



O Espetáculo na Praça: Estudo Sobre O Teatro De Rua Em Ribeirão Preto¹

Carlos Henrique de Souza²

Sebastião Geraldo³

Universidade de Ribeirão Preto - Unaerp

Resumo

Desde sua origem, o teatro é um lugar privilegiado para manifestação artística e cultural do homem. O teatro de rua por sua vez além de possibilitar a reflexão e investigação da cultura popular e criar formas próprias da cultura teatral também propicia, muitas vezes o claro entendimento da mensagem por ele proposta, pelo fato de causar empatia com a platéia. Este trabalho visa levantar, analisar e compreender as manifestações do teatro de rua na cidade de Ribeirão Preto e como é a receptividade e entendimento despertado na comunidade local. Teve como objeto de estudo grupos de teatro da cidade que apresentam ou apresentaram espetáculos, tendo como palco espaços abertos.

Palavras-chave

Cidadania; Comunicação Regional; Teatro de Rua; Manifestação Popular; Teatro

INTRODUÇÃO

Cultura, na concepção de Santos (1996, p.5) é “uma dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas”.

Historicamente, na trajetória do fazer artístico e cultural, temos uma enorme diversidade de manifestações que cumprem o papel de comunicar à sociedade sua própria realidade, suas tradições, suas possibilidades de transformação, ou seja, questões que enriquecem a existência do homem e devem ser objeto de reflexão.

Entre tantas formas artísticas existentes, escolhemos para este estudo o teatro de

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior – IJ7 Comunicação, Espaço e Cidadania do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da Unaerp, email: parabolas_talentos@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Unaerp, email: sebastiaoeraldo@superig.com.br



rua porque julgamos ser uma das mais completas, viva e direta maneira de comunicação pelo fato de interagir, provocar reações e despertar sentidos imediatos na plateia.

O teatro carrega, desde sua origem, um papel didático sobre as tradições locais, estende sua a visão estética para o mundo e instiga a plateia a refletir sobre sua história, promove ações e emoções. O mesmo se dá com o teatro de rua, uma das mais antigas formas de expressão da cultura popular.

Hoje definimos teatro de rua como apresentações feitas em espaço público, com uma linguagem teatral característica, ou seja, com o uso de máscaras, técnicas circenses, música, dança, e interação com a plateia. Em Ribeirão Preto, existem algumas companhias de teatro compostas por grupos de atores profissionais que tem como principal característica a utilização de elementos que identificam seus espetáculos como popular. Tanto a companhia teatral como os espaços públicos onde são feitas as apresentações, fazem parte da cidade de Ribeirão Preto.

Este tema foi escolhido por compreender que é necessário estudar a comunicação entre os agentes culturais de Ribeirão Preto e a comunidade a fim de entender a contribuição de tais agentes na divulgação da cultural local, além de compreender as linhas teóricas que envolvem este processo.

O objetivo central deste trabalho foi analisar as formas de manifestação do teatro de rua em Ribeirão Preto. Além disso objetivos específicos buscou fazer um retrospecto histórico do teatro e do teatro de rua, documentar a manifestação do teatro de rua em Ribeirão Preto.

A metodologia utilizada neste estudo foi a pesquisa bibliográfica e levantamento de dados junto aos principais grupos teatrais de Ribeirão Preto. Foram realizadas entrevistas com a platéia (comunidade local) e entrevistas com agentes culturais (companhias de teatro), o que possibilitou a análise do conteúdo cultural e a comunicação estabelecida entre tais agentes e a comunidade. Também buscou-se enfocar às linguagens utilizadas e formas de manifestação desses grupos. Finalmente, foi realizada uma documentação fotográfica da manifestação do teatro de rua em Ribeirão Preto.

Teatro: o papel da arte na cultura.

O que distingue a espécie humana das demais é a capacidade intelectual de criar símbolos, dar sentidos a eles e, por meio trocar tais significados aprendidos que possibilitam a evolução ou mais propriamente o que chamamos de processo. Isso se dá



pelo fato de sermos sujeitos históricos e capazes de produzir cultura.

Quando falamos no processo de significação ou ressignificação, ou seja, a atribuição de novos sentidos aos símbolos por nós concebidos e convenionados, é difícil pensar em um lugar mais privilegiado que a arte. Ela tem o papel único na cultura de ampliação e renovação permanentes. É por meio dessa forma apurada de comunicação que podemos caminhar rumo à construção de caminhos para compreensão da vida; viver experiências culturais diversas que permitem a concretização de realidades vislumbradas somente no imaginário do homem (CUCHE, 2005).

O teatro emerge das práticas primitivas do homem nas imitações de guerras, caçadas, ações de trabalho e ritualísticas de devoção e adoração.

Nos primórdios o homem acreditava que os deuses controlavam os fenômenos naturais tais como chuva, calor, frio, morte, fertilidade dentre outros. Pelo fato de cada deus possuir um controle diferente sobre diferentes fenômenos, cada um recebia também uma benevolência particular por meio de oferendas, danças, sacrifícios, canções, em troca de proteção e favores divinos. O fato de no início do teatro o politeísmo reger a crença do homem, sua função era ritualística de proteção e adoração, manifestação que acreditavam ser necessário para harmonia e sobrevivência da humanidade.

Com passar do tempo, o domínio do conhecimento em relação aos fenômenos humanos e naturais e aos questionamentos sobre os deuses, os rituais que antes eram de adoração, começam a deixar suas características ritualísticas, dando lugar a características educacionais. Os rituais de adoração passam a ser de representação de lendas relacionadas aos deuses ensinando, e de transmissão a povo sobre sua história, seus valores e cultura local. Ponto interessante a ser evidenciado é que a priori o “deus” era o receptor da mensagem e, nesse processo, o homem passa a ocupar o lugar de emissor e receptor da mensagem.

Sobre o teatro no Brasil

O teatro brasileiro tem uma trajetória rica e uma história de grande esforço na busca de afirmação. O país é imenso e o teatro existe em cada pequena cidade. Cada região possui características culturais específicas e também manifestações tradicionais próprias do teatro popular. Somado a isso existe no eixo Rio – São Paulo onde é abundante a profissionalização neste setor (PEIXOTO, 1986). Do teatro brasileiro pode-se sucintamente apontar alguns momentos marcantes que partem do seu início e se



estende até o começo deste milênio, para sustentar o entendimento de algumas de suas manifestações.

Foi através do padre jesuíta José de Anchieta que apareceram as primeiras apresentações teatrais no Brasil. No século XVI na Terra de Santa Cruz, valores da Igreja Católica eram transmitidos aos habitantes com preocupação ideológica, em detrimento dos valores artísticos e culturais locais. O formato usado eram os autos, o mesmo utilizado no período medieval, porém completados com cantos e danças nas quais os índios tomavam parte. (PRADO, 2003)

No século seguinte acontece o que se chama de vazio teatral no Brasil, com exceção das comédias inspiradas do modelo castelhano e redigidas em espanhol pelo escritor Manuel Botelho de Oliveira.

Apesar do uso da igreja no século XVIII para apresentação teatral, é nesse momento que as praças passam a ser comumente utilizadas para se levantar tabladados. Na segunda metade deste século, nasce um novo gênero aos moldes da ópera italiana, com isso nas casas de ópera são realizadas apresentação de caráter educativo onde se aprendia sobre moral, pátria e política. Regulamenta-se a atividade teatral no país e erguem-se os lugares de apresentações, com o intuito de fazer com que o esplendor e profissionalismo das outras nações pudessem ser encontrados também aqui. Nesse contexto de afirmação, o teatro brasileiro estampa em seus espetáculos elementos de um cenário, também de afirmação da cultura local, como afirma Prado:

Uma é a baixa qualidade dos espetáculos coloniais... Outra é a presença constante de mulatos nos elencos, como se constituísse uma especialização profissional, para a qual concorreriam seja a propensão da cultura negra para a música seja para o descrédito em que era tida a profissão de ator, atraente para as classes mais pobres. Recapitulando e sintetizando, para terminar estes três séculos de domínio português, diríamos que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica. (PRADO, 2003 p.27)

No início do século XIX, o teatro brasileiro vivia um ambiente provinciano, as festas religiosas e corridas alegravam o povo no Rio de Janeiro. No entanto, em meados deste século Martins Pena introduz um novo gênero dramático que retratava a vida carioca, por meio de seus personagens ao modelo de farsas, criando a comédia de costumes brasileira.

Ele contribuirá grandiosamente para construção histórica da época e, com eficiência, leva aos palcos folias de reis, canções de ninar, fandangos, modinhas, ou



seja, o folclore nacional, as festas populares dramatizadas e representadas genialmente nos palcos. (DÓRIA, 2009).

A respeito de Martins Pena, Prado argumenta:

Esses aspectos populares, alias encantadores, semelhantes ao de determinada pintura primitiva, não indicam, contudo, um autor canhestro ou ignorante. Martins Pena era um homem culto, que conhecia bem música e literatura, além de dominar no mínimo duas línguas estrangeiras...Seu humor é lúdico, divertindo-se com as cabriolas que faz as suas personagens executarem no palco, o seu espírito crítico é ferino percuciente, com o seu tanto de causticidade. Só que ele põe a serviço de uma visão cômica do homem e da sociedade, cobrando todos os erros, inclusive os políticos, que rareiam em sua obra, muito mais pelo riso do que pelas indignações inflamadas.” (2003 p.62)

Ainda neste século, outros nomes serão consagrados no teatro como Arthur Azevedo - com forte crítica política e social em suas obras teatrais, autor também de operetas, paródias e revistas - e José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, considerado precursor do teatro do absurdo no Brasil. Suas obras se assemelham ao surrealismo, dadas as características delirantes de seus conteúdos.

No Brasil, o marco da arte moderna dá-se durante a Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal em São Paulo. A arte passa de vanguarda para o modernismo e isso ecoará no decorrer do XX, em todas as esferas, refletindo a renovação da nova linguagem proposta. Temas brasileiros são mais explorados e o que é nacional é valorizado e no teatro, apesar de não haver um impacto imediato, essas transformações também repercutem no século afora.

As companhias estáveis de teatro, no país, surgem apenas nas décadas de 30 e 40 como a de Procópio Ferreira que vivencia o “estrelismo”, marca deste período, com foco totalmente voltado para os excelentes atores, porém com uma dramaturgia fraca.

O aparecimento de dois grupos amadores em São Paulo, segundo Peixoto (1986), marcam com uma visão de expressão teatral experimental o início de uma nova geração. São eles: o Grupo Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro de Décio de Almeida Prado.

Em 1948, com a fundação da EAD (Escola de Arte Dramática), dá-se a partida da modernização do teatro brasileiro. Ela formará atores profissionais que, com o decorrer do tempo, participarão do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Lá, sob a influencia do ensino dos diretores italianos nasceram os influentes diretores Antunes



Filho e Flávio Rangel. Oriundo deste grupo nomes como Cacilda Becker, Sergio Cardoso, Fernanda Montenegro, Tônia Carreiro, Paulo Autran e diversos outros escreveram a história da interpretação no país.

Em 1955 é fundado o Teatro de Arena, nesse mesmo ano peças de Jorge Andrade e Ariano Suassuna se tornarão fatos marcantes na história do teatro. A renovação teatral relacionada a pesquisa, interpretação e encenação partem de nomes como Ziembinski, que aplica laboratórios de interpretação baseados nos métodos de Stanislavski, que ao dirigir *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues tira o diretor brasileiro da posição de encenador e o coloca na posição de construtor da estética no palco.

Sábato Magaldi argumenta que, didaticamente reconhece-se certas supremacias nos palcos brasileiros:

na década de 20 prolongando-se até a de 30, a hegemonia do ator. O fenômeno Vestido de noiva, que renovou a dramaturgia, com o texto de Nelson Rodrigues, a encenação com trabalho de Ziembinski, e a cenografia, com a arquitetura cênica de Santa Rosa, só produziu frutos imediatos e mais visíveis no campo das montagens. Prolongando e consolidando as criações do grupo amador de Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em São Paulo em 1948, estabeleceu a hegemonia do encenador com o concurso dos diretores europeus, sobretudo italianos, que na década de 50 assumiram as rédeas de conjuntos como o Teatro Popular de Arte...A hegemonia do autor brasileiro só veio a se dar em 1958 quando o teatro de Arena de São Paulo lançou *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, abrindo caminho para um grupo de jovens talentos (MAGALDI, 1996, p. 277)

É latente a busca de novas linguagens neste período. O Teatro de Arena, em meio ao período de regime autoritário - após o Golpe de Estado de 1964 - apresenta *Arena Conta Zumbi* e encena *Opinião* de Oduvaldo Viana tendo como diretor Augusto Boal. *O Arena* resiste firmemente ao regime e pára suas atividades após o exílio de Boal. No entanto, Boal não interrompe suas atividades e desenvolve o método mundialmente conhecido e publicado em diversos idiomas: *O Teatro do Oprimido*. *O Teatro do Oprimido* utiliza espaços abertos para a aplicação dos métodos, tendo como princípio a utilização do teatro como acesso a arte e democratização desta, além de retirar o indivíduo da opressão que o domina. Em síntese, Boal elucida dizendo:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator,



em transformador da ação dramática...O teatro não é revolucionário em si, mas certamente pode ser um excelente "ensaio" da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação...O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1980 p. 126).

Outro que resiste ao sistema ditatorial é o Grupo Oficina, encabeçado por José Celso Martinez Corrêa, que também é preso e exilado neste período.

A censura impede a montagem de diversos espetáculos, entretanto, para burlá-la os grupos alcançam um patamar único de criatividade com isso o teatro brasileiro passa a ser considerado um dos melhores do mundo com destaque a *Macunaíma* de Mário de Andrade direção de Antunes Filho; *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda e o *Balcão* de Jean Genet, dentre outros. Como fruto deste período de resistência J. Ginsburg diz:

Entre os mais perseguidos pela censura encontram-se vários dos maiores dramaturgos brasileiros do século XX, com Plínio Marcos, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri. Entre os encenadores que tiveram mais dificuldade com a liberação de seus espetáculos destacam-se José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina, e Augusto Boal, do Teatro de Arena. (GUINSBURG, 2006 p. 80).

No início dos anos oitenta, aliadas ao relaxamento da censura e um novo período democrático no Brasil, as artes cênicas trazem consigo o desdobramento do que se pode dizer, da pós-modernidade teatral no país.

Teatro de Rua Brasileiro: Breve Relato.

A manifestação das artes cênicas em lugares públicos acompanham a humanidade desde seu surgimento. Dizer que ela surge na Grécia Arcaica é anular expressões anteriores a esta. Porém, a construção estética destes cortejos influenciaram o teatro de rua contemporâneo, especialmente a *Commedia dell'Arte* ou a *Farsa Medieval*. A multiplicidade teatral destas manifestações alinhavada a multiplicidade cultural brasileira converge para uma rica e grandiosa variedade de linguagens, estilos, formas e diversas maneiras que o teatro de rua brasileiro se utiliza para interagir com o público. Pelo fato do acontecimento teatral na rua não ser um estilo engessado, Noeli Turlle da Silva (2009) esclarece dando-nos uma base para o termo:



O termo de rua já foi objeto de vários estudos. Fernando Peixoto em um capítulo escrito em 1996, para o livro *Teatro de Rua* (CRUCIANI E FALLETTI, 1999), procura definir o termo defendendo a ideia de que o teatro de rua “está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico”. (TURLE DA SILVA, 2009).

Nesse sentido, traçamos uma cronologia da evolução desta linguagem, tão contemporânea e, sem dúvida, um dos aspectos mais inquietantes e relevantes da identidade do teatro brasileiro de nossos dias (CRUCIANI; FALLETTI, 1999).

Para isso recorreremos ao olhar de Ginsburg (2006), que associa o teatro de rua no Brasil à modernização do teatro brasileiro e a construção de uma dramaturgia específica para ser apresentada fora das casas de espetáculo.

Influenciados pelo projeto itinerante do grupo A Barraca, sob a liderança de Federico Garcia Lorca, o teatro de rua brasileiro, com linguagem própria e dramaturgia específica para a rua surge através do TEB – Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno em 1938. Em 1946 Herminio Borba e Ariano Suassuna, partindo do mesmo ideal fundam o Teatro Estudante de Pernambuco e por meio do Teatro Ambulante atingem os bairros do Recife. Em 1961, um grupo de artistas e intelectuais iniciam ações educacionais, culturais, artísticas e médico-sanitárias através do MCP – Movimento de Cultura Popular, também em Recife, para interagir com o povo por meio de dança, canto, música, literatura, artes plásticas e teatro. Nasce, nesse momento, o Teatro do Arraial Velho e o Teatro do Povo.

No mesmo ano (1961), no Rio de Janeiro, a União Nacional dos Estudantes, influenciada pelo MCP lança o Centro Popular de Cultura que tem a rua como lugar para informar o povo. Além da manifestação cultural popular, o intuito político e estético do teatro de rua brasileiro.

Nesse contexto, o golpe militar interrompe as atividades de ambos.

Tá na Rua e Vento-Forte, grupos com preocupação social e política, carregados de pesquisa estética, aparecem em 1974 e em 1976. Carlos Alberto Sofredine encabeça o Teatro Mambembe com a linguagem do circo-teatro.

Nos anos 80, a qualidade de expressão artística é firmada na rua com os grupos Ói Nós Aqui Traveiz de (RS), O grupo Galpão (MG) de singularidade estética e brilhante pesquisa na área da Commedia dell'Arte, clown e técnicas circenses, Teatro de Anônimo (RJ), Fora do Sério (SP), Teatro Oikoveva, dentre outros que participaram da construção estética e ideológica do Teatro de Rua no Brasil. (GINSBURG, 2006).

O teatro de rua em Ribeirão Preto

A manifestação do teatro de rua na cidade de Ribeirão Preto é um reflexo do que ocorre na capital paulista. Grupos locais buscam seus referenciais na Capital e, à partir daí, essa nova modalidade começa a se consolidar nas ruas do interior.

Entre alguns grupos existentes no momento pode-se destacar o pioneiro Fora do Sério que surgiu em 1988 com a estreia de *Arlequino*, de Dario Fontes. Miriam Fontana uma das fundadoras, atriz e diretora do grupo relata:

Ficamos encantados com o trabalho de máscaras da *Commédia Dell'Arte*, que realiza-se na rua, nas feiras, nas praças, aí nos questionamos como trabalhar isso no palco, então resolvemos experimentar o espaço de origem da comédia e por isso saímos pra rua, já em 1989, com o espetáculo *Aqui não Pantaleão*, criação coletiva do grupo. (FONTANA 2011)



Foto: Cena teatro de rua, Carlos Henrique de Souza, Ribeirão Preto, nov. 2010.

O precursor Fora do Sério teve, inicialmente, nove integrantes e quando mudam de Campinas - onde o grupo nasceu - para Ribeirão Preto, dois integrantes preferiram permanecer em na cidade de origem. Em Ribeirão Preto, o grupo iniciou um trabalho de pesquisa e, com isso, o primeiro espetáculo fez um grande sucesso, com muita receptividade do público local.

Ainda sobre a composição do grupo Fontana (2011) diz:

Nós éramos sete integrantes e em 1991 organizamos um Encontro Nacional de Teatro de Grupo, trazendo muitos grupos significativos para a cidade. Porém, em 1992, aquele grupo original se desentendeu e três integrantes foram para São Paulo. Nós, os quatro restantes que ficamos realizamos um Segundo Encontro Nacional em 1993 com



vários grupos. Alguns que já tinham se apresentado e ...outros novos, e nós com o teatro de rua, nosso trabalho.

Dos grupos participantes do encontro, podemos citar alguns de importante representação de repercussão nacional, são eles: Grupo Galpão (MG) com os espetáculos *Corra Enquanto é Tempo* e *A Comédia da Esposa Muda*; Grupo Oikoveva (RJ) com o espetáculo *A História de Cândido, o Corcunda*; Oi Nós Aqui Traveiz (RS) com *Dança da Conquista*, dentre outros.

Para a fundadora o teatro de rua de Ribeirão Preto, foi uma escolha política, uma decisão do grupo ir ao encontro do público, pois acreditava e acredita que o teatro é a casa do artista, e a rua a casa do público. Miriam Fontana (2011) diz:

Então, preferimos esse deslocamento, ir ao encontro do povo para realizar nosso trabalho, e a rua é livre, há pessoas de todas as idades, todas as classes sociais. Você anuncia e o público vem te assistir, muitas vezes o pessoal passa e é pego de surpresa, e é cativado. Então, pra nós foi uma decisão artística e política querer fazer espetáculo a céu aberto. Claro que existe muitas dificuldades, você está sujeito a todas as intempéries, sol, chuva, vento, calor, barulho, mas a tendência é sempre procurar o melhor lugar e levar a mensagem e apresentar nossa arte.

Pelo fato de a rua ser um espaço livre, encontra-se todo e qualquer “tipo” de espectador. Muitas vezes o que determina o espectador é área da cidade onde é apresentado espetáculo, ou seja, se é uma área mais central ou um bairro a margem da cidade ou se existe variação de plateia, porém a receptividade é comum a todos.

Com relação a esse contato com o público Fontana (2011) afirma:

Hoje as pessoas estão muito fechadas em suas casas, em seus carros, se relacionam mais virtualmente, não temos representantes de todas as classes sociais. Mas de forma geral as pessoas nos recebem muito bem, com sorriso, com abraço, com lágrima, com felicidade, agradecendo esse contato humano que quase não existe mais. É mais do que o fazer artístico, esse contato é muito importante, embora pra nós seja também importante a qualidade do trabalho. Não que no palco não tenha esse encontro humano, mas na rua o público sabe que você se deslocou para procurá-lo.

A linguagem teatral mais forte utilizada pelo grupo é a *Commedia dell’Arte*. O uso de máscaras, técnicas circenses, música, dança, e interação com a plateia são marcas dessa comunicação característica do Fora do Sério.



A nova geração do teatro de rua em Ribeirão Preto.

O teatro de rua contemporâneo em Ribeirão Preto tem crescido e formado seguidores e adeptos. Um dos frutos das primeiras iniciativas que ocorreram na década de 1980 é o grupo Boccaccione, que nasceu em 2006 e tem realizado trabalhos em diversas ruas e praças da cidade.

A Cia. Teatral Boccaccione apresentou seu primeiro trabalho de rua com o espetáculo “O Velho da Horta”, de Gil Vicente, utilizando bonecos e máscaras como ferramentas de comunicação com a plateia.

No ano seguinte utilizando-se da estrutura comumente empregada para apresentações nas ruas como música ao vivo e cortejo, o grupo apresentou “Ai, amor...”, espetáculo construído com a temática *amor*, extraída de peças Molière.

Segundo o Carreira (2007) a rua é o “espaço inóspito que se opõem ao conforto e segurança dos espaços íntimos e é isso que atrai o olhar do artista como ponto de partida do processo criativo”. Atraídos pela rua o grupo se aprofunda na pesquisa e busca os recursos que possibilitem uma eficiente comunicação com a plateia.

De acordo com Karol Nursa, atriz integrante do grupo e responsável pelos argumentos e revisões dramáticas Cia. Teatral Boccaccione

Com a experiência proporcionadas pela rua em intervenções e eventos inesperados em cena, a Cia. começou a se questionar sobre a função do espectador com o espetáculo. Foi então que surgiu a ideia de associar essa relação; proporcionar ao público "não-artístico" (desabituaado a frequentar espetáculos de teatro) o acesso à cultura; despertando-o não somente para o gosto artístico em apreciar, mas articulando sua participação prática na realização do espetáculo apresentado. Também com esse intuito, interligar conhecimentos técnicos com vivências e comportamentos cotidianos, pois a Cia. acredita que a transformação acontece também – e principalmente – em sua prática.(NURSA, 2011)

Baseado nesta experiência lançam o projeto “A Rua – espaço cênico e de formação artística” que, além de propor a apresentação de espetáculos de rua, envolvem o público local em oficinas que antecedem as apresentações e o insere no fazer artístico, através da distribuição de personagens para participação ativa no espetáculo. O local da oficina é o mesmo utilizado para a apresentação.



Foto: Cena teatro de rua, Carlos Henrique de Souza, Ribeirão Preto, nov. 2010.

Com relação ao projeto e o porque ter a rua como cenário Nursa (2011) salienta que “Utilizar a rua como cenário é aproximar a arte da realidade de cada um, tornando as pessoas em apreciadoras do meio onde vivem e possibilitando sua própria vivência artística nesse meio.”

O texto utilizado para realização da aproximação dos atores com a plateia é “Ubu Rei”, de Alfred Jarry. O teatro moderno surrealista é marcado por esta obra.

Narra-se que Ubu decide, influenciado por sua mulher, matar o Rei da Polônia. Ao tomar o lugar do Rei, Ubu revela grotescamente seus pensamentos bárbaros e absurdos de forma estúpida, porém, por vezes com verdades desassossegantes. A escolha do grupo demonstra a preocupação em tratar de temas sociais e morais que permeiam o cotidiano e a política.

A riqueza de elementos que o grupo utiliza para comunicar-se por meio deste espetáculo, parte da básica composição para a rua de músicas executadas ao vivo durante todo o espetáculo, pelos atores, técnicas circenses e até movimentos animalescos baseados na ginástica natural.

Os personagens são caricatas ora fazendo alusão às farsas medievais ora com diálogos escrachados, com toques lúdicos e contemporâneos. Tal como na comédia, ri-se de si mesmo, sente-se repulsa, enjoja-se, gargalha-se e identifica-se como ser humano nos traços estereotipados do herói e do anti-herói.



Foto: Cena teatro de rua, Carlos Henrique de Souza, Ribeirão Preto, nov. 2010.

O cenário vertical construído com andaimes proporciona um amplo alcance visual da plateia, além de requer dos atores agilidade e preparo físico. Ao inserir a plateia como parte atuante, abre-se no campo da dramaturgia a experimentação de textos e movimentos oriundos do público somando à partitura corporal e à partitura textual fragmentos inesperados.

Fica clara a força que tais manifestações possuem ao despertar, através do humor, o exercício reflexivo sobre questões densas vivenciadas pelo indivíduo.

O grupo chega na praça com uma bandinha formada por crianças, tocando instrumentos e cantarolando. Despertam a atenção dos transeuntes e convidando-os para assistir a peça. O público heterogêneo é atraído para o espetáculo.

Acerca de uma apresentação realizada na praça XV de Novembro, área central da cidade, João Paulo Fernandes (2011), ator e diretor, descreve que a plateia é bastante receptiva e “adulta”: participa e ri das piadas. O público da área central da cidade responde de diferente do público na periferia da cidade. O fato de ter pessoas da classe artística no local facilita o tempo de resposta das ações de interatividade, ocasionando também maior entendimento da mensagem lançada.

O riso e a interação do público é a resposta de que a comedia proposta funcionou.

Utilizando opiniões pinçadas da platéia, percebe-se que o público gosta e entende a importância destas manifestações artísticas para sociedade.

Dino Bernardi (2011), artista plásticos e diretor da Cia Cornucópia de teatro, questionado sobre a apresentação diz: “Acho legal eles trazerem o teatro pra rua, é acessível pra muita gente que não tem como pagar um espetáculo. A estória do grotesco



se encaixa em cada um de nós.”

Segundo José Carlos (2011), aposentado que frequenta a praça central da cidade diariamente e assiste todas as apresentações ali realizadas, os “meninos” são fantásticos.

Para Lucas Silva (2011), estudante, que parou para ver a apresentação “um espetáculo como esse, o que chama a atenção não é só a energia que empotam, mas a quebra de parede, onde o público e os atores são uma coisa só. Deveria ter isso sempre. Cultura nunca é demais.”

Dona Neide (2011), dona de casa, e seu filho maravilhados afirmam ter gostado de tudo, achou bonitas as roupas, as músicas e adorou estar ali aquela hora porque nunca tivera a oportunidade de assistir “um teatro”.

Últimas considerações

A manifestação teatral por mais transformações que sofra leva impregnada consigo a força intensa de manifestação de valores culturais, de interação e de comunicação. Estilos e escolas teatrais interagem no tempo e uma síntese de muitos valores é notada em diversos trabalhos contemporâneos, inclusive no teatro de rua ribeirão-pretano.

Percebe-se o teatro de rua, uma espécie de retorno no tempo, enquanto lugar de manifestação cultural e popular, obtêm êxito no que tange utilizar a proposta de fomentar o fazer artístico, a promoção do questionamento da realidade, a manifestação da emoção, a ação e o envolvimento da plateia como sujeito ativo prioritário do espaço público.

Além de encurtar a distância entre os artistas, a arte e o público, o teatro de rua possibilita o desfrute de novas experiências, acrescenta e enriquece ao olhar do homem novas dimensões do seu jeito social de estar, fazer e viver.

Referências bibliográficas

BELLEZA, Newton . **Teatro Grego e suas consequências**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1966

BERNARDI, Dino. **Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto**. Entrevista com Leandro Ferreira. Ribeirão Preto, out. 2011.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perpectiva, 2008.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.



CARLOS, José. **Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto**. Entrevista com Leandro Ferreira. Ribeirão Preto, out. 2011.

CARREIRA, André. A cidade como dramaturgia do teatro de “invasão”. **XI Encontro Regional da ABRALIC 2007 realizado em 23, 24 e 25 de julho de 2007**. Universidade de São Paulo – SP. p. 6 - 7. Disponível em:
http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira_A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf. Acesso em set. 2011.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. **Teatro de Rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

DÓRIA, Lílían M.F.Teixeira. **Linguagem do teatro**. Curitiba: EdIBPEX, 2009.

FERNANDES, João Paulo. **Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto**. Entrevista com Leandro Ferreira. Ribeirão Preto, out. 2011.

FONTANA, Miriam. **Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto**. Entrevista com Leandro Ferreira. Ribeirão Preto, out. 2011.

GUINSBURG, J.; FARIA, João R.; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

KLEIN, Richard G.; EDGAR, Blake. **O despertar da cultura**. São Paulo: Jorge Zahar, 2004

MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados* 10 (28), 1996. p. 277 -289

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. São Paulo: Nova Cultura: Brasiliense, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SILVA, Lucas. **Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto**. Entrevista com Leandro Ferreira. Ribeirão Preto, out. 2011.

TURLE DA SILVA, Noeli. **O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. 2009.