

December 2022

## A virada performativa do Grupo Galpão: presença e acontecimento no espetáculo Nós

Fernando Luiz Silva Chagas  
*Universidade do Minho, fernandochagas10@gmail.com*

Julia Guimarães  
*Universidade Federal de Minas Gerais, parajuliaguimaraes@gmail.com*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Other Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Chagas, Fernando Luiz Silva and Guimarães, Julia (2022) "A virada performativa do Grupo Galpão: presença e acontecimento no espetáculo Nós," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 35, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol35/iss1/10>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

---

## A virada performativa do Grupo Galpão: presença e acontecimento no espetáculo Nós

### Cover Page Footnote

Fernando Chagas é doutorando do Programa em Ciências da Cultura, Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Braga, Portugal. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2790-1258> Julia Guimarães é professora visitante na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. ORCID:0000-0003-0047-8250

“Talvez seja impossível mudar o mundo.  
Talvez o caminho seja começar por nós mesmos”<sup>1</sup> (Moreira e Abreu 50)

## Introdução

Os séculos XX e XXI podem ser considerados como períodos de abertura das possibilidades comunicativas e performativas do teatro. Nosso aparato teórico para este trabalho corrobora com as questões relativas à ruptura de fronteiras epistemológicas no teatro, especialmente no que se refere ao deslocamento do valor de representação, no sentido mimético do termo, para a valorização da “ação em si” (Féral 2008). Trata-se de um aspecto bastante ressaltado pelas vanguardas do pós-guerra, que traçam caminhos para o surgimento da *performance art*, mas que vinham sendo experimentadas desde as vanguardas históricas do começo do século XX. Seja por meio dos saraus e cabarés promovidos por artistas das vanguardas históricas para difundir suas ideias (Goldberg 2007), seja no período de consolidação da arte da performance nos anos 1970, o fato é que a arte do século XX colaborou para consolidar fenômenos híbridos no campo performativo, o que adquiriu contornos específicos quando associado à linguagem teatral.

As questões contemporâneas sobre a incorporação de novas camadas do real à cena estão também presentes outros em fenômenos históricos do século XX, como o teatro épico de Brecht, o *The Living Theatre* (companhia de teatro norte-americana fundada no fim da década de 1940) com suas experiências de eliminação das fronteiras entre palco e plateia, as escolas expressionistas e como um movimento global se consolidando no Brasil a partir das experiências dos anos 1960/1970, como as do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal e do grupo Teatro Oficina, de Zé Celso.

Nas últimas décadas, em consonância com as transformações descritas acima, observa-se que o teatro tem realizado um movimento de renovação que consiste em deslocar-se para fora de si mesmo. Abrir-se ao mundo, aos contextos e realidades que o rodeiam, às subjetividades daqueles que ocupam a cena e à participação do espectador. Trata-se de um gesto que favorece a essa arte a consolidação de múltiplas possibilidades comunicativas no século XXI, abertas pela irrupção da arte da performance. A considerar tal renovação, gostaríamos de discutir aqui como o teatro se modifica quando passa a ser pensado como *acontecimento e presença*.

Para tanto, partimos de três referenciais teóricos distintos e complementares. Um deles seria o conceito de *estética do performativo*, cunhado pela teórica alemã Érika Fischer-Lichte (2013; 2014) e voltado à compreensão das transformações no campo das artes cênicas a partir dos anos

---

<sup>1</sup> Trecho do espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão.

1960. Trata-se de uma abordagem que compreende o fenômeno teatral como um conjunto de ações que extrapolam os significados comumente atribuídos ao exercício analítico da semiologia (estudo das línguas e dos sistemas de códigos).

O outro é a ideia de *teatro como acontecimento ontológico*, baseado na Filosofia do Teatro, do pesquisador argentino Jorge Dubatti (2011). De modo semelhante ao que propõe a estética do performativo, trata-se de uma teoria que compreende o teatro como uma cultura vivente, vinculada à experiência do sujeito que se estabelece e se fundamenta no convívio. E, ainda, iremos dialogar com a noção de *teatro performativo* proposta pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral (2008), voltada a designar um teatro centrado na ação no lugar da representação.

Esta tripla filiação teórica nos ajudará a entender o funcionamento cênico do espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão, companhia de teatro brasileira que será analisada como escopo empírico deste artigo. Nesta aproximação, busca-se compreender como a estética do performativo e a ideia de teatro como acontecimento aparecem no espetáculo, assim como a investigação dos sentidos produzidos a partir dessa escolha.

### **A virada performativa e o teatro como acontecimento**

Quando Josette Féral (2008) afirma que o teatro se distanciou da representação, principalmente ao aproximar-se da performance, isso nos força a problematizar se o teatro é a arte da representação, ou o que, afinal, é teatro. Tal questão, também trabalhada no influente estudo de Hans-Thies Lehmann nos anos 1990, intitulado *Teatro Pós-Dramático*, insere uma tensão entre os paradigmas já postos do teatro tradicional com as novas perspectivas do teatro contemporâneo.

Em sua filosofia do teatro, o pesquisador argentino Jorge Dubatti reflete sobre os limites da teoria do teatro em relação ao seu objeto de estudo. Enquanto parte da teoria do teatro dos últimos séculos pensa o teatro como um conjunto de códigos e imagens poéticas a construir sentidos específicos ao serem lidos pelo espectador, a filosofia do teatro, em sua leitura ontológica e fenomenológica acerca dessa expressão artística, bebe da noção heideggeriana de *Dasein*, ao refletir sobre o fenômeno teatral como um ente (um modo de estar e acontecer no mundo) e a sua relação com a vida social, o seu modo de produção, de recepção, de convívio, as implicações éticas e que territórios de experiência e subjetividade ele cria. Trata-se de uma corrente teórica que busca estabelecer um contraponto às teorias semióticas, presentes em parte importante dos estudos teatrais ocidentais nas últimas décadas.

O teatro como acontecimento é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema lingüístico, excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão

semiótica. No teatro como acontecimento nem tudo é redutível à linguagem. (Dubatti 16)<sup>2</sup>

Desta forma, a filosofia do teatro amplia seu entendimento por pensar o teatro como *algo que se sucede na vida*, ou seja, um fenômeno vivente, e que o seu estar no mundo é algo peculiar e centrado na práxis humana. Para Dubatti, o acontecimento teatral seria constituído por três distintos eixos:

a) Convívio: É o encontro de corpo presente sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em um território constituído por tempo e espaço localizado, seja numa sala, rua, casa, teatro, bar etc.

b) Poética (ou *poíesis*): constitui a presença do fenômeno teatral como algo novo, materializado, que constrói um “espaço de alteridade” (Dubatti 67) em relação ao cotidiano, produzido a partir da ação corporal e que se forma no convívio.

c) Espectação:<sup>3</sup> é a disponibilidade do espectador em entrar e sair do acontecimento poético, “sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar (...) pelo ente poético em convívio com os outros”<sup>4</sup> (Dubatti 42), estando consciente de certo espaço que separa o que é arte da vida.

Na perspectiva do autor, o teatro se apresenta como uma *zona de experiência e de subjetividade*, carregado de múltiplas ações, estímulos e afetações recíprocas; é um acontecimento poético que se dá no convívio de quem faz e de quem o observa. Assim, a partir da filosofia do teatro, podemos compreender o teatro performativo do Grupo Galpão em *Nós* como um acontecimento teatral, na medida em que a experiência do espectador remonta ao próprio fenômeno teatral, quando este passa também a ser sujeito da poética em um limiar entre o real e o ficcional.

A ideia de teatro como acontecimento é também central no campo da estética do performativo, tal como teorizado por Fischer-Lichte e do teatro performativo, cunhado por Féral. Trata-se de conceitos basilares à compreensão do espetáculo *Nós*. Ao assumirmos que o teatro é mais que uma linguagem ou forma de expressão - é cultura vivente, do encontro, da disponibilidade e de participação social - nos aproximamos do teatro performativo. A noção de performatividade se caracteriza pela ênfase na ação em detrimento da

---

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “El teatro, como acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro, como acontecimiento, no todo es reductible a lenguaje”.

<sup>3</sup> Nas traduções brasileiras do termo “expectación”, central à teoria de Dubatti, há autora(s) que optam pela grafia “expectação” e outra(o)s que preferem grafar com a letra s, “espectação”. Embora a última opção seja um neologismo, pois inexistente em dicionários brasileiros, optamos por ela, no intuito de remeter o sentido da expressão ao *ato do espectador*. Nessa escolha, buscamos também evitar a ideia de “expectativa” que aparece nas entrelinhas da grafia “expectação”.

<sup>4</sup> Tradução nossa para: “sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convívio con los otros (artistas, técnicos, espectadores)”.

representação. A partir desse eixo, surgem as seguintes características do teatro performativo:

- a) Transformação do ator em performer;
- b) Descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão;
- c) Espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto;
- d) Apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular.

O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos e a linguagem (Féral 203-4). O teatro performativo favorece uma múltipla fusão com outras artes, como a música, as artes visuais e a dança, incorporadas a um teatro que extrapola a linearidade da representação tradicional do drama. Trata-se de uma perspectiva igualmente presente na teoria do *Teatro Pós-Dramático*, de Lehmann (2007), que discute o afastamento do drama por parte do teatro europeu criado entre os anos 1970 e 1990, bem como o surgimento de “território miscigenados”, caracterizado pela incorporação de outras linguagens artísticas por parte do teatro contemporâneo. Embora perceba pontos em comum entre sua teoria e a de Lehmann, Féral (2008) defende a manutenção do termo “teatro performativo” por considerar que é a noção de performatividade - ou seja, a ênfase desse teatro na execução de ações - que estaria “no centro de seu funcionamento” (Féral 197).

Em sentido semelhante, Erika Fischer-Lichte argumenta que em toda interpretação há uma tensão entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico do ator, ou seja, entre o corpo “real” e o corpo “ficcional” (Fischer-Lichte 15), mesmo que essa fronteira ou limite não estejam bem definidos.

Na estética do performativo, esses trânsitos se intensificam e passam a produzir um efeito que a autora chama de “multiestabilidade perceptiva” (Fischer-Lichte), caracterizado pela oscilação entre a ordem da presença e a ordem da representação. Assim, o acontecimento teatral redefine a relação entre ator e espectador, ao tornar instável a dinâmica do processo perceptível.

Também no que se refere à produção de sentido, no teatro performativo o público é chamado a refletir sobre o que acontece e sobre a dimensão processual da construção cênica. Ele é guiado pelas suas próprias escolhas e acontecimentos da experiência. “No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’, a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. Uma estética da presença se instaura” (Féral, *Além dos limites: teoria e prática do teatro* 133).

Nesse sentido a performatividade se apresenta como um instrumento de reflexão e análise do teatro contemporâneo e tem inquietado os paradigmas da ilusão e da representação clássica do teatro. O teatro performativo é visto como um evento que não depende de uma narrativa linear dramática, importando muito mais o que se passa entre cena e plateia do que a ficção e a ilusão.

O teatro tem sido um lugar de reorganização de seus conceitos e práticas mais tradicionais na atualidade. Para Josette Féral (2008) uma das principais características do teatro performativo é *valorização do processo*, o que costuma ter mais importância do que a produção final. Com esses referenciais, compreendemos o teatro performativo como um estado de presença do ator, que se mostra, age e interfere no jogo cênico.

O ator é o elemento organizador, responsável por construir um signo instável, em que a personagem se desestabiliza na relação entre o real e o ficcional. Nesse tipo de cena, o espectador não sabe claramente se é ou não o ator quem age. Isto não significa necessariamente negar a existência de uma personagem em cena. O que apontamos é a descentralização da percepção do espectador, que passa flutuar sua atenção entre personagem, ator e performer.

Esta zona de instabilidade surge porque enquanto a personagem dramática está ligada fundamentalmente à ideia, noção e imagem de um sentido organizado por um sistema de códigos e, portanto, a criação de significados bem definidos, o performer está em cena a partir do seu corpo real. De todo modo existe uma ambigüidade instalada no teatro performativo. Podemos concluir que há uma tríade ator-performer-personagem que vai construindo múltiplos, instáveis e ambíguos sentidos reais e ficcionais que caracterizam o fenômeno teatral.

As mudanças de posição que acontecem em cena promovem um movimento constante no espectador, que transita entre essa tríade, buscando dar sentido às imagens que vão sendo formadas. Como observa Fischer-Lichte (2013), a intensificação entre as ordens da presença e da representação, ou entre a tríade ator-performer-personagem, dá lugar a um estado de crise que permite expandir a percepção do público acerca dessas categorias.

É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise. O que, na vida cotidiana, é cuidadosamente separado em dois mundos diferentes podendo ser perfeitamente apreendidos por meio de um par de conceitos dicotômicos, torna-se impreciso nos espetáculos (...). Tanto que qualquer certeza quanto a saber se devemos nos posicionar num mundo real ou ficcional se desvanece. Por causa desta experiência, a própria dicotomia é abalada. (Fischer-Lichte 31)

A análise do espetáculo *Nós* se construirá a partir das considerações de Jorge Dubatti ao invocar a existência de um pesquisador-espectador, um observador que vive o fenômeno teatral. Dubatti aponta que a filosofia do teatro pressupõe o investigador participativo, que interfere no território do acontecimento teatral, seja como artista, técnico ou espectador. Contudo, Dubatti também aponta que estudar o teatro implica estudar algo vivido, já realizado, ou nas palavras do autor, um “teatro perdido” (Dubatti 29).

Desta maneira é importante ao pesquisador a experiência de estar fisicamente presente ao acontecimento teatral que, por ser vivente, só se estabelece no instante da sua realização. Por outro lado, a pesquisa sobre o teatro também se instrumentaliza a partir de materiais que podem ter sido produzidos antes ou depois ao acontecimento teatral. Como materiais anteriores, podemos

citar a trajetória dos artistas investigados, os estudos de texto, ensaios, processos; como materiais posteriores, as críticas, análises, gravações, entrevistas e documentos que conservem a informação sobre o acontecimento teatral.

Seguindo esses conceitos e premissas, nosso arcabouço metodológico se constituiu da observação do espetáculo, em dois espaços de convívio, um palco italiano<sup>5</sup> e um teatro de arena (na sede no próprio Grupo Galpão), e uma gravação da obra em vídeo que foi cedida para nosso estudo pela coordenação de comunicação do Grupo. Este vídeo contém na íntegra uma das apresentações do espetáculo *Nós* realizada na sede do grupo. Desta maneira, associamos nossa experiência do acontecimento teatral poético-vivente-espectatorial aos materiais técnicos para qualificar nosso estudo.

### **A trajetória do Grupo Galpão e sua virada performativa**

O Grupo Galpão surge no início da década de 1980, especificamente no ano de 1982. Considerado um dos mais reconhecidos grupos de teatro da América Latina, o Galpão consolidou sua forma de ser e agir na arte a ponto de ser um dos poucos coletivos na história do teatro brasileiro a receber por quase 20 anos seguidos apoio público do Governo Federal brasileiro, por meio de sua Estatal Petrobrás. O grupo iniciou-se como uma Associação no ano de 1979 e reunia artistas, professores, poetas, filósofos, dentre outros profissionais. A associação foi idealizada no prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG<sup>6</sup> na cidade de Belo Horizonte, Brasil, antes mesmo de consagrar o nome do grupo. Em seus 38 anos de existência, o Galpão viajou por todo Brasil e se apresentou em vários países.

Em março de 1982, dois diretores do Freies Theater München (Teatro Livre de Munique) estiveram em Belo Horizonte para ministrar uma oficina de duas semanas, os alemães Kurt Bildstein e o diretor George Froscher. Com essa oficina, os integrantes iniciais do que viria a ser o Grupo Galpão consolidavam sua prática, que se ergueria sobre a disciplina e o rigor do teatro alemão. A primeira oficina com os alemães aproximou os cinco atores fundadores da primeira versão do Galpão: Eduardo Moreira, Beto Franco, Teuda Bara, Wanda Fernandes, Antônio Edson e o argentino Fernando Linares. Ainda haveria mais uma experiência com os alemães, na qual os diretores convidaram alguns atores do primeiro curso para criar o espetáculo de rua *A Luta do Bem contra o Mal*, pautado pela linguagem circense, o uso de boneco, malabares, acrobacias e atores com pernas de pau. Na sequência, também montaram o texto *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. Mas o espetáculo não durou muito, pois sem o apoio dos alemães, e com um elenco grande, a sua manutenção ficou inviável.

---

<sup>5</sup> Espetáculo assistido no Grande Teatro do Sesc Palladium, localizado na cidade de Belo Horizonte, no ano de 2019.

<sup>6</sup>A Universidade Federal de Minas Gerais é uma instituição de ensino superior pública federal brasileira, sediada na cidade de Belo Horizonte, sendo a maior universidade do estado de Minas Gerais.



Foi nesse ano que Eduardo Moreira decidiu retomar a Associação e, com os outros quatro amigos atores, fundar o grupo.

Nesta apresentação do grupo Galpão, propomos dois momentos significativos na condução artística e repertorial do grupo. Há um terceiro momento que corresponde à análise do espetáculo *Nós*, nosso objeto para o estudo de caso deste trabalho, o que será feito mais adiante. O primeiro momento corresponde aos primeiros espetáculos do grupo, que vão dos anos de 1982 à 1991. Como exemplo, podemos citar *E a Noiva não Quer Casar* (1982), *De Olhos Fechados* (1983), *Ó prô cê vê na ponta do pé* (1984), *A Comédia da Esposa Muda* (1986), *Foi por Amor* (1987) e *Corra Enquanto É Tempo* (1988). Trata-se de um período marcado pelo intento de profissionalizar-se como artistas e coletivo, além de investigar a linguagem do teatro de rua e de tradições populares, como a palhaçaria e a *Commedia Dell'arte* italiana.

Com *Álbum de família* (1990), dirigido por Eid Ribeiro, o grupo explora uma outra vertente, o teatro expressionista, e dá um passo decisivo no que se refere à *valorização da encenação* em sua trajetória e do diálogo com diretores experientes e renomados. Esse duplo investimento será a tônica das montagens seguintes do grupo.

A segunda fase do Galpão, iniciada em *Álbum de família*, consolida-se com a montagem do espetáculo *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigido por Gabriel Villela. No espetáculo, o Galpão atinge a maturidade do seu teatro popular, um teatro que é feito para o povo e na rua. O espetáculo expressa as profundas raízes da cultura popular brasileira, do cancionero popular, da tradição do circo-teatro e uma imbrincada interface com a literatura do escritor Guimarães Rosa.

Fig. 2. *Romeu e Julieta* - Morro Vermelho / MG - 1992.



Foto. Guto Muniz

Fig. 3. *Romeu e Julieta* - Globe theatre. Londres - 2012.



Foto. Ellie kurtz

Com *Romeu e Julieta*, o Galpão não apenas encontra eixos cênicos que se desdobram nas obras seguintes, como também torna-se referência para diversos outros grupos teatrais brasileiros, seja em sua estética ou no modo de produção coletiva e horizontal. Nas entrelinhas de sua aposta em um teatro popular, existe o desejo de dialogar com um público mais amplo, algo que corresponde a certo *ethos* do teatro de grupo latino-americano desde os anos 1970 e que, no contexto nacional, poderia ser visto como desdobramento do período de redemocratização do Brasil após o fim da ditadura militar, em 1985.

Em espetáculos como *Um molière imaginário* (1997), *Um Trem Chamado Desejo* (2000), *O Inspetor Geral* (2003) e *Till, A Saga de Um Herói Torto* (2009), o grupo investe na conexão com dramaturgos consagrados, no gênero da comédia popular, na exploração da ironia/deboche e na linguagem musical. Já em obras como *Partido* (1999), *Um Homem é Um Homem* (2005), *Tio Vânia* (2011) e *Eclipse* (2011), o tom político e/ou existencial das peças leva o grupo a lugares menos recorrentes de sua própria trajetória, em um nítido impulso de experimentação e renovação.

Uma marca importante dos espetáculos criados a partir dos anos 1990 é justamente o entrelaçamento entre os princípios criativos do Galpão e os dos diretores com os quais o coletivo trabalha em cada uma dessas obras. A maior parte dos diretores convidados a criar com o grupo são encenadores consagrados que também souberam desenhar, ao longo de sua trajetória, uma estética própria e autoral.

É a partir desse encontro entre estéticas/linguagens artísticas, que podemos compreender o “giro performativo” operado pelo grupo em seus dois espetáculos mais recentes – o díptico *Nós* (2016) e *Outros* (2018), ambos dirigidos pelo encenador carioca Marcio Abreu. Cofundador da companhia brasileira de teatro (Curitiba/Brasil), o diretor tem explorado, nos últimos anos, diversas vertentes do teatro performativo. Nas obras dessa parceria Galpão-Abreu, a teatralidade e o jogo com o artifício, características do coletivo mineiro em sua trajetória, cedem espaço para uma estética que valoriza a materialidade da ação e o aqui-agora do acontecimento teatral.

Os figurinos cotidianos, assim como o estado de atuação mais minimalista do elenco, somam-se a referências, explícitas e implícitas, do contexto político e social brasileiro dos últimos anos. Essa referência mais direta a uma realidade externa ao teatro – que já se despontava em *Pequenos Milagres* (2007)<sup>7</sup> – assim como o diálogo com o público e o jogo com a materialidade dos corpos, ações e objetos, podem ser vistos como elementos característicos do teatro performativo, na medida em que se afastam do campo tradicional da representação e da ficção para valorizar a ideia do teatro como um acontecimento.

Outro elemento valorizado nesse díptico é a exploração da linguagem musical e o uso de instrumentos tocados ao vivo pelo elenco em uma chave mais cotidiana. Trata-se de um aspecto muito ressaltado no teatro performativo – ao expor “em primeiro plano a execução das ações por parte dos performers” (Féral, Por uma poética da performatividade: o teatro performativo) – e que dialoga, simultaneamente, tanto com a trajetória do diretor Marcio Abreu como também com a trajetória do próprio Galpão.

No entanto, no lugar da identidade musical mambembe e popular de outras obras do grupo, em *Outros* a música ao vivo remete à estética de um

---

<sup>7</sup>A dramaturgia de *Pequenos Milagres* foi criada a partir da campanha “Conte Sua História”, idealizada pelo diretor do espetáculo, Paulo de Moraes (Armazém Cia. de Teatro, RJ). Através dela, foi solicitado às pessoas que enviassem ao Grupo Galpão pequenas histórias reais, que tivessem conteúdos surpreendentes, como um “pequeno milagre” cotidiano.

show, como se o elenco fosse uma banda musical. Já em *Nós*, a execução da música ao vivo constrói uma atmosfera de intimidade entre os atores do Galpão, que deitam no chão e se aninham uns nos outros enquanto tocam seus instrumentos. Aqui, fica claro certo princípio criativo do grupo, vinculado a um rearranjo de células que compõem sua identidade artística em função do diálogo e influência do diretor com o qual estão trabalhando no momento.

Fig. 4. *Outros* - Belo Horizonte /MG - 2018



Fig. 5. *Nós* - Belo Horizonte /MG - 2016



Fotos. Guto Muniz

### Presença e acontecimento no espetáculo *Nós*

Ao analisar a trajetória do Grupo Galpão, há uma grande variedade de elementos que dão a ele um vigor cênico muito particular, contribuindo em grande medida para a longevidade do grupo. Esta teatralidade se tornou um elo forte entre atores e público, em uma experiência de convívio e de compadrio do acontecimento teatral. É inerente ao coletivo sua relação direta com o espectador, o seu engajamento sociopolítico, a mistura de culturas regionais e nacionais nos espetáculos, a variação entre palco e rua e a busca constante de um fazer teatral que se sobrepõe às dicotomias da relação áspera que se dá, por vezes, entre o tradicional e o contemporâneo.

O espetáculo *Nós* é a 23ª peça do grupo, que completou 39 anos em 2021, e tem no elenco os atores Antonio Edson, Chico Pelúcio (substituído por Beto Franco), Eduardo Moreira, Julio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André e Teuda Bara. Como foi dito antes, na montagem de *Nós*, há uma mudança na linguagem em relação à própria trajetória do grupo, ao propor um teatro altamente performativo, em que os códigos, signos e as referências tradicionais da teatralidade estão em segundo plano. A sinopse do espetáculo apresenta a seguinte descrição: “em uma mesa enquanto preparam uma sopa e uma caipirinha<sup>8</sup>, sete pessoas partilham seus dramas, angústias e esperanças”. O espetáculo modula seus ambientes, o primeiro em torno da mesa onde se apresentam as performers-personagens. Trata-se de figuras sem nome e sem a definição clara de suas personalidades<sup>9</sup>. Outro plano surge quando a música

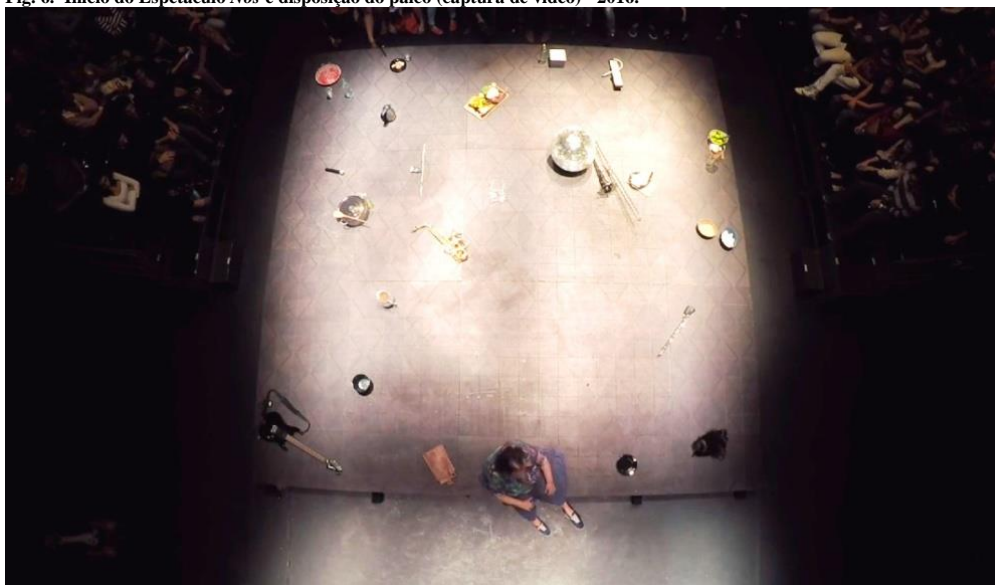
<sup>8</sup> Nome que se dá a uma bebida feita no Brasil em que se mistura cachaça, limão, açúcar e gelo.

<sup>9</sup> Na versão publicada da dramaturgia de *Nós* (assinada por Marcio Abreu e Eduardo Moreira, ed. Javali, 2018), as “personagens” desta primeira parte ganharam os seguintes nomes:

aparece e a mesa é retirada de cena. Nesse momento, os atores assumem a estética de *performers musicais*, ao cantar e dançar, o que contrasta com o ambiente cotidiano/narrativo da primeira cena.

Na sequência, o terceiro ambiente acontece com a presença da atriz Teuda Bara e do ator Eduardo Moreira, que atuam diretamente na primeira pessoa. Trata-se de um homem e uma mulher, nus em cena, que realizam uma espécie de manifesto, expondo as contradições do universo político, social e econômico da sociedade. Seus corpos se transformam em uma espécie de suporte gráfico no qual, com um batom, escrevem no corpo palavras como *Morte*, *Nada* e *Inércia*<sup>10</sup>. Tal cena colabora para acentuar a performatividade do espetáculo, pois os corpos nus se contrastam – o do homem magro e o da mulher idosa e corpulenta. O físico dos atores gera um impacto tão forte que é difícil para o público (ou pelo menos para nós, investigadores) identificar aqueles corpos nus como um signo de uma figura dramática; o que fica em primeiro plano é a própria corporeidade do ator, seu jeito singular de existir e estar no mundo.

Fig. 6. Início do Espetáculo *Nós* e disposição do palco (captura de vídeo) - 2016.



Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.

No espetáculo *Nós* observamos uma estrutura que remete à ideia, central ao teatro performativo, de *acontecimento*, calcado na tríade convívio-poética-espectação, tal como definida por Dubatti (2011). Ao analisar o espaço cênico, é possível notar que o espetáculo apoia-se em uma estrutura na qual a disposição do público deixa todos muito próximos, atores e espectadores. Logo no início do espetáculo, observam-se quase todos os elementos cênicos que estarão

---

“Mulher”, “Mulher que dança”, “Amigo do homem que não existe”, “Aquele que queria ser outra pessoa”, “Homem-bomba”, “Homem meticuloso”, “Atirador de facas”.

presentes na apresentação. São instrumentos musicais, adereços, panelas, legumes, facas, entre outros. Os espectadores ficam próximos à cena, numa relação muito íntima com os atores, sendo atravessados por uma experiência de cumplicidade.

Já a construção poética da obra, afeita a uma *estética do performativo*, pode ser vista em uma série de elementos que conformam a encenação e a atuação do elenco. Como exemplo, poderíamos mencionar a valorização da imagem e da ação; a transformação do ator em performer/personagem; a diluição das fronteiras entre o corpo fenomenal (material) e o corpo semiótico do ator; a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou da ilusão; a valorização da processualidade das cenas, algumas delas repetidas e recriadas diante do espectador; os efeitos especiais de luz e som e da música executada ao vivo; e o apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente experiencial.

Fig. 7. Espetáculo *Nós*, atores preparam uma refeição - Captura de vídeo



Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.

Destacamos quatro cenas em que as mudanças dos signos e códigos afetam o olhar do público. A primeira delas (figura 7) refere-se ao início do espetáculo, quando as personagens se relacionam numa espécie de organização de funções e apresentação de suas ações. No centro uma mesa, os atores preparam uma sopa e caipirinhas, utilizando alimentos e utensílios reais para a feitura.

Durante a feitura da sopa, que será posteriormente oferecida ao público, surgem diversos assuntos da atualidade ditos pelas personagens-performers de forma fragmentada e desconstruída. Trata-se de uma cena que se repete sucessivamente em suas ações e discursos, numa espécie de “looping” em espiral que vai aumentando gradualmente a velocidade das ações dos atores e a tensão entre as personagens.

A cena pode ser lida como metáfora das contradições sociais da atualidade. Os atores-personagens abordam questões sobre o racismo, a violência policial seletiva, a xenofobia e a homofobia. A lógica da repetição, que se assemelha também à de um ensaio, ou a um processo teatral em andamento, aponta para uma espécie de *sintoma de um mal-estar social*, expresso nas falas das personagens.

Nessa sequência, o que se evidencia é uma forma de abordagem que remete aos contextos políticos imediatos, ao mesmo tempo em que busca construir uma estética de estranheza e abstração diante dessa mesma realidade, como modo de subverter a mirada habitual sobre ela. Nesse ato, a obra parece conchamar o público, pela via poética, a uma experiência de reflexão acerca do momento presente. Na sequência descrita acima, embora a atuação do elenco já esteja em um terreno híbrido entre a figura do performer e da personagem, a existência de uma partitura de ações e textos que se repetem leva o jogo cênico a uma qualidade teatral, vinculada de algum modo à ideia de artifício. Já na cena seguinte (figura 8), em que os atores se transformam em músicos e passam a cantar e tocar juntos deitados no chão do palco, o que se instala é uma outra camada poética, na qual a mistura das identidades dos atores com a das personagens se radicaliza ainda mais.

Neste momento do espetáculo, é possível vivenciar a tensão entre perceber as personagens dramáticas e observar o corpo fenomenal do ator. Trata-se de um movimento pendular que vai se intensificando ao longo da apresentação. A figura 9 ilustra uma das cenas mais fortes do espetáculo, na qual a atriz Teuda Bara e o ator Eduardo Moreira colocam seus corpos a serviço da comunicação. São os corpos que materializam outras possibilidades de ser corpo no mundo, ao valorizar a materialidade física e o desnudamento diante da plateia como emblema de um manifesto no qual tanto questões pessoais quanto coletivas são trabalhadas sem tantas camadas de mediação, ficcionalização ou metáfora.

Fig. 8. Atores do Grupo Galpão tocam instrumentos.



Fig. 9. Teuda Bara e Eduardo Moreira em cena.



Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.

Ali, não se vê somente a presença do corpo do ator, mas a utilização material desse corpo, um corpo-suporte no qual são inscritas marcas, palavras, desenhos. São momentos duvidosos, de oscilação sobre o que ou de quem é este corpo, um corpo dramático, ficcional ou um corpo real, do ator. Trata-se de um efeito cênico que pode provocar mal-estar, indisposição, surpresa no público, vinculados ao risco da hiperexposição e indefinição dos registros de atuação.

“Perceber o corpo real, fenomenal do ator, o seu estar-no-mundo corporal, estabelece os fundamentos de uma ordem particular de percepção” (Fischer-Lichte 20).

A figura 10 coloca novamente a suspensão sobre o espectador: quem faz a *selfie*, os atores ou as personagens? As fotos são postadas nas redes sociais depois do fim do espetáculo, compartilhadas entre os amigos e público. A foto se torna a lembrança materializada de uma experiência vivida pelos atores ou personagens? As respostas são as mais diversas e indefinidas.

Na cena que se segue (figura 11) os atores estão todos amarrados e sentados uns em cima dos outros. Nessa cena, em especial, fica explícita a relação de convívio do grupo, de um coletivo que irá completar 40 anos de partilhas artísticas e pessoais. Ali, amontoados no centro do palco, eles falam de si, da vida, dos problemas da convivência, das angústias, das admirações e desavenças que sentem mutuamente.

Por alguns instantes, aquela forma criada a partir dos corpos se transmuta em um espaço de reflexão sobre o tempo e sobre eles mesmos, ou sobre a ideia de coletivo. Nesse momento, o nome do espetáculo, *Nós*, adquire uma dimensão particular, vinculada ao *ethos* de um grupo que se arrisca em cena a falar abertamente de si. A relação entre o que é particular e íntimo do grupo e o que é da ordem do público (o que pode ser manifestado e ser comum a todos) se confunde e oscila quando, por vários momentos, eles explicitam questões particulares que talvez fossem tratadas em outro ambiente. Não é comum que as pessoas exponham suas fraquezas e problemas publicamente, mas somente aquilo que elas julgam não afetar a própria credibilidade. O teatro performativo do Grupo Galpão no espetáculo *Nós* pressupõe justamente arriscar-se nesse terreno.

Fig. 10. Atores fazem self em cena. Captura de vídeo.



Fig. 11. Atores do Grupo Galpão no espetáculo *Nós*.



Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.

A noção de convívio, central para a ideia de *teatro como acontecimento*, aqui adquire uma conotação também comunitária, vinculada ao ato de “estar juntos” ou de permanecer juntos. Tal como propõe o filósofo Jean-Luc Nancy (qtd. in Sánchez), a noção de comunidade proposta em *Nós* vincula-se exatamente a esse ato de “estar com” ou “estar em comum”. Ao expor as contradições dessa convivência, dessa decisão de *permanecer juntos* ao longo de décadas, o Grupo Galpão tece uma homenagem, ao mesmo tempo poética e

biográfica, acerca das fragilidades e potências que circundam a experiência de ser-estar na primeira pessoa do plural, pensada, sobretudo, como um ato ético.

Já no que se refere ao terceiro princípio da ideia de teatro como acontecimento – o conceito de **espectação** – seria possível analisar de que modo a obra do Galpão convoca o espectador a disponibilizar-se e sensibilizar-se para o acontecimento poético.

Fig. 12. Atores interagem com o público em *Nós*.



Fig. 13. Atores brindam com o público.



*Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.*

Nas cenas da figura 12 e 13 presenciamos este limiar entre o real e o ficcional. Nelas, os atores terminam de fazer a caipirinha, começam a se servir e imediatamente também passam a servir a bebida aos espectadores. De forma semelhante, a sopa preparada desde o começo da apresentação é também oferecida à plateia. Na sequência é feito um grande brinde, em uma experiência de comunhão entre atores/personagens e público. Se inicialmente o “nós” presente no título da obra estava voltado, fundamentalmente, ao coletivo teatral, nas cenas finais do espetáculo ele se expande também à coletividade efêmera e imanente das pessoas reunidas em torno daquele acontecimento, agora convidadas a participar da situação cênica proposta pela obra.

Fig. 14. Atores entregam sopa para o público.



Fig. 15. Atores dançam com o público no espetáculo.



*Crédito: Alicate Conteúdo Audiovisual - Captura de vídeo.*

“Uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas” (Fischer-Lichte 16).

A última cena, ilustrada na figura 15, apresenta o público, que é convidado pelos atores/personagens a ocupar o palco e dançar a última música do espetáculo em uma atmosfera de discoteca ao mesmo tempo hedonista e melancólica. Nessa sequência, é o ato de estar junto que prevalece como construção simultaneamente simbólica e concreta da cena. Há, aqui, uma relação limítrofe entre o distanciamento do olhar do público para o real e



experiência de estar imerso em uma obra teatral. O chamado a integrar-se a essa coletividade pode ser lido tanto como um ato de resistência heterotópica diante dos descaminhos da atualidade como também vincular-se à pergunta sobre o que pode um corpo coletivo que celebra o prazer de estar e dançar juntos.

Há, nessa cena final, a instauração de um estado poético intenso, resultante de uma integração do espectador à cena. Nessa situação performativa, experiência e metáfora se aliam para afirmar a potência do encontro e a celebração em torno de uma coletividade, que poderia ser pensada também como uma comunidade, efêmera e imanente, composta por espectadores e atores.

### **Considerações finais**

No teatro performativo de *Nós*, a ênfase incide nos processos que fazem da cena um estado de constante desconstrução e progresso. Na obra, o público é guiado pelas suas próprias escolhas e acontecimentos da experiência. Há uma tensão específica entre o real e o ficcional neste espetáculo, pois a todo instante há uma sobreposição entre as personas-personagens em cena e a figura autorreferencial dos atores e atrizes do Galpão.

Diante dessa oscilação, o público se vê em confrontado por dois estados, a ordem da presença e a ordem da representação. Como consequência, é a própria noção de experiência que se destaca na montagem, como emblema para uma compreensão afetiva, e não apenas intelectual, sobre o que significa compor essa *primeira pessoa do plural*, seja no mundo contemporâneo ou no contexto específico de um acontecimento cênico.

Em *Nós*, o teatro se torna o espaço para a discussão sobre nossas vidas, um espaço público para se abordar as relações sociais. As cenas vão sendo repetidas sistematicamente, o que causa o estranhamento e coloca o limite entre realidade e ficção em evidência, além de acentuar a dimensão significativa da palavra, recebida por nós como uma espécie de sintoma do mal-estar social que atravessa a sociedade brasileira nos últimos anos. A teatralidade do espetáculo se apresenta mais difusa e diluída do que em obras anteriores do Galpão. O público, que na última cena ocupa o palco para celebrar a esperança e a resistência entre os corpos, vivencia a experiência da coletividade como metáfora para compreender a força e a complexidade das relações sociais. Nessa aposta no teatro performativo e sua dimensão fenomenológica, o espetáculo *Nós* desconstrói a realidade da ilusão, dos signos, códigos e da linguagem teatral, provoca novos sentidos no espectador e proporciona a ele uma experiência intensa e de fronteira entre o que é a vida e o que é arte.

Neste trabalho proposto, entendemos que o teatro não é apenas uma representação, fincada na construção de um mundo fictício, mas também um lugar de relação e de convívio entre espectadores e atores. Desta maneira, nos vinculamos ao pensamento de Fischer-Lichte, Féral e Dubatti, que concebem o teatro (em específico, o teatro performativo) como um acontecimento que valoriza a copresença entre atores e espectadores e o investimento em ações. O

teatro se constitui de um corpo, um espaço e um tempo calcados na copresença entre quem participa desse acontecimento, o que ressalta as dimensões de afeto e empatia que ele propicia. Talvez seja essa capacidade de ampliar e renovar constantemente suas possibilidades de investigação cênica que fazem o Grupo Galpão manter, há 39 anos, seu vigor cênico, criativo e afetuoso neste ofício chamado teatro.

## REFERÊNCIAS

- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: Libros De Godot, 2011.
- Féral, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- . “Por Uma poética da performatividade: O Teatro Performativo”. *Sala Preta*, vol. 8, Nov. 2008, pp. 197-10. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika., e Marcus Borja. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. *Sala Preta*, vol. 13, nº 2, Dez. 2013, pp. 14-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>.
- Goldberg, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Moreira, Eduardo, e Marcio Abreu. *Nós*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- Sánchez, José Antonio. “Nosotros: marcos para instituir el plural.” Royo, Victoria Perez e Diego Agulló (Orgs.). *Componer el plural: Escena, cuerpo, política*. Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa, 2016. 31-56.