

Representação teatral : teatro de rua



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES/DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

PÓS-GRADUAÇÃO/ ESPECIALIZAÇÃO/ TEORIA DO TEATRO: CENA CONTEMPORÂNEA



A CENA DESCOBERTA
A CENA DESCOBERTA
DUAS POÉTICAS DO TEATRO DE RUA
CONTEMPORÂNEO

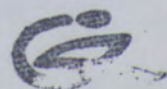
Jessé Oliveira

Orientador Prof. Dr. André Carreira

Porto Alegre
Junho / 2003

ART
ME
17

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA



Representação teatral : teatro de rua



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES/DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

PÓS-GRADUAÇÃO/ ESPECIALIZAÇÃO/ TEORIA DO TEATRO: CENA CONTEMPORÂNEA



INSTITUTO DE ARTES

A CENA DESCOBERTA
A CENA DESCOBERTA
DUAS POÉTICAS DO TEATRO DE RUA
CONTEMPORÂNEO

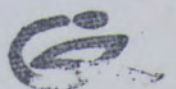
Jessé Oliveira

Orientador Prof. Dr. André Carreira

Porto Alegre
Junho / 2003

ART
ME
17

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES/DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PÓS-GRADUAÇÃO/ ESPECIALIZAÇÃO/ TEORIA DO TEATRO: CENA CONTEMPORÂNEA



A CENA DESCOBERTA
DUAS POÉTICAS DO TEATRO DE RUA
CONTEMPORÂNEO
Monografia de Final de Curso

Jessé Oliveira
Orientador Prof. Dr. André Carreira

Porto Alegre
Junho / 2003

Sumário

Lista de Abreviações

1. Poemas críticos

2. Poemas sobre os espetáculos (de temática crítica, de crítica, de crítica)

2.1 A Sara de Cavaleiros (C. N. Silva, 1941)

Eu não sou da sua rua

(Branco Mello e Arnaldo Antunes)

2.2 Mitologias do C. N. (F. N. & S. S. S. S.)

2.3 Romanos e Júpiter (C. N. Silva)

Eu não sou da sua rua,

2.4 Histórias de Nova Roma

Eu não ou o seu vizinho.

2.5 Epitáfio II (M. S. S. S.)

Eu moro muito longe, sozinho.

3. Críticas aos espetáculos (de crítica, de crítica, de crítica)

Estou aqui de passagem.

4. Definição de duas práticas de teatro

Eu não sou da sua rua,

4.1 Teatro de rua tradicional

Eu não falo sua língua,

4.2 Teatro de rua de rua

Minha vida é diferente da sua.

Estou aqui de passagem.

5. Considerações finais

Esse mundo não é meu,

6. Referências bibliográficas

Esse mundo não é seu

Sumário

Lista de figuras	II
1. Fortuna crítica	1
2. Descrição dos espetáculos (elementos: espaço, texto, representação, relação com público, figurino, som)	5
2.1 A Saga de Canudos (Ói Nós Aqui Traveiz).....	6
2.2 Mithologias do Clã (Falos & Stercus)	10
2.3 Romeu e Julieta (Galpão)	13
2.4 Historias de Reyes (Soma)	17
2.5 Espèce H (Metalovoice)	20
3. Elementos em comum entre os grupos (espaço, linguagem, temática e narrativa)	23
4. Definição de duas poéticas de teatro de rua	28
4.1 Teatro de rua tradicional	28
4.2 Teatro de rua de ruptura	30
5. Considerações finais	32
6. Referências bibliográficas	35

Lista de figuras

2. Descrição dos espetáculos

2.1 Forma tradicional do uso de espaço em teatro de rua	5
2.2 <i>A Saga de Canudos</i>	6
2.3 <i>Mithologias do Clã</i>	10
2.4 Nem a chuva espantou o público de <i>Romeu e Julieta</i>	13
2.5 <i>Espèce H</i>	20

4. Definição de duas poéticas de teatro de rua

4.1 <i>Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos (Oi Nós Aqui traveiz)</i>	28
4.2 <i>Mithologias do Clã</i>	28
4.3 <i>Espèce H</i>	30

5. Considerações finais

5.1 <i>A Saga de Canudos</i> — Figurino com característica regional	32
5.2 <i>Metalovoice</i> — Figurino atemporal	32

1. Fortuna Crítica

Para o desenvolvimento da presente monografia foram selecionados alguns autores que discorrem sobre o tema: teatro de rua. No Brasil, especialmente, pouco registro escrito se tem, contrariando a farta quantidade de grupos que se dedicam, alguns exclusivamente, a esta modalidade. Talvez seja reflexo justamente da produção acadêmica não reconhecer esta modalidade como significativa para as artes cênicas e da postura de alguns grupos, defensores da marginalidade para o teatro de rua.

André CARREIRA é responsável por alguns dos ensaios utilizados nesta monografia. Ele afirma a autonomia do teatro de rua como expressão independente e salienta a *“falta de uma delimitação conceitual que facilite o trabalho dos pesquisadores que o abordam como objeto de estudo”*. Diz ainda que *“a expressão teatro de rua tem sido utilizada para definir uma muito ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre, como consequência o campo de pesquisa se fez muito amplo”*.¹

Carreira sugere dois procedimentos para estabelecer parâmetros necessários para delimitar o conceito de teatro de rua: a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; b) as características da convocação e do tipo de público concorrente.

No livro **Teatro de Rua**, dos italianos Fabrizio Cruciani e Clélia Falletti, é apontada uma gama enorme de expressões parateatrais conferidas como expressões do teatro de rua, desde paradas militares até as grandes encenações realizadas na Alemanha e União Soviética do início do século com finalidade de propaganda e agitação política, além das experimentações realizadas pelo **Odin Teatret**, da Dinamarca, e seguidores de sua estética.

¹ **Delimitacion del concepto de teatro callejero**. Internet, prof. Dr. André Carreira

Sua abordagem, no entanto, se restringe a três distintas experiências com teatro de rua: o *Living Theatre*, de New York; o *Bread & Puppet*, do diretor Peter Schumann; o *Odin Teatret*, de Eugenio Barba, este propondo um novo modelo, principalmente a partir dos encontros de Bérgamo e Santarcangelo, na Itália e através de trocas e intervenções em localidades onde não existe teatro nos moldes europeus, criando a noção do Terceiro Teatro.

Contudo, esse material ainda é insuficiente para estabelecer com objetividade o perfil de uma teatralidade de rua no Brasil, devido às diferenças regionais e à compreensão do teatro de rua como toda e qualquer manifestação cênica ocorrida na rua, sem distinguir uma linguagem própria e sem levar em conta a opção pelo espaço para o acontecimento teatral. Além disso, as experiências apontadas no livro de Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti diferem bastante das formas adotadas pelos teatristas de rua no Brasil.

Outras obras utilizadas apontam para uma gama impressionante de possibilidades para o teatro de rua, mas que, no entanto, não são ainda difundidos no país. Por exemplo, Bim Mason, em *Street Theatre and Others Outdoors Performances*, retrata experiências que praticamente se limitam ao território americano. Será utilizado, portanto, de forma comparativa.

Em *Guerrilha Theater: Scenarios For Revolution*, de John Weisman, são levantadas experiências teatrais voltadas para a crítica política e social, desenvolvidas especialmente por grupos de origem proletária e de descendentes latinos, capitaneados pelo Teatro Campesino, de Luis Valdez. Estes grupos influenciaram o imaginários dos grupos nacionais que passaram a atuar a partir de meados dos anos 80, desenvolvendo um projeto que entendia o teatro como apêndice da política.

Essa modalidade de teatro influenciou muito o teatro latino-americano, devido à sua característica militante e de discussão da realidade social e econômica do continente. A postura militante do teatro de rua muitas vezes lhe impôs limitação estéticas, na medida em que sobrepuja sua condição de discurso político em detrimento de uma discussão aberta através da obra, oferecendo muitas vezes leituras simplistas de questões econômicas e sociais. Para este tema é interessante a leitura do texto *Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil*, de André Carreira, no qual o autor aborda a mitificação que ocorreu em torno do segmento.

Também em **The Buskers – A History of Street Entertainment**, livro de Davis Cohen e Bem Greenwood, são relatados os acontecimentos parateatrais executados nas ruas, desde os ancestrais menestréis até vendedores ambulantes e artistas com uma linguagem específica para rua.. Aqui temos outro aspecto que reflete no teatro de rua: os artistas de rua, vendedores ambulantes e outros que sobrevivem dela. Com certeza o teatro não é um herdeiro direto, mas toma emprestado algumas idéias e princípios para suas criações.

O teatro de rua no Brasil busca como inspiração também este modelo intuitivo dos vendedores ambulantes, dos artistas de rua, mesmo dos que não trabalham com matéria teatral, como músicos e acrobatas que vendem pomadas milagrosas nas ruas e praças centrais das grandes cidades.

Em **Propuestas Escénicas de Fin de Siglo: FIT 1998**, organizado por Juan Villegas, várias modalidades teatrais não tradicionais são abordadas através de artigos de diversos teóricos do teatro. Há ênfase especialmente na interferência de outras artes provocando modificações e hibridizações no teatro de rua, sendo apontados o circo e a performance como as principais influências.

Neste autor, encontram-se subsídios importantes para discutir a teatralidade que vem surgindo com força e que visa a uma renovação da forma e da função do teatro produzidos para as ruas, praças, parques e outros locais menos usuais.

A proposição desta monografia é buscar, além desses autores, a delimitação de um conceito para teatro de rua enquanto linguagem e, sobretudo no que diz respeito à utilização dos signos inerentes ao espaço aberto, compreendido por sua arquitetura e população, a afirmação da existência de duas poéticas dominantes no teatro de rua contemporâneo, produzido no Brasil e fora. Partindo também das experiências observadas e comparando as discussões elaboradas pelos autores referidos é possível estabelecer alguns conceitos próximos deste novo panorama teatral.

Dos autores citados, André Carreira, juntamente com o livro organizado por Juan Villegas, aborda com aguda precisão o teatro de rua produzido no Brasil e América Latina, portanto, discussões estéticas que nos interessam especialmente. Ambos nos trazem informações e abordagens específicas para o teatro de rua, enquanto linguagem específica. No entanto, é preciso estabelecer outros parâmetros comparativos, a fim de definir que teatro

de rua estamos fazendo e refletindo. Para isto é importante saber em que ele se diferencia do produzido em outros lugares e períodos.

Os dois autores nos dão uma amostra bastante significativa das origens e transformações ocorridas no teatro de rua nos últimos anos, quais foram suas principais influências, tais como as experiências teatrais realizadas pela corrente teatral denominada de Antropologia Teatral, liderada por Eugenio Barba e, posteriormente, a utilização de técnicas circenses, esportivas e de risco.

Pretende-se encontrar, a partir das considerações destes autores e, principalmente, da análise dos espetáculos referidos e analisados à luz dos autores pesquisados, elementos em comum tais espetáculos que proporcionem uma definição mais precisa para o fenômeno teatro de rua e suas variações.

2. Descrição dos Espetáculos (elementos: espaço, texto, representação, relação com público, figurino, som)



Figura 2.1

Forma tradicional do uso espaço do espaço em teatro de rua

2.1 A Saga de Canudos (Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz – RS – Brasil)



Figura 2.2
A Saga de Canudos

Direção coletiva

Elenco: Carla Moura, Renan Leandro, Clélio Cardoso, Denise Souza, Mauro Rodrigues, Paulo Flores, Tânia Farias, Jorge Perachi, Gustavo Gogen, Urso da Silva, Sandro Marques, André Luís, Sandra Steil e Diego Comerlato.

Figurinos: Tânia Farias

Máscaras: Renan Leandro e Denise Souza

Bonecos: Renan Leandro, Clélio Cardoso e Mauro Rodrigues

A **Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz** foi fundada em 1978, com a proposta de renovação da linguagem cênica. Durante esses anos criou uma estética pessoal, fundada na pesquisa dramatúrgica, musical e plástica, no estudo da história e da cultura, e na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

O grupo se dedica ao teatro de rua e de espaço fechado, sempre privilegiando a utilização não tradicional para o espaço teatral. Mantém um espaço para criação e exibição de sua obra, referência para a Cidade de Porto Alegre.

Sua trajetória na rua começou em meados dos anos oitenta, em intervenções a favor de democracia no país, por eleições livres e diretas e em atos pacifistas e contra a proliferação de armas nucleares. Nesse período, realizava interferências com linguagem próxima da performance e anárquicas. Com o tempo, o grupo passou a criar peças com história, mantendo a preocupação com a formação de público e a politização do espectador, na busca de um teatro político e engajado.

A apresentação em questão foi realizada na Praça da Alfândega, na estréia da obra, em 2001. Era um dia de sol e muita gente no calçadão da Rua da Praia (Andradas). A roda formou-se com uma assistência de aproximadamente seiscentas pessoas e um círculo bem grande, compondo com as pedras ornamentais do chão da praça.

O acontecimento começa com o grupo executando uma música com melodia nordestina, convocando o público para assistir à representação, com duração aproximada de dez minutos. Há uma mudança de lugar, com o público acompanhando a encenação.

O espetáculo propriamente dito inicia com um prólogo cantado, em torno de dez minutos, homenageando Antônio Conselheiro, com a presença de um bumba-meu-boi que só aparece mesmo neste início, sem uma função definida e puramente ornamental. O grupo canta e toca instrumentos, ganhando a adesão do público que, curioso, segue-o até o início da peça. O clima musical perdura em todo o espetáculo, sempre buscando sonoridade e sotaque nordestinos.

A roda desloca-se até um espaço contíguo e os atores tocam um repente com quatro violões, ao mesmo tempo em que vai se formando a imagem do vento na caatinga através do dos corpos movimentando-se em câmara lenta. Em seguida, forma-se a imagem de lavradores retirantes que, cantando a miséria do povo, opõem-se ao coronel dono de tudo.

Os atores amarram tecidos, formando uma corda em torno do espaço de ação cênica e, simultaneamente, um enorme boneco azul de Antônio Conselheiro vai entrando em cena. A imagem é bastante impactante pela beleza plástica do bonecão e mesmo pela movimentação dos atores-manipuladores. Aparece um estandarte com os dizeres: “A terra não tem dono, a terra é de todos”.

O cortejo do boneco Antônio Conselheiro dá uma volta no círculo e entra em cena como um Cristo com ramas estendidas pelo seu caminho, na intenção explícita de associar

a figura hirsuta do Conselheiro à do Cristo religioso, como figuras míticas e mobilizadoras do povo.

Entram em cena os policiais, que se movem como macacos, referenciando os “macacos da volante”, como eram chamados no início do século os soldados e policiais no nordeste brasileiro.

Instala-se a cena de Belo Monte, onde todos cantam e dançam, quase como um paraíso: a visão é justamente de uma sociedade feliz. A cena é interrompida pela chegada de três personagens grotescos representando três poderes: a Igreja, o poder político e o judiciário. Estes tentam corromper e dominar a sociedade de Belo Monte, não atingindo seu objetivo.

Essas três figuras usam máscaras enormes e ocas, que servem como caixa de ressonância, e têm corpos gordos e deformados. A composição e a movimentação dos atores que caracterizam estes personagens-tipos são exageradas. Observa-se aqui que o uso dos recursos plásticos de bonecos e máscaras vem sendo investigado em outros espetáculos do **Ói Nós**, como em **Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos** e em **A Exceção e a Regra**. Fica bastante clara a influência do **Bread and Puppet Theater**, grupo criado em New York, em 1962, dirigido pelo escultor e bailarino Peter Schuman.

Acontece, então, a primeira das três cenas de luta entre soldados e membros da comunidade de Belo Monte, terminando em derrota para os invasores, repelidos. Estas cenas são marcadas por uma movimentação baseada na acrobacia e na manipulação de elementos como, por exemplo, bandeiras. Em alguns momentos, há uma estilização de capoeira, por parte dos populares.

Segue a esta primeira uma seqüência de lutas, sendo que na terceira e derradeira entram em cena canhões que cospem fumaça e colocam abaixo a resistência da comunidade. Um sertanejo luta incorporando à sua expressão a movimentação de São Jorge diante do canhão. Derrotado, é o povo sendo derrotado pelo aparato militar repressivo.

Depois desta, uma das cenas mais bonitas e tocantes da peça: as mulheres colocam mantos negros e partem em procissão pelos seus mortos. Após o monólogo interpretado pelo ator Paulo Flores, entra a morte sustentada pelas figuras grotescas dos três poderes.

Cai o boneco de Antônio Conselheiro, simbolizando a derrota do povo diante da violência do Estado que defende os poderosos.

O texto é baseado em **O Evangelho segundo Zebedeu**, de César Vieira, líder do **Grupo de Teatro União e Olho Vivo** (um dos mais antigos grupos de teatro do país), contando a História de Canudos e de Antônio Conselheiro. A narrativa inclui cenas dialogadas, bifés um pouco mais longos e músicas que contam o enredo da peça e seu desenvolvimento dramático. O texto não fica exclusivamente no original de César Vieira: o grupo também investe na pesquisa sobre o tema da Guerra de Canudos, incluindo textos de Glauber Rocha e da literatura de cordel. A redação final do texto dramático e do texto espetacular valoriza o universo místico e frases que remetem às teorias Sebastianistas.

O espetáculo visa oportunizar ao público o contato com um dos movimentos populares mais importantes do nosso país, recuperando o caráter político do movimento liderado por Antônio Maciel — o Antônio Conselheiro —, no arraial de Belo Monte, mostrando o enfrentamento entre os poderosos e os deserdados sertanejos.

O espaço físico da representação se dá ao nível do chão e com o público disposto em torno da área de ação, formando um enorme círculo. Esta fórmula é empregada em praticamente todos os espetáculos de rua da **Tribo**.

Os figurinos, no início da encenação, são estilizados, associando elementos plásticos de diferentes naturezas, nas cores vermelho e amarelo, com espécies de saias feitas de baiaio. Este recurso já havia sido empregado pelo grupo **Imbuça**, do Sergipe, liderado por Lindolfo Amaral, um dos grupos de teatro de rua mais conhecidos do país e que deve ter inspirado a criação dos figurinos do **Ói Nós aqui Traveiz**.

Os demais personagens dramáticos da peça usam figurinos de acordo com sua função social e estilizações de épocas, com caracterizações exageradas e cores intensas ou com tecidos cru.

O tom farsesco da interpretação dos personagens é um recurso que atrai bastante o público na rua. A composição e caracterização tem um certo exagero tanto na movimentação quanto na fala, sendo muitas vezes criadas máscaras faciais.

Os personagens que utilizam máscaras tem o exagero grotesco que cria um certo asco na platéia sem, no entanto, comprometer a adesão do espectador à obra teatral como um

todo. Esta repulsa a alguns personagens causada no espectador auxilia para a compreensão de que posições eles representam, chegando em certos momentos ao maniqueísmo.

A trilha, composta por Johann Alex de Souza sobre a poesia de César Vieira e arranjos para músicas de Ivanildo Vila Nova, Gereba e Patinhas, Padre Enoque e músicas populares, é um elemento plástico que enriquece os trabalhos do **Ói Nóis**, ainda que muitas vezes não seja executada com perfeição. Ajuda a compor os climas da peça e, principalmente, funciona como coro ao comentar ou introduzir algum assunto, personagem ou dado novo.

A Saga de Canudos apresenta uma fórmula teatral recorrente em quase todos os espetáculos da **Tribo**, com exceção talvez de **A Dança da Conquista** e **Teon**, e das interferências pacifistas realizadas pelo grupo antes de se constituir com um grupo de teatro de rua com uma linguagem mais acabada.

2.2 Mithologias do Clã



Figura 2.3
Mithologias do Clã

Direção: Marcelo Restori

Elenco: Alexandre Cebola, Alexandre Vargas, Carla Cassapo, Fábio Cunha, Fábio Sabão, Luciana Paz, Marcelo Restori e Mima Ponsi

Direção musical: Poni Carvalho

Figurinos: Félix Bressan e Viviane Gil

O **Grupo Falos & Stercus** nasceu da fusão dos grupos **Falos de Mel** e **Stercus Teatralis**, em meados da década de 90. Tem como marcas particulares a controvérsia e o escândalo, sempre através de ousados espetáculos com forte conotação sexual e inclinação para provocação em cenas de violência de todos os tipos.

O grupo montou **Farsa Trágica, PM2** (uma sátira mordaz às práticas corruptas da política que gerou a prisão de seus integrantes), **Clã Destino, Mithologias do Clã, INSurto**, no Hospital Psiquiátrico São Pedro, **A Escrita de Borges**, na Ilha da Pólvora, **La Loba**, no Castelinho da Bronze, e **WWW.Prometeu**.

Não raras vezes o grupo é instado judicialmente ou mesmo preso durante suas encenações. Contudo, possuem um público cativo para suas apresentações, que se dão na rua ou em espaços alternativos como ilhas, hospitais psiquiátricos ou casarões antigos.

O espetáculo **Mithologias do Clã**, estreado em 1999, foi apresentado poucas vezes no Rio Grande do Sul, tendo sido realizado na Favela da Mangueira e no aniversário do professor Gerd Bornhein, ambas no Rio de Janeiro.

A apresentação aqui observada de **Mithologias do Clã**, do **Falos & Stercus**, realizou-se em maio de 2000, durante a **Mostra de teatro de Rua de Porto Alegre**, na Esquina Democrática (encontro das ruas Andradas e Borges de Medeiros, ponto que marcou as lutas por democracia desde os anos setenta e espaço adotado pelo teatro de rua para suas interferências, até o Governo Municipal reabri-lo para tráfego de automóveis), sob direção de Marcelo Restori.

Atores descem das paredes dos edifícios com rapel, aproveitando a altura das edificações, incluindo, neste caso a arquitetura do local como parte integrante da encenação. Neste caso o grupo utiliza a verticalidade da cena, possibilitando não só outra perspectiva

para o espectador mas a obrigatoriedade de uma postura desconfortável para poder ver a cena.

Baseado na mitologia grega e nórdica, a peça não possui uma fábula propriamente dita: os textos são pretextos para ações paralelas. O espetáculo é francamente um escracho e uma provocação de tabus sexuais, abusando do baixo corporal em cenas coreografadas, permeadas por gags corporais.

O roteiro é a história de uma virgem que vive a se masturbar e é servida como oferenda a um deus que, excitado, desce das alturas para acasalar com essa mortal. Nesta coreografia simbolista, a esposa traída desencadeia uma impiedosa vingança sobre as várias gerações de descendentes dessa relação entre a mortal e o ser divino.

A história, no entanto, não se dá de forma linear e movida pela dialogação dos personagens mas através de uma sucessão de imagens e de textos fragmentados que vão compondo visualmente o espetáculo.

O figurino, criado por Félix Bressan e Viviane Gil, lembra roupas sado-masoquistas, reforçando o caráter fálico e pan-sexualista da encenação e provocando reações de repúdio e entusiasmo no público por explorar a sensualidade e sexualidade dos atores e atrizes.

Devido à temática e à abordagem escrachadamente sexuais, o espetáculo causou alguns problemas legais, levando o representante de Artes Cênicas e o Secretário Municipal da Cultura a responderem inquirido no Ministério Público. A trajetória do **Grupo Falos & Stercus**, marcada pela polêmica e pelo escândalo através de espetáculos que, para alguns, ferem a moral, denota o vigor que o grupo possui para discussão de temas tabus.

A linguagem da encenação tem como pontos mais fortes o uso de técnicas de risco físico do ator: as técnicas de acrobacias aéreas, o uso de violência entre os atores e a própria exposição visceral da sexualidade. A técnica de interpretação fica por vezes submetida as técnicas esportivas e circenses, sendo este, talvez, o aspecto mais marcante em termos de linguagem de cena. Não está no diálogo e nem mesmo na recitação o suporte da interpretação mas, justamente, na ação, no movimento, a técnica que dita para o espectador o sentido do que ator e encenação pretendem.

Na ocasião, foram utilizados músicos alheios ao grupo para executar a trilha, conferindo um certo grau de distanciamento entre estes dois elementos da encenação. A montagem possui também uma trilha sonora gravada e executada mecanicamente.

Os textos são compostos por fragmentos de mitos, conforme já se tornou uma marca do grupo: não utilizar uma dramaturgia preexistente. Neste caso, no entanto, enquanto texto verbal, não eram indispensáveis para devida compreensão de sentido.

A obra foi realizada tomando principalmente as referências do livro da psicanalista Joyce McDougall, **As Múltiplas Faces de Eros**, onde é feita uma análise da incessante construção da personalidade através da libido humana.

2.3 Romeu e Julieta (Grupo Galpão – Minas Gerais)



Figura 2.4

Nem a chuva espantou o público de Romeu e Julieta

Direção: Gabriel Vilela

Assistência: Arildo de Barros

Dramaturgista; Cacá Brandão

Elenco: Antônio Edson, Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Rodolfo Vaz, Teuda Bara e Wanda Fernandes.

O **Grupo Galpão**, de Minas Gerais, foi criado em 1982, após alguns integrantes participarem de uma oficina realizado por um grupo alemão durante o **Festival de Inverno de Diamantina**. Inicialmente, o grupo dedicou-se à rua por falta de salas de teatro.

Com o passar do tempo, começou a investigar uma linguagem específica para a rua, incorporando elementos pouco utilizados até então: a perna-de-pau, a interpretação melodramática, clownesca, e o uso da música..

Romeu e Julieta nasceu do encontro do Grupo com o diretor Gabriel Vilela. Haviam se conhecido em 1986 no Festival de inverno de São João del Rey mas só em 1991, em juntar entre ele e os componentes do Galpão, surgiu a proposta para um trabalho conjunto. No jantar a idéia oscilava entre a intenção de conferir a um texto clássico a linguagem circense, interiorana, mineira e popular, e a tentação de montar a Paixão de Cristo na rua.²

Em 1993 o público brasileiro foi brindado com a genial montagem de **Romeu e Julieta**.

As apresentações analisadas aconteceram no Monumento do Expedicionário, no Parque Farroupilha, conhecido como parque da Redenção, em 1993 e durante o **2º Porto Alegre em Cena**, em 1995, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre e SATED-RS, Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão.

O público, por se tratar de um festival, havia sido previamente convocado em ambas apresentações através de imprensa. Ao chegar no local, estava instalado o cenário para o espetáculo: uma Veraneio cor de vinho, praticáveis e escadarias de madeira que davam acesso, aos atores, à parte superior do veículo. Haviam alto-falantes dispostos em semicírculo, quase definindo o espaço para ser ocupado pelos espectadores. Pouco antes começou a cair uma leve chuva, que não amedrontou o público já posicionado. Uma pequena multidão lotou o espaço, alguns sentados e outros em pé atrás.

A segunda apresentação, realizada no Ginásio da Brigada, não reuniu as mesmas condições, do ponto de vista das exigências do teatro de rua, sofrendo com a interferência nos microfones sem fio e porque parte do público foi acomodado nas arquibancadas do próprio ginásio, ficando longe e com visão excessivamente frontal. Porém o talento do Galpão deu as respostas para os problemas e apresentação foi arrebatadora.

A abertura da peça lembra um cortejo circense: os atores em fila tocando instrumentos e cantando uma conhecida canção de roda — Flor Minha Flor — pertencente ao folclore nacional, aliás a tônica da trilha sonora.

² VILLEGAS, Juan. *Propuestas Escénicas de Fin de Siglo: FIT 1998*. Irvine/Califórnia. 1999 pp94.

O texto é uma adaptação de **Romeu e Julieta**, de William Shakespeare, datado do século XVI. A adaptação de Carlos Antônio Leitão Brandão, ou simplesmente Cacá Brandão, utiliza a linguagem sertaneja existente na obra de Guimarães Rosa, denominada pelo grupo de “Sertanês”, ancorando a tragédia dos enamorados no solo da cultura popular, especialmente na cultura regional mineira, através do barroco mineiro.

A história versa sobre o amor do jovem casal Romeu Montechio e Julieta Capuleto, filhos de famílias rivais que, reprovando o enlace de ambos, levam-nos à tragédia. Ao autor interessava sobretudo “*mostrar como o amor daquele casal fundava o homem e a mulher que se encontram com seu destino, sua solidão e sua morte. E assumi-los era, sobretudo, um grande e definitivo gesto de liberdade que enfrentava os casamentos negociados e as relações burocráticas da corte*”.³

A sonoplastia de **Romeu e Julieta** inovou o uso da música nos espetáculos de rua. Além da beleza plástica conferida pela perfeita execução por parte dos componentes do **Galpão**, é importante frisar sua utilização enquanto elemento agregador e definidor de atmosfera. Já na abertura, a canção Flor, Minha Flor prenunciava o seu uso para expressar a frustração amorosa, e se repete como um leitmotiv ao longo da obra, pontuando a desdita do amor e sublinhando o tema

O recurso sonoro é uma marca registrada do grupo, na medida em que todos os atores se dedicaram a tocar pelo menos um instrumento e a ter um treinamento vocal apurado, considerando serem atores e não músicos.

O **Galpão**, em cada espetáculo, interpõem um obstáculo para os atores, através da investigação incansável de interpretação. O melodrama já vinha sendo testado como linguagem de cena em espetáculos de sala e na rua. O virtuosismo não fica só no talento de cada integrante do grupo, mas há um claro investimento em técnica. Para a realização do espetáculo, além dos ensaios que iam das 15 até as 22, o grupo praticava aeróbica, treinava algum instrumento e voz, além de esgrima na parte da manhã.

No caso de **Romeu e Julieta** é visível o investimento no elemento circense, não de forma superficial e por mero virtuosismo senão através da significação de determinados

³ Revista Máscara nº 2. Ribeirão Preto, 1993.

movimentos sugestivos do sentido desejado. No momento da morte de Mercucio este, através um sistema de esguicho de água, simula o choro de alguém que morre.

*O caminhar sobre a corda bamba é um movimento recorrente em **Romeu e Julieta** e **Rua da Amargura** (outro espetáculo do Grupo que tem uma parte que acontece na rua). Porém estes movimentos de equilíbrio não têm a intenção paródica descrita, senão que possuem um significado conotativo relacionado com o dito popular "andar em corda bamba", que se refere à ação temerária que realiza um sujeito sem prestar maior atenção ao risco ou consequência de sua execução. No espetáculo os que simulam caminhar sobre uma corda bamba são os jovens, em especial **Romeu e Julieta**, que envoltos em sua paixão amorosa, não tem plena consciência dos sérios problemas que pode trazer-lhes sua perigosa relação. O equilíbrio precário de suas próprias vidas, se alegoriza também em enorme esforço corporal de Romeu quando se desloca em pernas-de-pau ao mesmo tempo que toca acordeon.⁴*

É de frisar a utilização de um narrador para a história, no caso uma espécie de duplo de Shakespeare, interpretado magistralmente pelo ator Antônio Edson. É possível que este recurso já tenha sido empregado em encenações de outros grupos antes do **Galpão**, mas certamente depois dele se tornou bastante comum haver um narrador, contador ou mestre de cerimônias em espetáculos de teatro de rua.

O teatro de rua no Brasil raras vezes investe em uma cenografia, sendo quase um pecado para a maioria dos puristas. O **Galpão** ousa em colocar em cena um automóvel (Veraneio) com passarelas, plataformas e escadarias. A caminhonete é geralmente empregada como castelo dos Capuleto e sua plataforma, utilizada como balcão ou para cenas de rua, proporciona a movimentação do cenário durante a função, como um cenário semifixo.

O espetáculo também foi apresentado em espaços com arquibancada montada ou mesmo em ginásio, como foi o caso da abertura do **2º Porto alegre em Cena**, não perdendo suas características mais importantes.

A composição visual está aplicada não só nessa estrutura mas, principalmente, no barroquismo dos objetos de cena, como os vasos com cruces e flores que, na cena do casamento de Julieta e Romeu, eram traspassados solenemente pelos dois, indicando que estavam ultrapassando a barreira do amor e da morte em um rito de rara beleza e significação.

A referência mineira não fica apenas na cenografia ou no barroco mineiro que pontua toda a encenação com seu colorido detalhista. O figurino passou por um tratamento a base de cal, a fim de atingir a textura inspirada na arquitetura das casas coloniais do inte-

⁴ VILLEGAS, Juan. **Propuestas Escénicas de Fin de Siglo: FIT 1998**. Irvine/Califórnia. 1999, pp 178.

rior de Minas. É composto por paletós contemporâneos que receberam adereços coloridos e mãos de tintas coloridas, e vestidos (com enchimentos imitando enormes seios para a ama). Roupas brancas para os enamorados, signo de pureza e inocência.

Com esta montagem, o **Grupo Galpão** estabelece um novo patamar para o teatro de rua, especialmente no que se refere às cores regionais. A partir dela, os grupos no resto do Brasil voltam-se para suas regiões e as características culturais dessas localidades. Foi um movimento importante, que gerou qualidade e serviu como referencial para que os grupos encontrassem uma identidade.

O uso da música ganhou reforço como elemento narrativo que contribui para a compreensão do enredo, bem como elemento plástico que ajuda na pontuação de climas dramáticos, além é claro de mostrar o quanto é importante a música da peça ser bem executada e os atores estarem treinados para esta tarefa.

Com as novas montagens, o grupo afastou-se desta linguagem, enquanto relação com o espaço, realizando espetáculos onde construíam um cenário palco e o público era disposto frontalmente, procedendo como um teatro ao céu aberto. A montagem de **Romeu e Julieta**, contudo, permanece como um marco indelével para o teatro brasileiro, tendo se apresentado inclusive no **Globe Theatre**, em Londres, e sendo considerada uma das melhores montagens de Shakespeare no mundo.

2.4 Histórias de Reyes

Grupo Soma /Barquisimeto – Venezuela

Direção Cristian Nuñez

Elenco Cristian Nuñez, Yaneth Méndez, Aura Marín, Hector Liscano e Henry Ramirez.

O **Grupo Soma** foi formado em outubro de 1996 em Barquisimeto, sob a direção de Cristian Nuñez, com a intenção de desenvolver um espaço experimental, lugar de reflexão e revalorização dos princípios do ator e seu entorno, através do processo de confrontação entre a experiência pessoal e de grupo com outras instituições teatrais.

O grupo alterna montagens em teatro de rua e teatro em sala e espaços alternativos, realizando giras por Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Argentina e Chile. Em dezembro de 1996 realizou a primeira viagem aos Andes venezuelanos, apresentando **La Tala del Arbol**.

A apresentação descrita foi realizada durante o 16º ENTEPOLA – Encontro de Teatro Popular Latino Americano, na cidade de Santiago, Chile, na Comuna de Pudahuel, em 2000.

Um cortejo carnavalesco formado por participantes partiu da sede do Encontro, percorrendo a Avenida contígua à sede da administração da municipalidade, acompanhado por pessoas da comunidade, dirigindo-se para o anfiteatro, localizado no mesmo lugar, um local amplo e arborizado. Do cortejo participaram grupos envolvidos no ENTEPOLA trajando figurino, andando em pernas-de-pau, portando máscaras e blocos de murga que animavam e produziam um som que alcançava boa parte da área da comuna.

Ao chegar no local previsto para apresentação, o público rapidamente formou um círculo em torno da área de atuação, tendo início a função de **Historias de Reyes**, do Grupo venezuelano **Soma**, dirigido por Cristian Nuñez, antecipando mais uma noite de teatro a ser realizado mais tarde no anfiteatro.

A apresentação aconteceu no espaço destinado à feira livre das delegações dos países dos grupos participantes, com barracas vendendo produtos típicos. Ao centro um espaço amplo onde foram realizados os espetáculos de teatro de rua, os únicos que não eram apresentados no palco do anfiteatro. O piso era misto, com algumas partes em chão batido e outras com pedra do passeio público. Os espectadores se acomodaram em círculo, com apenas um ponto cego formado por uma chapa de compensado preso à um andaime de onde os atores faziam as trocas de figurino, mas que não chegava a caracterizar um semicírculo.

O texto, **Historias de Reyes**, é uma bela fábula onde dois reis — um da ordem e o outro do riso —, tendo a seu serviço um ajudante, disputam o poder e a servidão de um colono. Uma discussão sobre a luta do dionisiaco e do apolíneo, baseado na obra de Leszsk Kolakowski foi adaptada para teatro pelo grupo.

A temática do espetáculo contém uma discussão importante para o grupo: a luta de classes na América Latina, onde aparecem os governantes, representantes de um coronelato

e fazendeiros, exploradores dos trabalhadores rurais. É possível identificar, nos personagens, grupos sociais, bem como representantes de uma ordem política presente em quase todo Continente.

Apesar de o grupo definir-se como seguidor dos preceitos estéticos e pedagógicos de Eugenio Barba e Jerzy Grotowsky, o espetáculo caracteriza-se mais como um trabalho baseado na improvisação intuitiva e técnica inculturada. No espetáculo de rua, busca uma linguagem que aproxime o público da encenação, construindo personagens com identificação popular, além de utilizar músicas latino-americanas conhecidas e emblemáticas.

Os figurinos são exuberantes para os reis, sendo o do Rei do Riso bastante colorido e o do Rei da Ordem, negro. O colono usa roupas bastante naturalistas, e são utilizadas máscaras em todos os personagens. Os reis, em grandes pernas-de-pau, portam máscaras enormes e deformadas; já os personagens de hierarquia inferior portam meias máscaras, semelhantes as de Comédia Dell'Arte, tendo, porém, características específicas de suas condições sociais. Estes personagens possuem maior mobilidade, já que as máscaras são menores e eles não andam em pernas-de-pau. A função das máscaras é muitas vezes apresentar a natureza social do personagem, como máscara tipo.

Havia uma quase ausência de cenário, já que o único espaço fixo, uma parede formada por um andaime de uns três metros de altura, não possui significação maior que a de espaço neutro, espécie de camarim.

Abaixo e à frente deste paredão ficam os músicos realizando a sonoplastia da obra, utilizando principalmente instrumentos percussivos, fazem sons durante o espetáculo e, em algumas vezes, executam canções no sentido musical do termo.

O espetáculo cativou o público pela interpretação dos atores, bem como pela riqueza plástica dos elementos de cena e pela história, que prendeu a atenção.

2.5 Espèce H (Metalvoice – França)



Figura 2.6
Espèce H

Criação: Rascal e Riké

Elenco: Jol, Rascal, Simon, Nass, Pogo e Solange Bobin

Cenário e música: Pascal Dores (Rascal)

A apresentação de **Espèce H** deu-se no estacionamento do Shopping DC a céu aberto, durante o **6º Porto alegre em Cena**, em 1999. Antes, houve uma celeuma quanto à cobrança ou não de ingressos por parte da organização do Festival, o que minimamente enseja uma discussão de longa data entre os teatros de rua do Brasil, onde este aspecto determina mesmo sua natureza de teatro de rua. No fim foi liberado para que todos pudessem assistir ao espetáculo.

O Grupo francês **Metalvoice**, dirigido por Rascal, foi criado em 1995 de uma dissidência do **Grupo Tambours Du Bronx**, tendo em pouco tempo se firmado como um dos mais importantes grupos de vanguarda de teatro de rua. Traziam um espetáculo de impacto e forte apelo visual, com a temática de como a exploração do homem sobre seus semelhan-

tes pode conduzi-los à exclusão, através de uma profícua discussão acerca do processo de industrialização.

Antes mesmo do início do espetáculo propriamente dito já é causado o impacto visual: uma enorme caixa metálica serve como cenário. O início do espetáculo reafirma o impacto, o som tribal e homens vestidos como operários causando muito barulho ao percutir a caixa, como se esta fosse um instrumento de som. A caixa abre-se em formas diferenciadas, criando novos objetos e significações e auxiliando na narrativa visual da peça. A obra possui um forte apelo visual e sonoro, uma espécie de ópera pós-industrial onde se mesclam agressividade e fantasia num melodioso espetáculo de teatro de rua marcado pelo experimentalismo, tendo sua narrativa determinada pela consecução de imagens e sonoridades e não pela forma narrativa tradicional e linear.

Mesmo através da alegoria apocalíptica do **Espèce H**, pode-se perceber uma discussão e mesmo um encadeamento de ações. O público que está próximo ao espaço de encenação, no desenvolvimento desta tem necessidade de mudar de perspectiva para ter uma “visão mais global” da obra. A caixa cenário apresenta diversas facetas, inclusive dividindo-se ao final do espetáculo, obrigando a assistência a se deslocar para outros pontos.

O roteiro é, na verdade, uma sucessão de imagens e de sons, alguns inclusive textuais, extraídos de textos de autores contemporâneos como Eugene Durif, Dominique Sampiero e Eduardo Galeano e que, apesar de serem ditos em francês, não perdem a contundência nem prejudicam o entendimento. É possível visualizar o encadeamento de uma narrativa não linear mas absolutamente coerente e compreensível.

Ao som da bigorna e como num lento cerimonial, cada um toma seu lugar numa construção sonora: é o começo da era industrial.

...Docemente, a máquina de moer os homens e a natureza é posta em funcionamento. Como um rolo compressor, uma enorme bacia esmaga tudo à sua passagem. Os ritmos se aceleram, as luzes se intensificam, o fogo fica cada vez mais violento: é o caos industrial...

...Os homens estão perdidos nesse universo devastado. Como no meio de um oceano, uma embarcação de fortuna é construída a partir dos dejetos do caos. Sobre esta jangada os homens vão se lembrar. Um ritmo se constrói a partir das sonoridades relativas à água: remos, quedas d'água, jatos d'água sob pressão, universo marítimo.

A jangada vai girar sobre si mesma. O público estará então também sobre o universo do oceano. Quanto mais a memória se torna presente, quanto mais os indivíduos se exprimem, as novas perspectivas aparecem: a era da utopia.

...As proposições utópicas se encadeiam. O público se encontra cercado por esta ágora. A musicalidade dos ritmos e das palavras se instala. O todo se harmoniza ao fim do espetáculo.⁵

A cenografia, não realista, propõe figuras a partir de seu uso e movimentação, ora como espaço de trabalho dos operários-máquinas, ora como barco partido solto na tempestade, e ao final, separando o espaço de ação e do público, com uma atriz tocando violoncelo: uma alegoria da poesia no meio, ou sobre o caos industrial.

A construção do enredo se dá muito mais pela associação de signos e ações pelo espectador, que os encadeia conforme sua perspectiva. O público, ao sair, troca suas impressões e percebe as múltiplas construções de sentido.

Apesar de não haver nenhuma cena de contracenação ou envolvimento direto do público, este se sente completamente absorvido ludicamente pela obra, sendo uma grande diversão para os espectadores estar sempre buscando um ponto mais propício para observar a peça e a disputa com os outros espectadores pelo melhor ângulo.

⁵ Extraído do site do *Metalvoice*, com tradução do autor

3. Elementos em comum (espaço, linguagem, temática e narrativa)

É possível perceber que nos espetáculos *A Saga de Canudos* e *Histórias de Reyes* o espaço destinado para a assistência é formado por um círculo em torno da área de representação e que em *Romeu e Julieta* há uma pequena variação, organizando-se o público em um semicírculo, devido à posição e à dimensão do cenário. Neste espetáculo os espectadores podem estar ao mesmo nível do solo ou então sobre arquibancadas que facilitam a assistência de uma quantidade grande de espectadores.

Esta forma domina a grande maioria dos espetáculos de teatro de rua no Brasil já que favorece a visualização da encenação por diversos ângulos sem perda significativa da perspectiva visual da obra. Também há uma facilitação natural em formar a roda, já que esta forma é equidistante do centro da cena, além, é claro, de o círculo favorecer o aspecto ritualístico do teatro.

O espetáculo em forma circular e ao nível do solo favorece um contato de proximidade com o público, diferentemente dos espetáculos de teatro em salas fechadas, e garante, ainda, a espontaneidade do público, que pode chegar ou abandonar a função na hora em que bem entender.

No entanto, se não houver uma preocupação formal detalhada na hora da montagem, o trabalho corre o risco de se tornar pouco tridimensional, na medida em que, se construído numa perspectiva à italiana e frontal, a maior parte do público ficará desfavorecido no ângulo de visão. Este aspecto é bastante relevante para o teatro de rua que, neste caso, sofre problemas semelhantes ao teatro de arena.

Possuindo uma linguagem sempre mais exagerada e utilizando elementos e símbolos que favorecem a visão do espectador, torna-se, enfim, uma obra de múltiplas perspectivas, que oferece uma boa visão para os espectadores em qualquer ponto da roda, podendo, ainda, propor deferentes leituras.

Nos espetáculos **Espèce H** e **Mithologias do Clã**, percebe-se o rompimento do código de espaço circular e fixo. No primeiro, o público se vê obrigado a mudar de posição para encontrar um melhor ponto para observar as ação e imagens. Este expediente é usado com bastante freqüência, provocando o espectador a, permanentemente, alterar seu olhar e seu ponto de vista, contribuindo para o discurso visual da peça. No segundo, a ruptura se dá pela verticalidade da cena, ao propor ações acontecendo nas paredes de prédios. O público é forçado a voltar seus olhos para cima, causando um certo desconforto ao alterar a postura habitual, ainda que após estes momentos iniciais a encenação volte ao paradigma anterior, ou seja, o público coloca-se em torno e pode observá-la sem problemas. Trata-se, portanto, de uma ruptura que não se sustenta por toda a função.

É importante frisar que trabalhos com esta característica de ruptura ainda são bastante raros no Brasil. Grupos como o **E(X)periência Subterrânea**, de Florianópolis, dirigido por André Carreira, o **Falos & Stercus**, O **Antagon**, de Frankfurt, ou o **Teatro Núcleo**, da Itália, causam ainda muita estranheza no público médio. As propostas radicais, ousadas e muitas vezes agressivas tornam estes grupos marginais e ao mesmo tempo cult.

No caso destes espetáculos, o público é forçado a buscar uma outra perspectiva, um outro ângulo para assistir à encenação. É justamente provocando o olhar confortável do espectador que se dá a conformação de um novo espaço teatral. Algumas encenações contemporâneas chegam a propor cenas simultâneas em locais diferentes, como no teatro medieval ou na experiência de Luca Ronconi e seu teatro aleatório.

Espèce H chega mesmo a passar com a cena entre o público, obrigando-o a trocar de lugar, buscar e disputar um melhor ângulo. A ruptura neste caso é permanente, mantendo o espectador atento a todas as nuances da obra. Alguns grupos, inclusive não adeptos do teatro de rua, utilizam este expediente: É o caso do espanhol **La Fura Dels Baus**, ou muito anteriormente as encenações de Luca Ronconi, que antecederam em décadas os espanhóis.

No que diz respeito à literatura, **Romeu e Julieta** é uma encenação brilhante que segura o público não só com sua maravilhosa encenação e interpretação, mas também com uma atraente narrativa de uma grande obra. Wiliam Shakespeare ganha uma coloração brasileira com sotaque de barroco mineiro. Apesar de ter sofrido inúmeras alterações, quanto a linguagem, métrica e outros componentes, a obra permanece com a mesma atração e beleza.

Em **Histórias de Reyes** o grupo encontrou na fábula de Leszsk Kolakowski o mote para criar um belo espetáculo, fincado em raízes latino-americanas. Assegura uma história atraente, assim como a boa adaptação que o **Ói Nós** fez para **O Evangelho Segundo Zebedeu**, de César Vieira, criando o texto final de **A Saga de Canudos**.

Nos três casos existe o texto literário como suporte para toda criação teatral, ainda que nas encenações a matéria teatral tenha preenchido com força as necessidades da palavra. Entretanto, são espetáculos que não aconteceriam sem texto e sem fábula, pois a construção se dá pela relação dialógica, que sustenta as ações. Neste perfil de teatro de rua, onde existe a necessidade do texto, a compreensão da proposta, da história e do tema são imprescindíveis. É importante ressaltar que a observação deste aspecto não encerra um julgamento de valor, apenas aponta para uma característica particular que identifica determinado segmento de teatro de rua.

O **Metalovoice**, em seu **Espèce H**, atinge a perfeição na criação de imagens potentes e belas, capazes de instigar a imaginação do espectador para que ele crie o enredo e sentido para a peça. **Mithologias do Clã** propõe uma linguagem semelhante ao não utilizar uma fábula para sua elaboração, mas as imagens e ações isoladas como recurso para produção de sentido. Ambos, portanto, abdicam da história, sem perder substância, atração ou compreensão do público.

Em **Histórias de Reyes**, **Romeu e Julieta** e **A Saga de canudos**, há uma preocupação na construção dos personagens, buscando elementos de identificação popular, desde a linguagem verbal até a elaboração de figurinos, estendendo-se à construção física dos personagens buscando, estes, o homem brasileiro ou regional.

Na verdade, principalmente a partir do êxito de **Romeu e Julieta**, que projetou nacional e internacionalmente o **Grupo Galpão**, que o afã dos grupos de teatro de rua no Bra-

sil passou a ser o de encontrar uma linguagem popular adequada à região de existência do grupo e não mais a de um Brasil único. Esta estética define a utilização de cores, materiais e formas populares. Por exemplo o retalho, os tecidos rústicos e uso de palha e objetos religiosos na confecção dos figurinos, adereços e cenários.

Os personagens de **Romeu e Julieta**, **Histórias de Reyes** e **Saga de Canudos** possuem uma profunda identidade popular como meta das encenações, conferindo-lhes um caráter regional. Ainda que o texto esteja localizado em uma outra época, a construção dos personagens busca uma identificação dos gestos, das ações, do vestuário e comportamento que indiquem traços regionais ou nacionais. Assim, cada região do país produz um teatro de rua bastante característico.

Temos no **Romeu e Julieta**, do **Galpão**, uma caracterização dos personagens baseada no barroco mineiro, na linguagem sertaneja, indicada inicialmente pelo texto e efetivada no jeito de falar, com influência na composição cenoplástica. Em **A Saga de Canudos**, mesmo sendo um espetáculo de um grupo gaúcho, é o nordestino da Caatinga que dá o tom, os figurinos, o jeito de falar, os gestos, tudo salienta esse brasileiro do nordeste. **Histórias de Reyes** não foge à regra: o definidor de identidade é o latino-americano, de língua espanhola, especialmente oriundo dos Andes, sublinhado pelo uso de temática politizada, reproduzindo em cena, a luta de classes.

Quanto à linguagem de interpretação pode-se dizer que na rua não há espaço para o realismo, para o tom intimista, predominando, então, principalmente, as formas cômicas e exageradas, com ênfase na farsa, na comédia Dell'Arte, no clown e no palhaço circense.

Espece H e Mithologias do Clã, representantes da poética de ruptura, tem seus personagens localizados em alhures, estes são marcadamente urbanos, com elementos que os caracterizam como seres sem identidade regional, mas ao mesmo tempo tribalizados e brutalizados.

Em sua maioria, o vestuário possui elementos industrializados, artificializados e que distorcem os corpos, evidenciando características pan sexualizadas ou assexualizadas, portanto, calcadas no sexo.

A interpretação dos atores é sustentada pela performance e não por linhas de atuação clássicas. A ação é ordenadora do enredo e sentido da obra. O trabalho de preparação corporal é bastante desenvolvido, em especial as técnicas esportivas, de risco e acrobáticas.

A temática, como no teatro de rua tradicional, não deixa de ser política, entretanto não prioriza um discurso marxista mas, na maioria das vezes, faz um discurso anarquista e contra-cultural.

4. Definição de duas políticas de teatro de rua



Figura 4.1
O Teatro de Rua organizado por Walter
de Souza e sua equipe em São Paulo

Figura 4.2
Teatro de Rua

4.1 Teatro de rua tradicional

No Brasil o Teatro de Rua tem um precedente de origem da qual se deriva, na forma da sua criação, o teatro popular, que surgiu em São Paulo e se tornou a voz da classe trabalhadora brasileira em oposição ao teatro da burguesia da Vila Rica de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, de São Paulo, Salvador e Recife, de Pernambuco, que praticava a criação de peças teatrais em espaços fechados.

Com o teatro de Rua do Teatro de Rua organizado por Walter de Souza e sua equipe em São Paulo, o teatro de Rua se tornou a voz da classe trabalhadora brasileira em oposição ao teatro da burguesia da Vila Rica de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, de São Paulo, Salvador e Recife, de Pernambuco, que praticava a criação de peças teatrais em espaços fechados.

4. Definição de duas poéticas de teatro de rua



Figura 4.1
Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos (Oi Nós Aqui Traveiz)



Figura 4.2
Mithologias do Clã

4.1 Teatro de rua tradicional

No Brasil e América Latina há um predomínio de teatro de rua que utiliza, na maioria de suas criações, o espaço circular, com público em torno e ao mesmo nível do chão, normalmente sem cadeiras ou arquibancadas, como nos casos de **Histórias de Reyes**, do **Soma**, e de **Saga de Canudos**, do **Ói Nós Aqui Traveiz**, e em **Romeu e Julieta**, do **Galpão**, que possui uma estrutura cenográfica maior e mantém o público em um semicírculo.

Tanto em relação à forma do espaço de representação quanto à localização — se numa praça central ou vicinal, num calçadão — os grupos de teatro de rua buscam os locais onde haja um fluxo grande e contínuo de pessoas, tornando alguns locais especiais e referenciais para os grupos — um espaço quase sagrado.

Cada cidade que possui um movimento de teatro de rua minimamente organizado passa a reconhecer determinados locais como propícios e habituais para teatro de rua: Por exemplo, Praça da Alfândega, Esquina Democrática e Parque da Redenção em Porto Alegre; Escadaria da Igreja e Mercado Público, em Florianópolis; Largo da Ordem e Boca Maldita, em Curitiba, e Paço Imperial e Museu da República, no Rio de Janeiro. Esses locais viram referência não só para os teatros, mas, principalmente, para o público.

Em geral os espetáculos não fazem uma convocação prévia. Ainda que haja divulgação em jornais, dependem do público passante, usando, para atraí-los, o recurso sonora através de cortejo musical.

Em alguns casos, especialmente para sobrevivência, são vendidos espetáculos, realizados então em espaços cercados. O "passar" o chapéu é uma forma simbólica de relacionar-se com o público, já que, nenhum grupo sobreviveria de arrecadação de chapéu.

Em geral, esses espetáculos recorrem a textos com história na qual há início, meio e fim, aproveitando, no entanto, as ricas imagens e ações que estes textos podem proporcionar para a realização de belos espetáculos. Podemos ver em **Romeu e Julieta** o bom aproveitamento da história clássica, em **História de Reyes**, a adaptação de uma fábula, e em **A Saga de Canudos**, a adaptação de um texto teatral que sofre algumas alterações. Em todos estes casos os grupos se basearam em situações puramente dialógicas e em enredo dramático.

Verifica-se a elaboração de tipos regionais no que diz respeito aos aspectos de atuação: na busca de gestos, ações e comportamentos estilizados a partir de pesquisa do tipo regional. A linguagem verbal também define de forma bastante acentuada a elaboração dos personagens para este tipo de teatro de rua.

Na poética tradicional o público está próximo dos atores e tem garantido seu direito de abandonar a encenação no momento em que desejar. Sua proximidade, porém, não lhe confere uma participação efetiva na encenação, exceto em algumas interferências dirigidas para tal. Contudo, devido às condições favoráveis de ausência de acordo prévio, como o que existe no teatro de sala, na rua o público interfere por conta própria, exigindo do ator de rua uma atenção e improvisação permanentes.

A encenação e a imaginação são potencializadas a ponto de o espectador anular a arquitetura da cidade, já que esta, na maioria das vezes, não está incorporada ao espetáculo. A silhueta urbana é abandonada e o foco do público está voltado apenas para a ação cênica presente.

4.2 Teatro de rua de ruptura



Figura 4.3
Espèce H

Na poética de ruptura, o espaço sofre alterações, tanto na horizontal, quanto na vertical, não se limitando ao espaço circular ou semicircular. O francês **Metalovoice** propõe uma mudança constante tanto do espaço da ação cênica, quanto do público, que se diverte em procurar sempre a melhor visão do espetáculo, enquanto o **Falos & stercus**, instiga o público com suas performances aéreas.

Peças como **Saga de Jorge**, da **Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades**, dirigido por Ligia Veiga, do Rio de Janeiro, que provocava o público a perder-se em meio a sua encenação; **Memória**, do **Babamás**, dirigida por Roberto Birindeli, de Porto Alegre, que acontecia simultaneamente em dois pontos da cidade e se encontrava para um epílogo em uma praça central, são alguns exemplos de experiências interessantes de ruptura espacial no teatro de rua.

Em **Mithologias do Clã**, **Espèce H** e espetáculos similares, dá-se o rompimento dos três paradigmas: espaço, narrativa e linguagem de representação. O espaço sofre uma dilatação na horizontal e na verticalidade da cena, ganhando uma dimensão inusitada para o teatro de rua.

Existem também, as particularidades no tratamento da narrativa, através da colagem de texto de forma não linear, com a predominância da imagem sobre o enredo literário, contrariando um teatro que privilegia a literatura como base para a criação da obra.

Normalmente o teatro de ruptura abdica de um texto dramático previamente elaborado, ou mesmo a partir de livres adaptações de clássicos, fugindo da criação linear do enredo, como em **Cerco de Numância**, do **Grupo E(X)periência Subterrânea** — uma adaptação da peça de Miguel de Cervantes, onde textos eram recitados em francês e a ação e as técnicas corporais e de risco se sobrepunham ao texto literário sem qualquer perda do significado para o espectador.

Os personagens não são necessariamente localizados nem caracterizados como personagens da época em que ocorreria a ação da peça, mas são identificados como seres atemporais, que poderiam estar ligados a qualquer tempo ou período histórico.

Não é propriamente a caracterização do personagem no sentido mais tradicional que produz sentido ou garante a atenção do público mas a tensão para execução das ações, e a forma como esta se desenvolve e a manipulação dos signos pela encenação.

Por utilizar ações e recursos corporais baseados em técnicas de risco, aéreas, acrobacia, pirofagia, pirotecnia, o público, mesmo absorto pela encenação, está sempre lembrando da presença do ator, enquanto tal: a preocupação de que algo aconteça ao ator faz com que o espectador tenha sempre na memória o risco que aquele corre, assemelhando-se ao efeito brechtiano de estranhamento.

Algumas destas encenações buscam um papel mais ativo do espectador, envolvendo-o não somente como discurso mas através de sua mobilização física. Entretanto, fica claro que este envolvimento é no sentido lúdico da expressão. Se o teatro de rua tradicional aproxima o público da encenação e em alguns momentos o traz mesmo para a cena para um número de platéia, a poética de ruptura possui uma estrutura mais permeável a esta participação, integrando-a à encenação.

5. Considerações finais



Figura 5.1
A Saga de Canudos
 Figurino com característica regional



Figura 5.2
Metalovoice
 Figurino atemporal

Dadas as especificidades relativas às formas teatrais descritas, acredito ser possível distinguir duas poéticas dominantes no teatro de rua. De um lado há a predominância de espetáculos onde se sobrepõem os elementos tradicionais: em *A Saga de Canudos*, *Romeu e Julieta* e *Historias de Reyes*, a narrativa é aristotélica, contando uma história que prende o público, o espaço é circular ou semicircular e a linguagem de cena busca sempre o amparo da cultura popular e regional, através de linguagens de interpretação clássicas e normalmente cômicas, nunca intimista.

De outro lado, em menor número, estão espetáculos que buscam romper com os mesmos paradigmas defendidos pelos primeiros. O espaço passa a ser experimentado de formas diferentes. **O Metalvoice** e o **Falos & Stercus**, como representantes deste segmento, estão preocupados em encontrar espaços próprios para seus espetáculos, de acordo com a exigência específica de cada um.

Assim como o teatro de rua rompe com a condicionante do edifício teatral, a poética de ruptura rompe com as convenções espaciais do teatro de rua tradicional. Tal conclusão não vem estabelecer escalas de valor, todas as formas teatrais atendem a uma determinada exigência estética, não podendo assim prescindir de nenhuma das formas teatrais. É apenas uma distinção.

A poética de rua tradicional necessita apenas de um amplo espaço plano e a céu aberto, eliminando a arquitetura da cidade do campo de visão, devendo o espectador ficar concentrado apenas no que está dentro do círculo de ação. Raramente propõe a incorporação da silhueta urbana como integrante da encenação e só consegue isto porque faz um teatro extremamente atraente, capaz de abstrair o restante.

Outro aspecto importante a salientar quanto à linguagem de ator é a relação estabelecida entre o espectador e a peça. Enquanto na poética tradicional há um mergulho, uma entrega do espectador, que aceita as convenções de que o ator é o personagem que interpreta, na linguagem de ruptura, especialmente quando lida com técnicas de risco, o espectador permanece lembrando-se de que ator está ali, devido ao risco que este corre e à permanente preocupação de que lhe ocorra algo. Este instrumento funciona como uma espécie de efeito de estranhamento brechtiano.

É importante frisar a que tentativa de conceituar duas distintas poéticas para o teatro de rua não visa estabelecer graus de importância e muito menos fixar valores qualitativos entre elas, mas apenas demonstrar que o teatro de rua ganha cada vez mais diversidade de formas e de estilos, e que podemos classificá-lo conforme as especificidades apresentadas por cada espetáculo.

Uma precisa definição conceitual para o teatro de rua pode ajudar tanto na análise crítica de espetáculos, permitindo ao observador diminuir seus preconceitos em relação ao objeto de estudo, quanto para a criação teatral propriamente dita, proporcionando ao criador a possibilidade de realizar uma obra com estética mais elaborada e definida

6. Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, André. *Arquitetura do teatro*. São Paulo: FUNDACÃO, 1997.
- ANDRADE, Antônio. *Teatro de rua em São Paulo*. São Paulo: FAPESP, 1991.
- BARSA, Ezequiel. SAVARIN, Nilda. *A Utopia Socialista de Walter Gropius*. Rio de Janeiro: FINECAMP, 1995.
- BAVILLON, André. *CV de 1960*, uma história do teatro. São de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Augusto. *Grupos Cívicos, 18. Anos de História e Arte*. São Paulo: O Grito, 1998.
- CARVALHO, André. *Teatro de Rua: História e Críticas de 1960*. São Paulo: FAPESP, 1998.
- CARRERA, André de. *Epistemologia - teoria e metodologia*. São Paulo: Quilômetro, 1999.
- _____. *Delimitação do campo de teatro e da arte contemporânea*.
- _____. *The Utopia Socialista - Gropius e a arquitetura*. São Paulo, 1995.
- _____. *O teatro de rua em São Paulo*. São Paulo: FAPESP, 1991.
- _____. *Epistemologia - teoria e metodologia*. São Paulo: Quilômetro, 1999.
- _____. *A Noção de teatro de rua e a história do teatro*.
- COSTA, André. *Teatro de rua em São Paulo*. São Paulo: FAPESP, 1991.
- CRISTANI, Eduardo. *Teatro de Rua*. São Paulo: FAPESP, 1991.
- GARCIA, Sérgio. *Arquitetura de Lúcio Costa*. São Paulo: FAPESP, 1991.
- KLEPP, Sérgio. *Crônica do teatro*. São Paulo: FAPESP, 1991.

6. Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE, uma história de paixão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Antônio. **Grupo Galpão, 15 Anos de Risco e Rito**. Belo Horizonte, O Grupo, 1999.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil**. Florianópolis: Arte online, 2000.
- CARREIRA, André et alii. **Etnocologia – textos selecionados**. São Paulo: AnnaBlume, 1999.
- _____. **Delimitacion del concepto de teatro callejero**. Internet
- _____. **The Hybrid identities of brazilian popular theater**. Internet, 1999.
- _____. **O risco físico na performance teatral**. Internet
- _____. **E(X)periência Subterrânea: em Busca do risco**. Internet.
- _____. **A Noção de risco físico e a formação do ator**. Internet
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Teatro de Rua**. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- KILPP, Suzana. **Cacos do teatro. Porto alegre anos 70**. Porto Alegre: SMC, 1996.

Revista Máscara nº 1. Ribeirão Preto, 1992.

Revista Máscara nº 2. Ribeirão Preto, 1993.

SALVAT. **Novos Rumos do teatro.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto alegre: L&PM, 1987.

VAZQUEZ, Roberto. **Utopia Urbana; Una Experiência en el Teatro Popular.** Utopia Urbana Ediciones, 2000.

VILLEGAS, Juan. **Propuestas Escénicas de Fin de Siglo: FIT 1998.** Irvine/Califórnia.1999.