É interessante enfatizar o título que Zumthor atribuiu ao referido capítulo do livro: “Em torno da ideia de *performance*”. Ele apresenta a *performance* como uma ideia que se materializa, se revela e se constitui pelo conjunto do que se encontra envolto, em volta e às voltas. Todos esses elementos narrados por ele, quando unidos, pertencem e constituem o evento comunicativo. A presença *performance* modifica o espaço prosaico tomando-o para si e transformando-o em cenário, forma a qual produz efeito de modificar a percepção do público ouvinte. Uma composição (poética) que se assemelha a um espetáculo, pois trata-se da soma de elementos em determinada situação que compõem algo espetacular.

No princípio das experimentações abertas ao público, o grupo O Buraco d’Oráculo não denominava como espetáculo a apresentação de *Pelas ordens do rei que pede socor-*

ro. Chamavam-na de ato, ato cenopoético⁸, concernente às atitudes realizadas, construídas e defendidas no espaço de cena. Somente depois de algumas poucas apresentações iniciais vieram caracterizar como espetacular a partilha pública da obra que compuseram.

Com a nomenclatura ato cenopoético, é possível inferir que se trata de um modo de dizer que a obra estava em processo de construção ou uma maneira de explicitar ao público que se tratava de algo inacabado ou ainda imaturo, e, portanto, apresentavam apenas um ato, apenas uma seção/ sessão da dramaturgia (nos dois sentidos, como um recorte do texto ou como uma parte do tempo da peça). Ainda que não esteja assumida essa forma de organização dramática na versão do texto publicada no livro dos vinte anos do grupo, o termo ato abarca o vocabulário teatral.

Isso demonstra que os próprios artistas se depararam diante de algo novo e incipiente, não em sentido de inovação e originalidade. Havia o reconhecimento das formas estéticas com as quais familiarmente trabalhavam, entretanto, não se detinham a apenas uma (e isso era a novidade). O espetáculo/ ato acumula em si o repertório adquirido pelo grupo nas construções, idealizações e apresentações, experiências das peças anteriores como linguagens das cenas e como tino do jogo cênico na rua, os quais com a Cenopoesia tornam-se ainda mais abertos e livres para transitar por entre campos, cênicos ou não.

Nem mesmo codificados jogos de improviso asseguram suas apresentações. Junto a constante instabilidade há o risco de uma completa mudança de tudo o que fora preparado pela trupe e essa abertura assinala o ato como experimental. Cada apresentação é sempre um experimento, uma porosidade que individualiza o espetáculo.

A pesquisa desenvolvida pelo grupo foi um mergulho profundo nas obras do poeta Ray Lima. Diante de muitos aspectos, é possível destacar com ênfase a poesia em cena: a Cenopoesia. Em síntese, para além de propor poemas como construção de um roteiro dramático, a companhia caracteriza e declara que a Cenopoesia é “um processo artístico/ criativo, vivenciado em grupo, que considera a experiência histórica de cada participante e busca, neles, mudanças nas relações sociais” (Paulo, 2019, p. 11).

Sem determinar que o espaço criado para a articulação artística seja de fato restrito a teatro, cabe dizer que esses atores (atores em sentido daqueles que estão realizando uma ação sobre algo) podem ser chamados de poetas, repentistas, *slammers*, cantores, *performers*. Para além do elenco que compõe e leva o nome da profissão, são atores os que realizam o ato.

Ora o artista está no espaço da plateia, ora o público está no espaço cênico. Linha tênue, não há apenas o receptor da obra, há uma provocação para participar ativamente da execução do ato. Ora espetacular, ora prosaico. Ora o ator, a atriz, são espectadores de seus próprios parceiros de cena, ora o público toma para si a vez de “ator”, “atriz”. Tal qual um leitor, que ao comprar um livro de poema se permite rabiscá-lo, se permite acrescentar uma anotação (uma dedicatória, um verso?) na página do poeta, e nessa ação, individualiza a obra, esse exemplar, no caso do *Pelas ordens...*, esse espetáculo.

A *performance*, considerando esses aspectos, manifesta uma forma constituída pelos materiais que a estão envolvendo e por meio desse entorno, de maneira somática, toma para si qualquer elemento possível. A proposta cenopoética apresentada pelo grupo O Buraco d’Oráculo se caracteriza por estimular os materiais que podem compor a encenação⁹. Para tanto, o grupo seleciona intencionalmente os elementos que podem entrar em jogo,

8 As redes sociais do grupo possuem, no histórico, os materiais de divulgação e publicação das apresentações onde é possível constatar a mudança ato – espetáculo (@buracodoraculo).

9 Uma vez que a obra em análise, *Pelas ordens do rei que pede socorro*, é inspirada em um dos expoentes do movimento cenopoético, é importante destacar que, para além da prática como teoria desenvolvida pelo grupo O Buraco d’Oráculo, há uma boa quantidade de bibliografia disponível acerca da Cenopoesia construída por Vera Dantas (2009), Cleilton Paz Bezerra (2013), Josy Dantas (2015), Nicole Cruz (2018), José Soares (2020), Fábio Ariston (2022), Vera Dantas e Vanderléia Pulga (2022), Jair Soares (2023), Antônio Edilson Oliveira (2023), Francisco José da Silva

seja por meio de adereços cênicos, seja por meio das manifestações populares ou por meio de outras obras usando-as como referência, citação ou intertextualidade.

Outra noção que se faz importante notar está concentrada no corpo do *performer* disponível para e na realização da *performance*. Estando profundamente conectado ao lugar de acontecimento do evento comunicativo, é o corpo de quem performa que medeia o trânsito de um estar em si e fora de si, isto é, embora estrangeiros procurem tornar-se pertencentes à comunidade na qual se encontram e para a qual se dirigem. Remeto ao texto *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*, em que Frederico Augusto Garcia Fernandes (2003) aborda a narrativa oral, englobando-a no campo de estudos da literatura, *performance* e cultura brasileira.

As análises de Fernandes partem da narrativa colhida no contato com tais narradores. Por meio de vivências e entrevistas, por vezes Fernandes também se vale de textos escritos em que busca as vozes poéticas, registradas por viajantes séculos atrás. O autor adota a postura nômade, como quem passeia por lugares e se deixa afetar pelas experiências que lhe acontecem. Também de maneira nômade, permite-se percorrer as narrativas, sobretudo a *performance*, pois por ela é que a literatura oral se manifesta nas Vozes Pantaneiras. Seu empenho opera principalmente sobre o ato de narrar e a questão do narrador, ora também circunscrito como *performer*.

Se a *performance* concentra especial atenção no corpo do narrador, o mediador da forma, como enfatizado por Fernandes, ou tal qual os cantadores presentes no relato de Zumthor, cabe enfatizar as circunstâncias a que se submetem e os recursos utilizados pelo O Buraco d'Oráculo em sua apresentação do *Pelas ordens do rei...* e seguir indagando a fim de saber o que conta esse corpo narrativo e coletivo.

Salienta-se um particular interesse pelo *performer*/ ator/ atriz, porque é por meio dele que se pode ter acesso à poesia oral, por meio dele se apreende um evento comunicativo. Estando em campo, percebe-se que é o narrador/ ator/ atriz, num jogo com o ouvinte, o condutor da *performance*, por eles/ elas é que se tem conhecimento da narrativa porque materializa textos na ação vocalizada. Por meio dele se ouvem outras vozes (assentamentos MST e comunidades periféricas), tornando-se uma “voz coletiva” portadora e representante de discursos da comunidade à qual se apresentam e, por isso, em atitude, tornam-se pertencentes.

Considerações finais

Na insistência de suas frentes de luta (a rua, a comédia e as pessoas de comunidades), a companhia d'Oráculo se reestruturou para uma aproximação de qualidade distinta com público participante. *Pelas ordens do rei que pede socorro* é um ato-espetáculo que, por meio de um arranjo performático e fragmentado, permitiu uma convivência ativa com o público-espectador na cena.

Estudar uma companhia de teatro com mais de vinte anos de experiência foi importante, não apenas porque um de seus trabalhos propôs um desdobramento inusitado na lida com a linguagem cênica. Por meio disso, percebeu-se que essa foi a maneira pela qual o grupo se reinventou e ressignificou suas escolhas políticas.

A conduta dos atores permitiu que se afirmasse uma incorporação de causas marginalizadas, em outras palavras, viu-se que, ao afetar e deixar-se afetar, os *performers* transformaram-se em um coletivo maior, foi possível ver o grupo como parte do MST. Aparecem, nas cenas, de modo imbricado e em dupla via, discursos de resistência de uma periferia paulistana para periferias.

A obra é complexa e o estudo não contemplou o material em sua totalidade, mas houve a tentativa, falha, de seguir nessa intenção. Talvez os comentários aplicados às cenas

Soares (2024), Cineide Lopes de Sousa Nogueira e Claudiana Nogueira de Alencar (2025), Josy Dantas (2026).

selecionadas possam servir como um esboço para compreensão de uma das partes dos procedimentos que estruturam o espetáculo na íntegra.

Referências

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FERNANDES, Frederico. A. G. *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. 2003, 377 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlo Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, Ray. *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro-manifesto da Cenopoesia*. Maranguape: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

O BURACO D'ORÁCULO. *Pelas ordens do rei que pede socorro*. O Buraco d'Oráculo. Youtube. 29/Ago/2019. 59min37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyVftn6XdgM>. Acesso em Março/ 2026.

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

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

Recebido: 27/01/2026.

Aceito: 08/03/2026.

Aprovado para publicação: 25/04/2026.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International.