

## **ENTREMEZ** **Teatro é um barato!**

Gustavo Burla

### **RESUMO**

Passados dois anos de trabalho remoto, com as pessoas trancadas em casa, o Entremez voltou ao presencial em 2022 focando as atividades na necessidade da coletividade e na integração do coro. A consequência disso, para 2023, foi brincar com esse coro e trabalhar do todo ao indivíduo na relação entre o eu e o outro na sociedade. O mote foi a barata, inspirado em Clarice Lispector, mas passando por Sartre, Rita Lee, conflitos internacionais e músicas populares. Foi lançada a **Operação Barata**.

**Palavras-chave:** Teatro. Entremez. Barata. Coro. Guerra.

### **1 INTRODUÇÃO**

Fazer teatro é mais repetitivo que escrever todo ano um artigo que tem muito para ser igual ao do período anterior, como tem tanto de diferente entre um espetáculo e outro a ponto de tornar o novo artigo com tantas novidades que o velho, o repetido, se torna importante para que os pés fiquem no chão e as cabeças alcem voo, como na analogia a Platão e Aristóteles feita por Rafael Sanzio no afresco **A escola de Atenas**, visitável nos Musei Vaticani.

Desde 2012 que o Entremez reúne semanalmente pessoas abençoadas ou amaldiçoadas por Dionísio. Às sextas-feiras, das 11h15 às 13h, os encontros ocorrem no Campos Arnaldo Janssen, este ano no hall do bloco de baixo, para que trabalhos de corpo, voz, improviso e discussões teatrais, além de ensaios, ocorram sob os olhares dos passantes e reclamações dos vizinhos. O caso de polícia, ou quase, vai ser contado mais perto do final deste artigo. Até lá, parte desta Introdução retomará parágrafos dos textos anteriores, por contarem um pouco da história e do funcionamento da oficina, tendo poucas alterações até que a parte nova, desde 2023, chegue e conte como foram os trabalhos do presente ciclo.

Entremez é, historicamente, uma intervenção artística que acontecia em situações de espera. Patrice Pavis (1999) define como “[p]eça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se apresentam as personagens do povo” (p.129). Desde a Idade Média esses intermédios ocorrem em meio a banquetes, separando etapas ou, sobretudo após Vatel, os pratos, ou entre atos de grandes espetáculos, cujas representações duravam horas e uma cena no intervalo

ajudava na socialização do público (que muitas vezes estava lá mais preocupada com este momento do que com o espetáculo propriamente dito).

Foi uma primeira faísca que trouxe a iniciativa à vida, lançada no ano de 2011 para a turma de Expressão Oral e Corporal, após a apresentação criada para a Semana de Comunicação. Com a abertura sendo um sucesso, envolvendo poemas, diálogos e músicas que tratavam das possibilidades da comunicação no início do século XXI, a pergunta inevitável foi feita: poderia haver um grupo de teatro na faculdade?

A resposta só veio em 2012, ano cuja burocracia de abrir um procedimento extra-classe foi autorizada. Poucos daquela turma embrionária integraram a oficina quando pôde ser realizada, alguns pela perda de entusiasmo, outros já apanhados por outras questões acadêmicas e profissionais. O Entremez nasceu, evoluiu, fez do palco e de outros espaços que tornou cênicos o seu lugar de direito, até que veio a pandemia.

Em 2020, tivemos uma grande interrupção nos trabalhos presenciais. A pandemia da Covid-19 fez com que, na sexta-feira, 13 de março, dezenas de pessoas se encontrassem pela última vez na sala do final do corredor no terceiro andar. Naquele semestre, o Entremez não passou de um grupo de WhatsApp dos componentes e das dúvidas sobre quando voltar a fazer teatro e como isso seria feito. Em agosto de 2020 o Entremez retomou os trabalhos, mas em condições diferentes. E difíceis. Todos os desafios do teatro e da presença passaram a ocorrer na adversidade da ausência. Cada janela aberta para os demais naquela sala do Google Meet era um desejo pelo abraço deixado no Estrela Sul em março.

Com a chegada de 2022, o ano de reencontro, de quebra das barreiras, o Brasil ainda se encontrava em um cenário não tão diferente daquele do início da pandemia em alguns aspectos. Havia vacina (apesar de todos os entraves governamentais já denunciados) e mais conhecimento sobre o vírus, mas permaneciam ainda medo, incerteza e um toque de caos que toda a dramaticidade do teatro pode entender... O que de fato fez, ou tentou da melhor maneira: a Comédia e a Tragédia se reuniram para contar uma nova história, para trazer novos rostos e apresentar a marca do Entremez, além de comemorar, com as devidas precauções, os dez anos de trabalho e dedicação da oficina.

Foi o ano de **Édipo**, em que o personagem condutor do ritmo do espetáculo era o coro e dele saíam os atores que se tornavam Édipo, Jocasta e Tirésias. Personagens que, com os nomes dados desde a Grécia Antiga, eram protagonista, antagonista e tritagonista, sempre em diálogo com o coro. A sequência do trabalho do Entremez partiu da pergunta, ou das perguntas, posto que a primeira gerou a segunda: pode o coro ser protagonista? quem seria seu antagonista?

**Operação barata** é um trabalho de coro e do coro. Da Antiguidade aos dias de hoje, essas vozes populares se transformaram, migraram do múltiplo ao indivíduo, sempre respondendo a anseios coletivos. O coro, seja como anseio do público ou resposta da massa, geralmente é conduzido por um corifeu, espécie de maestro dessa coreografia coletiva de corpos e vozes. Há momentos em que ele fala sozinho, com alguma autonomia (solidão) ou buscando o ditirambo. São, de todo modo, anseios que partem da coletividade, seja para ecoar suas vontades ou para tentar levá-la a outra vontades.

A proposta de **Operação barata**, que começou no primeiro semestre, tinha essa pesquisa teatral como foco, a realidade política como pano de fundo e um grande inimigo como alvo: a barata. O que seria essa barata? A vozes se perguntam e se respondem, com seriedade e humor, com crítica social e um toque de absurdo, em dois formatos: a versão apresentada no primeiro semestre, na Semana de Comunicação, concentrava a crítica no humor; a do segundo semestre, mais extensa e que elimina uma parte da primeira, tinha o ágon como força e o encontro como resultado. A barata acaba em samba, não em pizza, mas começa como uma iguaria, graças a Clarice Lispector.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Os trabalhos do Entremez se amparam em três camadas de referenciais teóricos, além de experimentações práticas propostas pelos diretores (no segundo semestre de 2015 e no primeiro semestre de 2016 a professora Renata Vargas esteve à frente da oficina). Essa apresentação é semelhante à dos artigos anteriores sobre a oficina, com alguns adendos e os desdobramentos do atual trabalho.

A primeira base sobre a qual se amparam os trabalhos na oficina se constrói a partir de três instâncias de pesquisa. A primeira delas, motivadora de todas as demais, são os anos de atividade no Grupo Divulgação (fato comum que fez com que a professora Renata Vargas se integrasse naturalmente ao trabalho). Entre atividades de leitura e estudos de textos, práticas de montagem que incluem oficinas de iluminação, cenografia e figurinos e constantes ensaios em todos os dias da semana, o Grupo Divulgação permite não apenas a ação, mas a reflexão sobre o que se faz no teatro, fazendo jus ao nome de Centro de Estudos Teatrais. Autores vêm e vão entre sugestões de marcações nos espetáculos, em meio a agulha e linha, cercados por fios, luzes, madeiras e martelos. Quem faz estudos sobre teatro de grupo e, sobretudo, o Grupo Divulgação, é a professora

e atriz Márcia Falabella, cujas obras são também referência para os componentes do Entremez, que já tiveram oportunidade de conversar com a atriz em encontro da oficina.

Ainda na primeira camada de teoria em que se ampara o Entremez está a pesquisa que se desenvolveu, a partir das vivências no Grupo Divulgação, no Mestrado em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, culminando na dissertação, editada pela Funalfa, **O mapa da cena** (2004). Além desta sistematização acadêmica de estudos do processo de realização teatral (do texto e suas possibilidades à recepção do público, passando pelas propostas estéticas do século XX), a pesquisa segue conforme momentos e áreas de interesse, transitando pelo teatro do absurdo, pelo corpo em cena, pela palhaçaria e pelas formas de construção visual do espetáculo. Isso ocorre por leituras e por experimentações em outros espaços cênicos, como nas montagens do **Hupokhondria** (projeto narrativo que se utiliza de diferentes linguagens para contar histórias), do **T.O.C.** (Teatro Obsessivo Compulsivo, grupo que teve os espetáculos **A vida como ela foi...**, **Barco sem pescador** e **Canção de ninar**) e do **Alarme** (grupo que nasceu de egressos do Entremez). Sem mencionar oficinas e trabalhos pontuais com diversos profissionais da cidade e além.

A segunda base teórica do Entremez ocorre por referências bibliográficas comentadas entre os componentes e disponíveis para consulta quando requisitadas. **O mapa da cena** faz um panorama do teatro, atrelando história e estética às perspectivas literárias do texto levado à cena. Outro livro que é acessível aos componentes é **Breviário de cena**, de Márcia Falabella, que foi à oficina conversar com os alunos quando o livro foi lançado. São relatos de seus 30 anos de teatro, tomando como referência 30 atrizes importantes da cena mundial (teatro e cinema) e, a partir de frases delas, tecendo sua própria narrativa de experiências no palco e nos bastidores. O terceiro livro discutido, ainda mais em 2019, pela interface realizada com o cinema, é **O delírio de Apolo**, do professor Evandro Medeiros, outrora do corpo docente do UniAcademia, hoje com cadeira na UFOP, no curso de Comunicação Social. Nascida de sua pesquisa final de graduação, a obra traça paralelos entre fazer teatro e fazer cinema, dialogando tecnologia e magia para se encenar histórias. Essa temática foi retomada em 2020, quando a oficina passou a lidar com a câmera, enquadramentos e as peculiaridades da linguagem cinematográfica interferindo nas propostas teatrais. A cena **Janelas** bebe diretamente desse diálogo. Essas obras especificamente, assim como outras, incluindo espetáculos assistidos por algum componente ou por todos, em comum acordo, se tornam estopim para discussão quando vêm à tona durante as conversas que abrem e fecham os encontros semanais.

A terceira camada de referências é mutável conforme a proposta do semestre. Em 2021, a tela era parte do trabalho, por isso falar de cinema era inevitável. Em 2022, **Édipo** foi amparado pela discussão política do ano de eleição e pela pesquisa sobre o coro e sua função no teatro. Era, além de um ano do retorno ao presencial, depois de tanto tempo da individualidade da câmera, um ano de pensamento coletivo no país. Estar em grupo, mover-se na mesma direção que os demais, sem perder o jeito próprio de ser, foi importante para a reflexão que envolve o teatro, essencialmente político.

Além do conceito de tragédia, amparado em Nietzsche, o conceito de coro foi estudado pelos componentes da oficina. Estudiosos do teatro e de outros formatos de narrativa oral abordam o coro em suas diversas facetas, do grupo coreografado na orchestra da skene grega às vozes populares em filmes e novelas, por vezes com uma só boca a simbolizar uma classe. O coro requer o pertencimento e isso teve duas facetas durante a preparação: envolver o elenco em torno de uma grande responsabilidade e torná-lo parte de uma classe, um grupo com valores comuns ao erguerem suas vozes para uma fala reverberante. De modo breve, quem inicia, em seu **Dicionário de teatro**, uma definição satisfatória do que se espera de um coro é Patrice Pavis (1999, p.73):

Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados.

Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: “Os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (HEGEL, 1832:342) (...)

Esse coro, para **Operação Barata**, era constituído pelos trabalhos iniciais de cada encontro, envolvendo corpo e voz, sobretudo na musicalização, depois aprimorado, no segundo semestre, com coreografias e movimentos coletivos. O que mais importa, quanto ao desenvolvimento dos movimentos, era a percepção de espaço. Jogos teatrais, dos piques às simulações de situações, algumas de guerra, levaram o elenco a entender como o espaço do prédio do Campus Arnaldo Janssen poderia ser ocupado. Para isso, a consciência corporal era essencial para a compreensão dos planos de postura e dos deslocamentos (velocidade e intensidade).

As vozes que saíam do coro também precisavam ser estudadas como lideranças de um corifeu ou antagonismo interno, por vezes calada, em outras sustentada, às vezes debochada pelo coletivo. Essa percepção, de como o coletivo lida com situações

específicas, partiu de duas referências literárias, inspiradoras da decisão de se enfrentar uma barata no teatro.

A proposta esteve diretamente atrelada à disciplina **Mídia e literatura**, que acompanha a ementa a partir de uma temática, variada a cada semestre e escolhida pela turma ou pelo professor. Em 2023, no primeiro semestre, o tema foi “O bicho”, mas não um bicho qualquer: era **O bicho** apresentado por Manuel Bandeira no poema homônimo, o bicho homem, mais o outro que o eu. Da leitura do poema, partiu-se, entre discussões teóricas e dialógicas propostas pela disciplina, para a discussão de **A metamorfose**, de Kafka. Que bicho era aquele e como nos prendemos a narrativa tão estranha? Das respostas propostas por outros trabalhos a releituras dos alunos, em formato poético, a disciplina seguiu para a última leitura do semestre: **A paixão segundo G. H.**, de Clarice Lispector.

Entre amores e desamores nas discussões de sala e nas referências criadas para o trabalho final, o livro de Clarice trazia o antagonismo da barata presa na porta do armário, do líquido que escorre e do quando se tem da barata dentro de si, seja pelas metáforas ou pela digestão do líquido branco que escorre do bicho esmagado. Essa e outras baratas clariceanas (baratas, galinhas e cachorros são constantes em seus textos, das crônicas aos infantis, passando por romances e contos) perpassaram as discussões da disciplina e migraram para o hall do prédio, onde o Entremez ensaiava e se preparava para a primeira apresentação da peça, ainda um fragmentos do que viria no segundo semestre.

Para entender como essas influências (baratas, coros e contexto político) se encontraram no espetáculo, é preciso compreender como o Entremez trabalha e de que modo as duas montagens foram apresentadas, sobretudo quando ao texto, com um tempero de absurdo no feijão com arroz da tragédia grega. Ou da comédia, depende de onde está a barata.

### **3 METODOLOGIA**

Os encontros do Entremez, que nos últimos anos passaram por mudanças físicas, da sala de aula 303 do Campus Arnaldo Janssen para o link do Google Meet, voltaram no ano de 2022 para o prédio da instituição e seguiram no hall do bloco de baixo durante 2023. O horário se manteve, das 11h15 às 13h; o dia se manteve, toda sexta-feira,

suscetível a mudanças apenas devido ao calendário acadêmico (feriados, geralmente) e às necessidades de outros ensaios, às vésperas de uma apresentação.

2022 foi um recomeço, com poucos presentes que já haviam estado na oficina compartilhando o mesmo chão, motivo pelo qual o trabalho foi de retomar valores, rituais, critérios que acabaram sendo alterados ou perdido durante o período de isolamento físico. A virada para 2023 manteve um número considerável de participantes e o trabalho voltou a ter duas frentes de preparação para os novos integrantes: o diretor, com a constante orientação, mas não como um solitário transmissor de todas as normas de funcionamento da oficina, porque os veteranos ajudavam a manter o ritmo de trabalho e as ações coletivas.

Os primeiros momentos da oficina nos encontros semanais são para aquecimento corporal e vocal. No primeiro dia de trabalho do semestre, quando geralmente são dadas algumas orientações sobre como funciona a oficina, foi discutido que esse formato de abertura dos trabalhos se manteria em cada encontro. O diretor da oficina orienta os trabalhos no primeiro dia e a partir de então cada semana um assume o comando dos exercícios. Da conversa de cada etapa do trabalho de consciência corporal e de alongamento e aquecimento até a orientação sobre como lidar com a musculatura e os tendões nos movimentos requeridos, foram, como de costume, apresentadas propostas de atividades para que serem realizadas pelos próprios componentes da oficina a cada semana. Alguns jogos infantis, inspirados pelo livro **Kapoki Kapoki**, de brincadeiras de crianças em países africanos, também foram usados para o pensamento de coletividade e integração, mesmo com as pessoas distantes umas das outras. Já vinha a semente do que encontrariam no texto.

No que tange à voz, o mesmo ocorre: orientações no primeiro encontro do semestre para a conscientização do uso da voz e atividade de aquecimento e preparação que vêm acompanhadas de explicações sobre suas finalidades. Nos encontros semanais, como ocorre com o alongamento corporal, geralmente algum componente orienta o aquecimento vocal, feito em grupo. Os primeiros 15 minutos da oficina geralmente são preenchidos com essa preparação, à qual se soma a musicalização aos poucos, conforme é realizado algum jogo sonoro ou surja a necessidade de cantiga para alguma cena já em trabalho. Desde o segundo mês de trabalho a equipe aprendeu a cantar, aos poucos, **Tum tum jacatumbalá**, da Rita Lee, música que só entraria na segunda parte da peça, apresentada no final do ano.

Corpo e voz aquecidos, iniciam-se os trabalhos, geralmente de forma lúdica, com jogos de apresentação (comuns em inícios de semestre), brincadeiras, exercícios de

integração e com tarefas coletivas, como pique-ajuda e polícia-e-ladrão. Os jogos teatrais entravam na sequência, com atividades de atenção, prontidão, memória e improviso. Algumas ações são propostas para realização individual, outras em grupos, jogadas de um para outro em sequência e há ainda as coletivas, amparadas em motivações comuns ou distintas e com tempo de estudo em casa ao longo da semana. São exercícios utilizados por diversos autores e têm como referências conhecidas os trabalhos de Augusto Boal e de Viola Spolin, atrelando corpo, voz e dramaticidade às situações cotidianas. Em função da proposta de trabalho, foram feitos exercícios de antagonismo, desde morto-vivo, atrelado a prontidão, até embates e desafios de movimentos corporais ou músicas.

Geralmente é feita uma cena oriunda de exercícios no primeiro semestre ou, como em raras situações, um texto mais complexo. Sempre, vale ressaltar, não ultrapassando os 15 minutos e com caráter cômico. Em 2023 a proposta foi diferente. **Operação Barata** foi apresentada duas vezes, mas eram operações diferentes. O início era o mesmo, e daqui em diante seguimos pelos textos das versões para explicar como os passos foram dados nos dois momentos.

Os exercícios de voz, corpo e prontidão se uniram desde o primeiro instante da cena. O elenco estava espalhado (nas duas versões) pelos corredores dos andares superiores do prédio. Depois do comando dado por uma das atrizes (“Cooooorrrreeeeee!!!”), a gritaria de um exército se posicionando atordoava a quietude de antes, para terminar em silêncio. Depois de longa pausa, os primeiros diálogos:

Senhor?  
Sim.  
E agora?  
Silêncio...

*Nova pausa.*

Senhor?  
Sim.  
É assim mesmo?  
O quê?  
A guerra?  
Que guerra?  
A nossa.  
Sim.  
E o que a gente...?  
Shhhh.... Silêncio...

Cada uma das falas, nesses dois diálogos e em tantos outros que compõem toda a primeira versão da peça, é dita por um personagem. Em ordem aleatória (ensaiada, claro), cada ator é ora um submisso cabreiro da situação, pedindo ajuda ao líder, ora o



próprio líder, que sempre tem a resposta pronta. As vozes ecoavam pelo prédio do Campus Arnaldo Janssen e quem as emitia estava oculto pelos guarda-corpos dos andares superiores. Eram chamados jogados ao vento para que o Senhor tivesse uma resposta, e ele sempre tinha. A primeira delas, uma ordem de silêncio. Seguida, a cada possível aprofundamento da discussão, de uma nova ordem de silêncio.

As pausas foram a grade questão discutida durante os ensaios para essa parte. O ambiente deveria parecer hostil, um inimigo estaria ali por perto. Esse vazio, essa dúvida e essa atmosfera deveria ser criada tanto pelas frases ditas quanto, ou sobretudo, pelo não-dito. A cada semana os silêncios entre as cenas eram prolongados (bem aos poucos) e as falas deixavam de lado a ânsia que geralmente o ator tem de cuspir um texto para se ver livre dele.

Aos poucos o antagonismo vai nascendo em duas direções. Se a cada diálogo existe um inferior atormentando um superior com perguntas, muitas das quais deixando o superior de saia-justa por não saber responder (“Silêncio!”) ou respondendo alguma nítida bobagem, as questões levantadas sugerem que algo surgirá de algum lugar para se opor àquele grupo preparado para algum tipo de guerra. E surge, como mostra o último trecho comum entre as duas versões:

Tem uma barata aqui...

*Furdunço pra matar a barata como se fosse de verdade.*

Calma!

É teatro!

A barata está entre nós!

Como faremos, senhor?

Precisamos acabar com ela!

É essa nossa missão, senhor?

Sim.

Vimos aqui para matar a barata, senhor?

Sim.

E fizemos silêncio para pegar a barata, senhor?

Sim!

Mas barata é surda, senhor!

Ssshhh....

É o momento em que todo o elenco chega ao térreo e passa a atacar ativamente a barata. Na primeira montagem, ninguém sabe onde ela está e fica a dúvida sobre ela ter corrido ou não com os gritos dados. Ao que se conclui que a barata não pode ter corrido porque é surda. Aos poucos vem a explicação inspirada numa piada em que ao se cortar todas as patas de um bicho ele deixa de obedecer a um comando de movimento porque fica surdo. A barata é surda e todos passam a saber disso graças a essa explicação científica.

Até então, são vozes distantes e movimentos individuais, mas a consciência de coletividade é essencial para que todos cheguem com a mesma força ao andar de baixo e sigam com a cena próximos ao público. Desse instante até o final, os corpos espalhados se juntam aos poucos e se preparam para o final, quando a barata aparentemente é iluminada. O palco, ou o centro do evento (Sarau da Semana da Comunicação), ganha os spots. Seria a barata a cultura?

Vamos até ela.  
 Até a luz?  
 Sim, até lá.  
 Tem certeza, senhor?  
 Não, mas vamos.  
 E faremos o quê quando chegarmos lá.  
 Procuramos ajuda.  
 Que tipo de ajuda?  
 Todo tipo de ajuda.  
 Me explique, senhor.  
 Venha comigo. Quando chegarmos lá, imite meu gesto. Teremos ajuda.

*Sobem no palco aos poucos, confusos.  
 Alinham-se. Olham para o público.  
 Inclnam-se.*

A ajuda viria do público, pelo menos era o que se esperava nesse final da primeira versão de **Operação Barata**, com todas aquelas vozes perdidas se tornando um grande, corpo, o elenco, agradecendo a presença do público naquela noite fria de sexta-feira.

A segunda versão, apresentada no intervalo de uma quarta-feira, 22 de novembro, de manhã, não conta a história da barata que perde as pernas e fica surda. Depois que falam da surdez da barata, outros argumentos passam a ser colocados sobre ela, que se torna a representação do outro, do estranho, do bicho, do não-eu. Estranho, aliás, é a forma mais comum de tradução do conceito freudiano de Unheimlich, que no literal seria não-familiar. O conceito, dentro da temática de sonho, opção do semestre para a disciplina **Mídia e Literatura**, cabe bem nessa segunda versão da cena.

Quando a barata é anunciada, uma gritaria acompanha a descida do elenco para o térreo, posicionado em dois grupos que passam a se mover, entre os diálogos, em um quadrado, mantendo-se em polos opostos. Essa barata, esse outro, é quem está do lado de lá.

Senhor?  
 Sim.  
 Onde está a barata?  
 Do outro lado.  
 Onde.  
 Do outro lado, sempre do outro lado.  
 Mas dos outro lado estão os outros.

Baratas são um inferno.

“O inferno são os outros” é uma das falas de **Entre quatro paredes**, texto teatral de Jean-Paul Sartre, referência usada neste ponto do espetáculo para mostrar essa dualidade, porque se há o outro para mim, sou o outro de alguém. É nessa dualidade que se pauta o confronto dos dois grupos que vão se movimentando abaixados e falando para o outro, sempre escondido. Até que se encaram, batendo constantemente os pés, de um lado e de outro (“Tum tum. Tum tum.”), aproximando-se. É chegada a hora do conflito.

Quando os grupos estão frente a frente e próximos, as perguntas são as mesmas dos dois lados, as respostas também se repetem dos dois lados.

São elas.  
São elas.  
As baratas.  
As baratas.  
Tum tum  
Shhh...  
Tum tum  
Shhh...  
Eu vi.  
Eu vi!

Houve, desde um pouco antes, as dúvidas parciais dentro de um mesmo grupo: alguns perguntavam e outros respondiam, e do outro lado a mesma dinâmica. Era a forma de mostrar que havia divergência dentro de uma mesma coletividade, por mais que reunida em torno de questões afins. Quando, então o outro se vê ali, olhos nos olhos, ele não é mais tão diferente assim, então todos podem retomar uma das músicas de barata cantadas desde o início do semestre, a infantil sobre a barata na careca do vovô. Em roda, abraçados, retomam a dinâmica que encerra todos os encontros ao cantarem **Atirei o pau no gato**.

Só que não é realmente o fim: percebem que estão confraternizando com o inimigo e retomam o Tum tum, que marcou os exercícios de voz desde o início do ano. Voltam ao enfrentamento direto, dando chance a um corifeu de se manifestar.

Eu vi uma barata na cozinha  
Eu olhei pra ela e ela olhou pra mim

-

Ofereci a ela um pedaço de pudim.

A última que me ofereceu alguma coisa foi a Clarice.  
Tinha farinha, açúcar e gesso.  
E gesso!  
E eu morri!  
Assassinada!  
É isso que você vai me oferecer?

E de novo Clarice, numa crônica em que ela fala sobre matar baratas. A sequência, óbvia pela música em questão, menciona Kafka e, em seguida, o “Sim!” da música vira “Shhhh!” Silêncio e novos Tum Tuns, agora, finalmente, chegando à música da Rita Lee. Todos misturados, cantam e sambam, até o final acabar em roda, quando encerram a música virando-se para fora e agradecendo o público. Novamente se tornam um só, nascido das vozes isoladas gritadas desde o quarto andar.

Acabou aí? Não, ainda faltava juntar mais um grupo. Antes, porém, vale nomear quem participou dessa montagem final para o público do Estrela Sul: Ana Clara Santos, Ana Luísa Mariano, Andreza Araújo, Eduardo Oliveira, Fernanda Gavioli Barone, Gabriella Turolla, Gabrielle Lopes Alves, Iago da Silva, Isadora Silveira, Jade Miranda, Jéssica Vieira, Lara de Oliveira Leite, Laura Oliveira, Letícia Reis, Letícia Rezende, Luan Oliveira, Mateus Omar e Matheus Braga.

#### 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A primeira apresentação de **Operação Barata** aconteceu de noite, em meio ao Sarau da Semana da Comunicação e, se por um lado era uma cena pronta para ser levada ao público, já se sabia ser também um exercício para o texto final, mais elaborado. O elenco e o público, claro, não sabiam, por isso o envolvimento foi grande. Respaldados por Dionísio, os componentes da oficina se espalharam pelos corredores escuros e a cena foi toda feita somente com a luz do entorno (um poste na rua, os prédios da vizinhança). Uma luz aparece e foi prontamente apagada em uma sala logo no início da apresentação, no mais, apenas a luz final dos holofotes e o aplauso do público.

“Tem uma barata aqui.” foi dita por uma atriz em meio ao público, com a dupla intenção de assustar e de chamar os opositores para que descessem em busca dela no térreo. Na segunda versão, apresentada de dia, a gritaria tirou pessoas de sala (já avisadas) e a barata foi apontada no térreo, onde haveria o embate entre os dois grupos. Reuniram-se, afrontaram-se, tiveram força na hora da luta e tranquilidade nos momentos de cantar em roda. Dionísio também foi assistir a segunda versão, porque erros ocorridos desde que o texto foi apresentado não ocorreram diante do público. Adrenalina da estreia. Ainda bem que o segundo espetáculo não aconteceu, o elenco se reuniu depois contente pelo resultado e com vontade de fazer mais teatro. Que sigam assim.

Quem fugiu, no entanto, foi o público. Alunos e professores acompanharam a segunda versão da cena, apresentada no intervalo. Alguns dos andares superiores, a

maioria do térreo, mas de longe. O elenco foi orientado: se alguém estiver no caminho, desvie, o inimigo é outro. Até o final, terminada a música da Rita Lee, estavam todos atentos e aplaudiram. Foi então que veio o último movimento de integração: o pagode.

“Toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama...” começou a cantoria. No ditrambo antigo reprisado na música, um dos componentes do grupo foi chamado e a música seguiu. Depois, como combinado, o diretor, que também chamou a plateia para se aproximar; ela começou a vir. O terceiro nome chamado já não estava tão perto e o elenco começou a se deslocar. O público, que se aproximava, começou a se espalhar. Muita gente fugiu das baratas cantadoras, que seguiram buscando pelo hall quem quisesse participar da brincadeira. Ao final, elenco e público faziam a mesma festa. E o vizinho, que depois de um ensaio foi à secretaria reclamar do barulho, não vai mais ouvir os embates contra as baratas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo cada vez mais individualista, em que a customização se torna padrão em diversas formas de comunicação, acaba-se criando uma massificação do customizado. O teatro serve para quebrar isso, mesmo quando todo mundo parece um só. Em **Operação Barata**, os momentos mais individuais (exceto pelas falas do corifeu) eram vozes de ninguém. Cada ator com sua inflexão, seu timbre, a emoção que tinha a oferecer, mas ainda assim com a voz perdida na imensidão de quatro andares de pessoas correndo e gritando. Aos poucos essas vozes se aproximam, se agrupam, se tornam parte de um coletivo; passam a lutar por uma causa comum. Até que todo mundo se junta pela mesma causa: o que fazer com a barata?

Foi assim o trabalho do Entremez durante 2023. Mais do que pegar um coro deixado por **Édipo** e aprimorar o trabalho de ordem unida, **Operação barata** mostrou que esse coro pode lutar por um bem comum e sem matar a individualidade de seus componentes. A oficina funcionou assim durante o ano. Os que ficaram, jamais perderam suas características pessoais, mas foram aprendendo a se adequar às necessidades de concentração, dedicação e trabalho em equipe de um processo teatral. O próprio elenco soube lidar com falhas de quem faltava, deixava de trabalhar como deveria ou fazia comentários inapropriados fora do espaço comum. Aos poucos, o Entremez volta ao ritmo que a pandemia rompeu. Ano que vem o carro fica mais apertado, vamos ver se vai cantar.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, KOWZAN, Tadeusz, GOUHIER, Henri et al. **El teatro y su crisis actual**. Trad. Maria Raquel Bengolea. Caracas: Monte Avila, 1979.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p.197-229 (Os pensadores)
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)
- BARBOSA, Rogério Andrade. **Kapoki, kapoki!**: brincando e jogando com as crianças de vinte países africanos. Ilustrações Marília Pirillo. São Paulo: Melhoramentos, 2019.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugalia, 1957. (Problemas, 1)
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BURLA, Gustavo. **O mapa da cena**. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.
- DE MARINIS, Marco. **Semiotica del teatro**. Milão: Bompiani, 1982.
- ELAM, Keir. **The semiotics of theatre and drama**. Londres/Nova York: Methuen, 1980.
- FALABELLA, Márcia. **Breviário de cena**. São Paulo: Motirô, 2016.
- GOUHIER, Henri. **Le théâtre et l'existence**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.
- HUPOKHONDRÍA. Disponível em: <[www.hupokhondria.com](http://www.hupokhondria.com)>. Acesso em: 23 de nov. de 2023.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009
- MEDEIROS, Evandro. **O delírio de Apolo**: sobre teatro e cinema. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. (Teatro hoje, 12)

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1989.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre I**. Paris: Belin, 1996.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal**. 68 ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 287p.