

O Ator e o espaço cênico: questões para pensar o teatro de rua brasileiro

Narciso Telles*
UFU

O teatro de rua é uma modalidade teatral em que o trabalho dos atores está o tempo todo competindo com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da platéia, aberta à “estética da interrupção”.

O estudo de André Carreira ajuda-nos a compreender o teatro de rua como uma modalidade teatral que se demarca por sua “teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço, do que com regras de elaboração do texto dramático.”¹ Partindo desta idéia, o autor apresenta duas premissas básicas para a delimitação do conceito: a relação das linguagens do espetáculo e o espaço cênico, e as características da convocação e do tipo de público.

Carreira propõe caminhos para a análise do teatro de rua, sem negar, entretanto, seu vínculo com uma proposta ideológica e um compromisso ético por parte dos grupos. Para tanto, apoia-se nas idéias do sociólogo Jean Duvignaud, para entender que os espetáculos de rua não são meros reflexos dos fatos sociais, mas que promovem uma relação dialética com esses fatos. Nessa perspectiva, caracteriza o teatro de rua como “cerimônia social diferenciada”, o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral.

Com base nos pressupostos apresentados, analisaremos neste estudo, os espetáculos de rua, criados e encenados pelo Grupo

* Professor do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, Mestre em Teatro pela UNIRIO. (narciso@ufu.br)

¹CARREIRA, 1998b.

Revolucena (1979 – 1990...): *Fingindo de Gente*(1979/1981), *Burocratomania do Telecolonialismo*(1983/1984) e *Serra-Serra Serrador*(1982/1987).

Fingindo de Gente: laboratórios atorais e o espaço cênico circular

Fingindo de Gente é o espetáculo que marca o início das produções de rua do Revolucionária. A temática do espetáculo gira em torno da violência infanto-juvenil gerada pelos meios de comunicação de massa, mostrando como a televisão influi no comportamento humano e impossibilita ao homem perceber o processo de exclusão social que o cerca.

O Grupo conta a história de Luizinho, um menino que passa o dia vendo televisão e jogando fliperama. Esse cotidiano faz com que ele seja violento e exerça contra seus amigos a opressão, vista, nesse caso, como coerção pelo exercício da violência.

Nessa empreitada, o Revolucionária opta por discutir cenicamente essas questões num espetáculo constituído por dois momentos: um primeiro, em que as convenções teatrais tradicionais são mantidas, com o intuito de contar a história; e um outro, no qual as convenções são modificadas, e entram em cena o Pivete e o Mendigo, personagens que já estavam perambulando entre os espectadores desde o início do espetáculo. A entrada dessas duas figuras rompe com a passividade da platéia frente à cena. No caso do mendigo, isto acontece com mais intensidade, pois o mesmo é empurrado por um dos atores.

O trabalho dos atores para o espetáculo *Fingindo de Gente* era baseado em laboratórios, onde se buscava uma maior aderência do ator ao personagem. O termo laboratório, amplamente divulgado no Brasil a partir dos anos 70, com a passagem pelo país do Living Theatre¹ e do diretor Jerzy Grotowski, transformou-se, numa expressão bastante utilizada pela classe teatral.

Antonio Januzelli define o laboratório dramático como o “conjunto de práticas que o ator deve desencadear para: a) afinar e

¹ Sobre a passagem do Living Theatre pelo Brasil, remetemo-nos ao artigo: LIGIÉRO, Zeca. “O Living Theatre no Brasil”. IN: Revista ArtCultura n. 01, Uberlândia: NEHAC/UFU, 1999

aprimorar seu equipamento de trabalho, b) aprofundar-se no conhecimento orgânico de seu papel”¹.

A partir dessa definição, podemos identificar que, para o Revolucionário o laboratório era o espaço onde o ator podia desvendar seu personagem por meio da própria vivência. O trabalho consistia em conviver alguns dias com o tipo social que fosse representar em cena. No espetáculo em questão, o laboratório aconteceu junto a um grupo de mendigos nos arredores do centro de Angra dos Reis.

*“O laboratório nosso era ir lá vê onde o ator estava. O personagem que pedia, primeiro vinha o personagem, à vontade. Ele tinha vida própria e voz própria e para finalizar tinha um texto. Agora, o laboratório para o Jonas fazer esse mendigo foi muito cruel, **a gente chegou a comer com os mendigos**”² (grifo nosso).*

A busca da “verdade cênica” era empreendida em laboratórios, nos quais os atores objetivavam “conhecer” melhor seus personagens, convivendo, durante o período de ensaios, com esses tipos sociais. Nos laboratórios do Revolucionário, realidade e ficção ocupavam o mesmo patamar e dialeticamente acionavam o trabalho dos atores. Assim, a vivência real era um pressuposto básico para a construção ficcional na cena.

No Revolucionário, o ator devia metamorfosear-se no personagem, como se este fosse algo aderente à pele de forma a defender suas idéias com “unhas e dentes”. E esta proximidade só se daria à medida que os atores - a maioria de classe média - pudessem se apropriar daquele personagem na vida real.

O preparo do ator consistia em fornecer-lhe instrumental de leitura para que ele passasse a ter um posicionamento crítico frente à realidade, e, dessa forma, proporcionar o mesmo processo aos espectadores.

O trabalho nos laboratórios foi mais intenso para os personagens do pivete e do mendigo. Isto se justifica, pois cabia a eles não só convencer à platéia de que não eram parte integrante do espetáculo, mas também deveriam ter uma carga de verdade para que o texto fosse assimilado como desejava o Grupo.

¹ JANUZELLI, 1986. p 49

²Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999

Indagado sobre um trabalho de treinamento durante os ensaios do espetáculo, o ator Fábio Júdice nos informou: *“Existiam conversas, mas não um treinamento. Tudo era muito intuitivo. A questão principal era a questão político-social. A preocupação era como dizer.”*¹

Esse mesmo tipo de resposta, também, tivemos do diretor Zequinha Miguel, quando perguntado sobre o trabalho desenvolvido com os atores Fábio Júdice – personagem *Pivete* e Jonas Freire – personagem *Mendigo* - para o espetáculo *Fingindo de Gente*:

*“Houve assim...devido à análise que fizemos da problemática social dos excluídos fez com que eles tivessem toda essa consciência, por exemplo, tanto é que eles estavam aptos da substituir um ao outro. Então, eles saíam duas horas antes do início do espetáculo, já estavam nas ruas, criando este ambiente com as pessoas.”*²

O ator deveria, prioritariamente, cumprir seu papel social junto à comunidade, um papel militante.

Silvana Garcia, percebe que a correlação entre os objetivos políticos e estéticos dos Grupos influi na atenção destes com a formação teatral de seus membros.³

No Revolucionária, quase todos os membros não tinham uma preocupação com a formação atoral, todo o aprendizado era constituído na relação tentativa/erro. *“Nossa formação foi na prática. Sobre teatro lemos Grotowski, Stanislavski, a gente misturava tudo. Colocávamos toda essa miscelânea.”*⁴

A vivência da criação coletiva, permitindo aos atores uma liberdade no processo de criação dos espetáculos e na construção dos personagens, foi o caminho escolhido para a formação dos atores do Revolucionária, os erros e acertos eram assimilados pelo grupo de forma a conduzir suas atividades nas montagens dos espetáculos.

A forma encontrada pelo Grupo para a ocupação do espaço, em *Fingindo de Gente*, foi a roda. Este modelo de ocupação do espaço

¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Fábio Júdice. Rio de Janeiro, 1998.

²Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999

³ GARCIA, 1990. p.177

⁴ Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999

é amplamente utilizado por diversos Grupos e artistas de rua, pois permite “aos atores encarnar esse coração, esse *punctum saliens*, esse centro dinâmico do universo da obra, são oficiantes, mágicos cujo poder se exerce sem limites fixos, num espaço infinitamente aberto e livre.”¹

A roda vai sendo organizada a partir da chegada do Grupo ao local do espetáculo. Aos poucos, os atores vão se arrumando, o que já chama a atenção dos transeuntes que vão formando a roda em torno dos atores. Antes de iniciar o espetáculo, o Grupo, quando necessário, pede ao público que “abra a roda.” Ficando o espaço com o tamanho desejado para o espetáculo.

As cenas acontecem no centro da roda, de maneira a possibilitar que, independente da posição do espectador, ele possa assistir ao espetáculo. Os atores e músicos quando não estão em cena, ficam agachados em torno do círculo, de forma a mantê-lo aberto durante todo o espetáculo. “A manutenção da roda é fundamental para o espetáculo e aos atores caberá resolver as questões que o novo espaço lhes propõem”.²

Ao investigar a importância da organização da roda nas apresentações de rua do Grupo Tá na Rua, Ana Carneiro comenta da necessidade que o grupo tem em armar bem a roda de maneira que ela mantenha a energia e garanta ao espetáculo a proteção frente à diversidade do espaço urbano. Do mesmo modo que a roda assegura a realização do acontecimento teatral no espaço público, ela define uma espacialidade que não oferece nenhuma permeabilidade com o traçado urbano do local de apresentação. A escolha da roda, quase sempre, está relacionada a uma proposta cênica que nega a possibilidade de uma interação com o traçado da cidade.

Em outros espetáculos, o Revolucionaria buscará outras formas para sua relação com o espaço, o que demonstra uma percepção da rua como um espaço aberto a múltiplas possibilidades para o ator.

A resignificação do traçado urbano e as cenas de risco em Burocratomania do Telecolonialismo

“Burocratomania do Telecolonialismo” foi criada, seguindo o seguinte roteiro:

¹SOURIAU, S/d. p. 36

²CARNEIRO, 1998, p. 125

“Um bananeiro [passava por uma determinada rua]; por onde ele passava, depois de uma hora, passava [uma moça] Chiquinha, procurando o bananeiro que a tinha engravidado. Depois de uma hora e meia, passavam pelo mesmo local onde passaram o bananeiro e Chiquinha os pais dela. [Num horário determinado pelo Grupo, todos esses personagens se encontravam] na ponte do Pontal. Na ponte [Chiquinha está desesperada por não encontrar o bananeiro e quando vê os pais indo ao encontro dela aos berros pela rua] se joga no rio. Até então o povo não sabe que é teatro. Quando ela chega na margem do rio, avista o bananeiro e sai correndo ao encontro dele. Aí tem aquele bate boca entre o pai dela e o Zé da Banana, onde vão entrando em cena outros personagens que até então [estavam] misturados com o público. Era tudo invisível, ninguém estava entendendo nada, já era um escândalo na cidade.”¹

Depois da cena armada, um dos atores põe a culpa da situação no sistema capitalista; aí os atores passam a ser outros personagens. A cena, agora, é teatral; são crianças vendo televisão quando aparecem o Reiguel e as caveiras distribuindo pães em formas de rato para a platéia. O espetáculo termina com os atores cantando o Samba do Rato.

O roteiro tinha como premissa básica o envolvimento das pessoas que porventura estivessem no local onde a peça iria acontecer, e na ativa participação dos mesmos. A história, num primeiro momento, trabalha com assuntos do cotidiano da região, o que favorece a participação do “futuro público”. Na verdade, este é o objetivo do espetáculo: mexer com o cotidiano das pessoas, e não foi à toa que o espetáculo foi apresentado apenas em cidades do interior, onde se podia modificar a calmaria do dia a dia.

Baseado no “teatro invisível”, esse espetáculo não possui uma dramaturgia, num sentido clássico da palavra, ou seja, “(...) o teatro invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, pretende ser uma organização em termos sensitivos de um determinado conhecimento da realidade.”²

¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999

²BOAL, 1977: p 112/113

Em *Burocratomania do Telecolonialismo* o Grupo busca apreender a cidade como espaço cênico, diferenciando-se da roda, usada no espetáculo anterior. Essa mudança na forma de utilizar o espaço cênico tem, em primeiro lugar, uma relação com o tipo de espetáculo que o Grupo pretende conceber: neste caso, a encenação estava baseada totalmente no “teatro invisível”.

Um outro aspecto seria a experiência adquirida pelo Revolucionária no *Fingindo de Gente* com a rua, o que propiciou um caminho interessante para novas investigações. Neste sentido, podemos identificar no Revolucionária uma certa ousadia na relação com a rua, que não se pautava em modelos pré-estabelecidos e repetidos a cada espetáculo.

A forma de utilização do espaço neste espetáculo promove uma interação com o espaço urbano, o Grupo não utiliza nenhum recurso cenográfico ou algo semelhante. Pela mesma rua, passam todos os personagens, que também entram nos mesmo estabelecimentos comerciais, provocando, desta forma, uma intervenção naquele cotidiano. Não podemos esquecer que esse espetáculo foi apresentado apenas em cidades de pequeno e médio porte, o que facilita a circulação da informação.

O espaço é definido nos ensaios, os locais onde os personagens irão passar são previamente determinados, não existe escolha aleatória. Até porque a intenção é construir com o público a história de forma que ele participe quando solicitado. A escolha do local também está relacionada à cena de risco. “Em Parati a gente foi antes conhecer o local, ver a ponte, definir o local que eu ia pular. Aí resolvemos que seria no meio da ponte.”¹

A cidade passa, durante o momento do espetáculo, por um processo de resignificação de sua arquitetura e de sua dinâmica. “O local onde explode o fenômeno teatral livre dos seus rituais convencionais não é nunca um teatro: é um local que se teatraliza por si mesmo, durante o espetáculo.”² Desta maneira, ocorre uma democratização do espaço cênico, em todo o trajeto do espetáculo público e atores se misturam durante as cenas.

¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Regina Márcia Ramos. Angra dos Reis, 1999.

²BOAL, 1977. p.112

Quando termina a parte “invisível” do espetáculo, o Grupo retoma a organização em roda, como na peça *Fingindo de Gente*. Desta forma, o Grupo pode não só criar uma espacialidade no espetáculo em que o público, agora já se reconhecendo como tal, pode ocupar o local determinado pela audiência de forma a prestar atenção à mensagem do espetáculo.

A passagem de uma organização espacial para outra é marcada pelo encontro em local determinado dos personagens Zé e Chiquinha e pela situação instalada por esse encontro. Todos os personagens que estavam espalhados pela platéia tomam seu lugar na roda. Esta divisão na utilização do espaço urbano está relacionada à forma como o Grupo entende a mediação ator-espectador. Num primeiro momento, essa mediação deveria se constituir de forma a integrar o público à história para que ele participe intensamente da ação. No momento posterior, o Grupo opta por um distanciamento entre cena e público, reestabelecendo as convenções teatrais tradicionais, o que pressupõe uma intenção: promover, na platéia, uma conscientização das atitudes tomadas durante as cenas anteriores.

Como dissemos, o teatro de rua tem que conviver com todas as interferências existentes no espaço urbano. Para despertar a atenção da platéia, faz-se necessário o uso de artifícios variados, dentre os quais, o risco físico. “O risco não é um elemento separado, particular, exclusivo, senão um componente que constrói as possibilidades da ficção”.¹

No espetáculo em questão, a cena de risco servia para promover a participação da platéia, não no sentido ficcional, pois a mesma não tinha a percepção de seu envolvimento num evento teatral, mas num sentido verdadeiro, de posicionamento social frente àquela situação.

Em cada local onde o espetáculo era apresentado, escolhia-se o lugar ou a forma da cena de risco - tentativa de suicídio da personagem Chiquinha -, que levasse a platéia à interação. No município de Rio das Ostras, a cena acontecia como um suposto afogamento da personagem, que, ao avistar os pais, saía correndo em direção ao mar. Na apresentação em Angra dos Reis, a forma escolhida foi o atropelamento. Num determinado momento da cena, a atriz saía correndo e era atropelada por um carro - previamente

¹CARREIRA, 1998 p.190

combinado. E, em Parati, a estratégia utilizada foi a da atriz se atirar da Ponte. Como nos diz Zequinha Miguel: *“Ela se jogou da ponte e aí a Fátima Castilho gritava que ela estava grávida. Aí queriam me bater...”*¹

Havia, também, o risco vivido pelos outros atores envolvidos naquele conflito, pois, na cena, a tentativa de suicídio era desencadeada a partir do encontro com os pais, o que deixava esses personagens numa situação de risco frente ao público, porque, como a reação da platéia não era previsível, o desenrolar da cena, nesse momento, também não. Muitas vezes, os atores sofriam agressões de ordem moral e física, o que ocasionou uma certa atenção do Grupo sobre essa questão.

*“O público sempre fez parte do nosso espetáculo e, assim, a gente sempre chamou para uma reflexão. Só que num determinado momento tivemos que tomar algumas precauções. O diretor, nesse caso, tem que ser um grande maestro, tem que estar atento a tudo que está acontecendo, aonde estão, com quem estão. De acordo com a experiência, fomos fazendo projeções de situações que poderiam surgir.”*²

Sobre um preparo sistemático do ator para as cenas de risco, percebemos que não havia uma preocupação sistemática com esta questão, até porque, nos ensaios, se passava os roteiros das ações e intenções e combinava-se o suicídio e, na prática, as coisas aconteciam de forma diferente, como nos relata Regina Márcia:

*“Preparo eu tinha, (...) eu sempre tive um bom preparo físico; tem esse lado e um outro lado era o lado de se arriscar mesmo e vamos ver no que vai dar! E sempre a gente deu muita sorte de ter dado tudo certo; só uma vez que eu fui, quase, atropelada de verdade, que era para o motorista sair em primeira, devagar, e ele errou a marcha e me atropelou mesmo. Mas não foi nada grave.”*³

Pelo relato da atriz, percebemos que o trabalho dos atores opta por jogar com o imponderável, sem ter uma preocupação maior com

¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

²Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

³Entrevista realizada por Narciso Telles com Regina Márcia Ramos. Angra dos Reis, 1999

uma sistematização de um preparo específico. Em várias montagens do Revolucionena, cabia à atriz Regina Márcia fazer as cenas de risco. Essa escolha levava em conta o preparo físico da atriz e sua disponibilidade para a realização dessas cenas, ao contrário, dos outros atores.

Por mais que os atores possuam um estudo formal de construção de personagem, a própria opção por um espetáculo que se realiza na ótica do imponderável necessita de um ator aberto às circunstâncias adversas da rua e para o jogo teatral. A formação, no caso do Revolucionena, foi adquirida pelos atores na prática teatral, pois mesmo fora dos espetáculos, eles participaram ativamente de intervenções teatrais na rua, o que garantia um maior conhecimento desse espaço cênico.

A criação das cenas de risco acontecia da mesma forma. Por meio da criação coletiva, o grupo definia os personagens e construía a situação. Podemos aqui, também, identificar um método de construção dos espetáculos de rua, que configuraria um traço marcante na linguagem do Grupo Revolucionena.

Serra-Serra Serrador: a performance processional

Diferentemente dos outros espetáculos mencionados, em *Serra-Serra Serrador*, o Revolucionena não utiliza o teatro invisível, opta por um espetáculo em que a teatralidade é construída pela própria cena, não dependendo, assim, da participação ativa do público.

Essa modificação em relação aos outros espetáculos pode ser entendida como um amadurecimento do Grupo, agora tentando um cuidado estético maior em seu teatro, mesmo se mantendo fiel ao projeto ideológico de sua fundação. A esta idéia podemos, também, acrescentar que as experiências anteriores foram importantes para o conhecimento e aprimoramento do teatro de rua em que o Revolucionena acredita.

Tendo a cidade como cenário, o espetáculo estrutura-se a partir de uma performance em movimento através do espaço: o espetáculo ia acontecendo como uma procissão pelas ruas e praças do centro de Angra dos Reis. A escolha do trajeto da procissão foi definida durante o processo inicial de pesquisa sobre as condições dos diversos bens patrimoniais a serem preservados.

“Os atores percorrem as ruas da cidade começando pela Bica da Carioca, passando pelo Chafariz da Saudade, na Praça Duque de Caxias, pelo antigo local onde se erguia o Teatro São José no Largo da Lapa, pela Rua do Comércio e termina por serrar o Rio do Choro, na Avenida Raul Pompéia. Em cada ponto, algum ator encarna o monumento a ser serrado pelo grupo que anuncia sua morte.”¹

Ao caracterizar a performance processional, Brooks McNamara identifica seis pontos presentes nessas performances, dos quais destacamos cinco: a) sua importância cerimonial e simbólica; b) o emprego de elementos que a distinguem do movimento cotidiano através do espaço; c) utilizando-se de símbolos, a procissão enfatiza eventos importantes para uma dada comunidade; d) pode ser organizada formal ou informalmente, promovendo uma troca entre os performers e os espectadores; e) “o foco pode estar em uma combinação de “procissão e estação”, ou seja, em ambos, a procissão pára em certos locais considerados importantes.”² A partir das premissas identificadas por McNamara, podemos melhor entender o modelo de ocupação do espaço seguido pelo Revolucionário em *Serra-Serra Serrador*.

Durante o cortejo, os personagens vão aparecendo um a um nos locais definidos pelo Grupo. A cada parada a cena é repetida: dois atores serram o patrimônio, que acorda e conta sua história. Esta seqüência cortejo-cena acontece durante todo o espetáculo.

Na apresentação, o Grupo compunha a procissão de forma a ressaltar símbolos compreensíveis e familiares aos espectadores, por meio das músicas e coreografias, muitas das quais eram retiradas do folclore regional. Os elementos simbólicos presentes no espetáculo estavam pautados nas manifestações culturais/religiosas angrenses.

A performance processional do espetáculo continha um misto das tradicionais procissões católicas - que ocorrem durante o ano no município de Angra dos Reis - com elementos da cultura afro-brasileira. Todos os figurinos, exceto dos personagens fixos, eram brancos,

¹ Jornal Maré, 19/03/82

² MC NAMARA, Brooks and KIRSHENBLATT- GILBLETT, Barbara. “Processional Performance: An Introduction”. IN: The Drama Review, n. 03 volume 29, fall 1985. New York University.

lembrando roupas dos rituais afro e da capoeira. Sobre essa questão, Zequinha Miguel nos esclarece: *“No caso de minha formação como diretor, eu acho, que tem muito a ver com Angra, essa coisa de procissão, de umbanda, esse ambiente arquitetônico faz a minha cabeça, Angra tinha esse ambiente.”*¹

A passagem do espetáculo pelas ruas da cidade congrega, a cada momento, um maior número de espectadores, muitos, por curiosidade, acabam assistindo a toda a encenação. Esse processo de arregimentação do público faz com que o mesmo seja heterogêneo e se modifique - até quantitativamente - ao longo do espetáculo. O público não possui uma participação ativa nas cenas; mesmo assim, forma-se uma verdadeira procissão em torno dos atores.

De todos os espetáculos de rua apresentados pelo Revolucionária, *Serra-Serra Serrador* foi o que mais teve a cobertura da imprensa local, para todas as apresentações encontramos uma convocação em jornal, inclusive mencionando todo o trajeto do espetáculo. Essa divulgação promovia a existência de um público previamente convocado para o espetáculo. Este chamamento já conduz uma atitude modificada frente ao espetáculo diferenciando daquele que não foi convocado para tal evento, está ali por acaso, configurando-se no público acidental.

Essa diferença na forma de motivação do público frente ao espetáculo vai se refletir no próprio comportamento diante da cena. Um público convocado já se prepara de antemão para esta “cerimônia social”, estabelecendo códigos de conduta durante o espetáculo, diferente daquele que é pego de surpresa, cuja relação “cerimonial” é construída no momento em que o espetáculo o encontra.

A heterogeneidade do público é outro fator comum para os espetáculos de rua. Nas ruas, encontramos pessoas de vários tipos, transeuntes que, muitas vezes, esbarram com um espetáculo e ali extravasam, com alegria ou tristeza, sua relação com o mundo. Essa variedade constante do público é, para nós, um elemento definidor da estética teatral de rua e deve ser incorporada pelos grupos no processo de construção de seus espetáculos.

O espaço das ruas era ocupado totalmente pelos atores; formavam-se duas filas: uma do lado direito e outra do lado esquerdo

¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999

da rua; no meio, passava o diretor Zequinha Miguel, coordenando, durante a apresentação, o andar do espetáculo, caracterizando uma “direção ao vivo.” Zequinha, como um “capitão” dos folguedos folclóricos, passava de um lado a outro do espaço, reforçando a movimentação dos atores e cantando as músicas.

A forma encontrada pela direção, para enfatizar a relação dos personagens com o prédio ou logradouro que estes representavam, foi unificar o momento de aparição dos mesmos. Todos aparecem, como dissemos, após a serração, e, em sua maioria, da frente do local que representam.

Uma passagem que merece atenção é a cena do personagem Galixo. O Velho Galixo, nome dado no século XIX ao atual Rio do Choro, é o rio que corta todo o centro da cidade e se encontrava em estado de degradação pelo acúmulo de sujeira e lixo. Esta degradação era justamente a temática da cena.

Realizado em frente ao leito do rio, esse momento do espetáculo inicia-se com os atores fazendo a serração do “Velho Galixo”, entoando um cântico de lamento¹ pela degradação do rio. Num determinado momento, o personagem vai aparecendo devagar atrás das grades que separam a rua do leito do rio, iniciando o monólogo do “Velho Galixo”, com sua roupa cheia de lixo: latas, garrafas, objetos de higiene pessoal. Durante a fala deste personagem, questões da história do rio e a denúncia do atual estado de degradação são focalizadas. Após, o personagem vai novamente para o outro lado das grades, desaparecendo aos olhos do público.

O personagem tem um figurino próprio, construído a partir de referências dos tipos populares. Como esse personagem não representa um bem imóvel (prédios e logradouros), mas, sim, pessoas que viveram na cidade e, pelo seu comportamento diferenciado, eternizaram-se na memória da população, isto possibilita um estudo mais aprofundado de figurinos e adereços em que cada elemento do personagem tinha um referencial.

O interessante é que a aparição do personagem, surgindo de dentro do leito do rio, vai modificando a posição dos espectadores. No

¹Segundo a lenda, as escravas lavavam roupas nas margens do rio e eram chicoteadas pelo feitor para que trabalhassem com maior rapidez, e as negras sem reagir, apenas choravam é, por isso, que a cachoeira ficou conhecida pelo nome de rio do chôro.

decorrer da cena, há uma nova composição da platéia, que necessita achar o melhor espaço para ver a cena. Essa movimentação do público faz com que ele procure - sem perceber - novas possibilidades de se relacionar com o espaço urbano, dando a ele novos significados durante a apresentação do espetáculo.

A liberdade do público em escolher seu lugar durante a realização do espetáculo teatral é, para Richard Schechner, um ponto fundamental e diferenciador do teatro ambientalista em relação ao teatro tradicional. O espaço cênico no teatro ambientalista adquire uma importância fundamental para a realização do espetáculo. Longe de ser apenas o local onde o fenômeno teatral se realiza, torna-se, também, um local tomado e modificado pelo público à medida que este se movimenta pelo espaço.

“A plenitude do espaço, as formas infinitas que o espaço pode transformar, articular - esta é a base do teatro ambientalista. Também é a fonte de treinamento do ator de teatro ambientalista. (...) Creio que existem relações reais entre o corpo e os espaços através dos quais se move o corpo. (...) O primeiro princípio cênico do teatro ambientalista é criar e usar espaços completos”¹

O princípio ambientalista proposto por Schechner auxilia-nos na análise da movimentação do público nos espetáculos de teatro de rua. Na apresentação, o público caminha por um espaço sem limites pré-estabelecidos; é ele que define seu lugar durante o cortejo e a cada parada constrói seu espaço de forma a encontrar o melhor local para assistir à cena, organizando-se de forma diferente em cada momento.

“A representação teatral em um local da cidade cujo espaço cênico não se fecha, mas inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria infinitas possibilidades expressivas”² No espetáculo, observamos que, ao definir o trajeto onde

¹ SCHECHNER, 1988. p 30 “La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar - esa es la base del diseño del teatro ambientalista. También es la fuente del entrenamiento del intérprete del teatro ambientalista. (...) Creio que existen relaciones entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se move el cuerpo(...)El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. (tradução do autor)

² CARREIRA, 1998b. p.11 “la representación teatral en un sitio de la ciudad cuyo espacio escénico no se cierra, que incluye el paisaje urbano, realiza una apropiación teatral de la silueta de la ciudad y crea infinitas posibilidades expresivas” (tradução do autor)

acontecerá a peça, assim como os logradouros a serem representados, o Revolucionária não só promove uma apropriação do espaço urbano como cênico, como também, e mais interessante, faz com que no momento do espetáculo, tanto o trajeto quanto os prédios sejam ressignificados pelos espectadores que, possivelmente, passam a olhá-los de outra forma.

A pesquisa individual do ator pauta-se, num primeiro momento, na observação das pessoas em seu cotidiano como um material que pode ser utilizado no personagem, o que ultrapassa o campo específico da interpretação, e ocupa outros espaços na construção da cena, como o estudo dos figurinos e adereços, que seguem a mesma ordem.

No Grupo em questão, são as improvisações contínuas que marcam a forma de treinamento dos atores. Ao acreditar que a espontaneidade possa ser um dos elementos fundamentais para o ator, o Revolucionária, mesmo sem assumir diretamente, utiliza-se de elementos presentes no método de Stanislavski. Eugênio Kusnet, um dos maiores divulgadores do método Stanislavski no Brasil, ressalta que “num verdadeiro teatro o espírito de improvisação nunca perturba, nem prejudica a harmonia do espetáculo, porque todos os atores são acostumados a improvisar sem nunca perder de vista os objetivos comuns.”¹

Na montagem os atores vão acrescentando elementos aos seus personagens e, simultaneamente, construindo o texto do espetáculo. É da própria improvisação que os diálogos são criados. Disto estabelece-se uma organicidade maior entre a interpretação e o texto, pois os dois nascem conjuntamente num mesmo processo.

*“Eu sempre senti que o personagem do teatro de rua é parte do momento da cena, é diferente do palco. Você, naquele momento, está sendo o próprio personagem. O Marcelo que incorporou o Barão, e este que dá as respostas feitas pela rua.”(grifo nosso)*²

Por ser um espetáculo itinerante, *Serra-Serra Serrador* apresenta para os atores a necessidade de um personagem bem construído para responder às exigências do espaço. Na rua, a platéia,

¹ KUSNET, 1987. p 99

²Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998

muitas das vezes, participa do espetáculo, mesmo quando não convidada a isto, o que requer um ator disponível para que se estabeleça um jogo entre ele e os espectadores, de forma que o espetáculo possa prosseguir tranqüilamente. No caso de *Serra-Serra Serrador*, como as cenas eram realizadas em pontos definidos, os atores tinham a possibilidade de organizar seu espaço de atuação de forma a definir o local da cena e o do público.

Havia entre os atores uma afinidade que proporcionou uma fluidez maior nas improvisações e uma troca constante. Assim, a utilização “acidental” de elementos do Método pelo Revolucionária foi possível, na medida em que o próprio processo de criação coletiva do Grupo promoveu a construção de toda a encenação por meio de improvisações, intentando no ator a espontaneidade necessária para a realização do fenômeno teatral. E por entender que o treinamento do ator para o teatro de rua passa, necessariamente, pelo improvisado.

Essa disponibilidade de escolha do personagem pelo ator e a liberdade de criação passavam por uma ética presente entre os próprios membros do Grupo. O ator era livre, mas toda a criação era debatida, antes de ser assumida efetivamente no espetáculo. Para os atores-revolucionários, mais importante do que um aparato técnico para a realização de seu trabalho, era desenvolver seu senso crítico, sua visão de mundo; assim, o trabalho dos atores era definido “dentro do tipo de teatro que o grupo pretende, pois o ator inventa personagens adequados à sua maneira de interpretar.”¹

Assim, *Serra-Serra Serrador* é um espetáculo que propõe uma investigação múltipla da história da cidade. A procissão, a roda, a cena frontal, a utilização dos prédios, logradouros são as várias maneiras encontradas pelo grupo para mostrar de forma viva um pouco dessa história para seus espectadores.

Concluindo...

No processo de montagem dos espetáculos de rua do Revolucionária, os trabalhos dos atores são realizados nos laboratórios, por meio dos quais os atores vão observar nas ruas os tipos humanos que irão representar. Esses laboratórios têm como função aproximar o ator do personagem para que busque uma interpretação mais verdadeira possível de forma a envolver o público. O trabalho dos

¹ FERNANDES & MEICHES, 1988. p.152

atores tem como objetivo criar um ator consciente de sua realidade, e disponível para interpretar os personagens de um tipo de teatro que o Grupo pretende realizar.

A forma com que o Revolucionária utiliza a rua como espaço cênico é diferente em cada espetáculo. Em *Fingindo de Gente* a opção é a roda: atores no centro e o público em volta. Só nas entradas dos personagens “invisíveis” é que a roda se rompe. No espetáculo *Burocratomania do Telecolonialismo*, o Grupo utiliza todo o espaço urbano: percorre as ruas, atira-se da ponte, corre pela praça. Neste, o espaço urbano é ressignificado, ganhando uma vida e um tempo teatral, durante o período de apresentação do espetáculo. Em *Serra-Serra Serrador*, novamente o espaço urbano é utilizado, só que aqui é a performance processional que caracteriza a ocupação do espaço. Percorrendo diversas ruas do centro histórico de Angra dos Reis, o Grupo ressignifica o espaço por intermédio de um elemento cultural: a procissão, e assim conduzindo o público, por meio de um cortejo teatral, aos diversos locais onde ocorrem as cenas.

A variação na forma de ocupação do espaço nos espetáculos analisados relaciona-se com a inquietude do Grupo Revolucionária em procurar novas possibilidades cênicas na rua pelo exercício contínuo da experimentação.

Bibliografia

BOAL, Augusto. **Técnicas latino americanas de teatro popular**. Coimbra: Centelha, 1977.

CARNEIRO, Ana. **Espaço cênico e comicidade**: A busca de uma definição para a linguagem do ator - Grupo Tá na Rua. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). UNI-RIO,

CARREIRA, André. Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. In: BIÃO, Armindo. e GREINER, Christine. (org.). **Etnocenologia: Textos Selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

CARREIRA, André. **La Pasión Puesta en la Calle: el Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del' 80.** 1998. – Trabalho Inédito.

FERNANDES, Sílvia. e MEICHES, Márcio. **Sobre o Trabalho do Ator.** São Paulo: Perspectiva, 1988

GARCIA, Silvana. **O teatro da militância.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator.** São Paulo: Ática, 1986.

KUSNET, Eugenio. **O ator e o método.** Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MC NAMARA, Brooks. e KIRSHENBLATT, Barbara G. **Professional Performance: an Introduction.** In: **The Drama Review.** n. 03, v. 29,. New York University, 1985.

SCHECHNER, Richard. **El Teatro Ambientalista.** México: Árbol, 1988.

SOURIAU, Etienne. O cubo e a esfera. In. REDONDO JÚNIOR. **O Teatro e sua estética.** Lisboa: Arcádia, v.02.