



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO

**A INCLUSÃO DO TEATRO DE RUA NO ENSINO SUPERIOR:
UMA EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NO CURSO DE ARTES
CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS**

**Salvador
2019**

IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO

**A INCLUSÃO DO TEATRO DE RUA NO ENSINO SUPERIOR:
UMA EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NO CURSO DE ARTES
CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Fabio Dal Gallo

**Salvador
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Schiavo, Igor Emanuel de Almeida

A inclusão do Teatro de Rua no Ensino Superior:
uma experiência metodológica no curso de Artes Cênicas
da Universidade Federal da Grande Dourados / Igor
Emanuel de Almeida Schiavo. -- Salvador, 2019.
251 f. : il

Orientador: Fabio Dal Gallo.

Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2019.

1. Teatro de Rua. 2. Artes Cênicas. 3. Ensino-
Aprendizagem. 4. Metodologia. I. Dal Gallo, Fabio.
II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

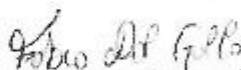
Igor Emanuel de Almeida Schiavo

*A Inclusão do Teatro de Rua nas Artes Cênicas: perspectivas sobre coletividades,
dramaturgias e atuação*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 10 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (Orientador)



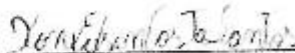
Prof. Dr. Elienc Benicio Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Margarida Gaudara Rauca (UNICENTRO)



Prof. Dr. Denise Maria Barreto Coutinho (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Toni Edson Costa Santos (UFAL)

Aos meus amores, meu filho Joaquim e minha companheira de vida e arte Karla Neves.

A todas as teatreiras e teatros de rua desse Brasil, gente que batalha dia após dia por sua arte, estamos juntos!

À memória de todas as milhares de pessoas oprimidas que morrem todos os dias por culpa da ação do capitalismo e toda forma de exploração e violência.

AGRADECIMENTOS

É difícil encontrar palavras para agradecer tantas pessoas que não só colaboraram para esta pesquisa, de qualquer maneira, sou grato a cada uma delas e a outras tantas que por lapsos de memória aqui não estão citadas.

A Karla Neves e Joaquim. Meus amores, sem a compreensão, o cuidado e o amor de vocês, não teríamos conseguido. Pequeno “Joquim”, saibas que teu pai procurou ao máximo realizar este trabalho sem perder as horas de sua infância, tão esperadas por nós. Karla, parceira e inspiração, avançamos e resistimos, seguiremos nos reinventando e nos amando nas dialéticas da vida.

Ao meu orientador, professor Fabio Dal Gallo, foram poucos os encontros, mas, mesmo à distância, conseguiu provocar em mim a necessidade de tratar de um processo de ensino. Por sua compreensão nos momentos de dificuldade e se colocar sempre disposto a ajudar nesta trajetória.

Agradeço à UFGD e ao PPGAC da UFBA, e à CAPES, por permitirem o aprimoramento de profissionais do Teatro. Marcos Chaves e Braz Pinto Junior pelo empenho em trabalhar para concretizar o projeto Dinter.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da UFBA, em especial Meran Vargens, pela sensibilidade no olhar artístico e docente, pelas aulas, conversas e recepção carinhosa em Salvador. Licko Turle pelas trocas e o olhar crítico, Mario Bolognesi pela conversa que reverberou na pesquisa.

Agradecimento especial ao companheiro Toni Edson, artista e professor de generosidade sem medida.

A Eliene Benício e Denise Coutinho, pela imensa generosidade e disponibilidade em aceitar fazer parte de minha banca e contribuir com esta pesquisa.

Aos meus familiares, em especial a minha mãe por todo o amor, carinho e zelo com que sempre cuidou de nós, por incentivar o teatro na minha vida desde a primeira infância, das práticas escolares às peças que me levou e por não colocar limites nos meus sonhos. Ao meu irmão, minha referência política da juventude e consultor na vida adulta, e ao meu pai, um subversivo que me ensinou a apreciar a vida.

À amiga, professora e parceira artística Margie Rauen por tudo o que representa em nossas vidas, para além de trabalhos acadêmicos. Motivo de orgulho poder contar com você em todas as etapas de minha formação acadêmica em Teatro.

Sou muito grato a Jeferson Walaszek, amigo sempre presente, nosso ponto de equilíbrio nas trajetórias loucas da vida, sem você não teríamos dado conta de superar tudo isso.

Ao Michel Mauch, amigo querido e generoso, com quem compartilho angústias e inquietações políticas e estéticas, que, além de ouvir as minhas lamúrias ao longo do processo, colaborou com a escrita e com as reflexões em todas as etapas, do pré-projeto ao texto final.

Agradeço aos e às colegas do curso de Artes Cênicas da UFGD, pessoas queridas com quem tenho o privilégio de conviver no curso e na vida. Em especial aos caríssimos amigos Marcos Chaves, Gil Esper e Gina Tochetto.

A nossa querideza Alexandre Falcão, amigo que a vida colocou em nosso caminho durante essa trajetória, com quem compartilhamos o amor ao Teatro de Rua e todas as problematizações sobre a vida e a arte.

Raique Dias, amigo amado que Dourados nos presenteou, coração do tamanho do mundo, agradeço por sua existência em nossas vidas.

Obrigado a todos os amigos e amigas artistas que integraram e integram o Coletivo Clandestino, sem vocês, sem a nossa indignação juntas, sem estarmos na rua, nada seria possível. Viva o Teatro de Rua!!

Agradeço aos e às integrantes da Rede Brasileira de Teatro de Rua, por existirem e resistirem, pelas trocas e discussões durante o encontro em Salvador e nos encontros da vida.

Ao Teatro Imaginário Maracangalha, artistas queridos e sensíveis, somos agradecidos por termos nos encontrado, hasta la victoria siempre!

A Marcelo Sousa Brito, por ter me proporcionado novos olhares sobre a rua e a arte e permitido minha participação nas vivências em Salvador.

Aos alunos e alunas da UFGD que fizeram parte das turmas de Teatro de Rua, pessoas queridas, dedicadas, sem suas ações, reações e reflexões essa tese não teria sido realizada, gracias, gracias.

AINDA CABE SONHAR

Bordar, num pano de linho

Um poema tambor que desperte o vizinho.

Pintar, no asfalto e no rosto

Um poema alvoroço que adormeça a cidade.

Dançar com tamancos na praça

Cantar, porque um grito já não basta

Esfarrapados, banguelas e

Meninos de rua, poetas, babás.

Vistam seus trapos, abram os teatros.

É hora de começar

Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.

Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.

(Jonathan Silva para “Cantata para um bastidor de utopias” da cia do Tijolo.)

RESUMO

Esta tese versa sobre a inclusão do componente curricular eletivo Teatro de Rua no curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. O objetivo da pesquisa foi realizar e analisar uma proposta metodológica experimental que articulou três características: relação com o espaço de representação, interação com o público, estado de prontidão de atores e atrizes. Essa articulação permitiu o exercício da coletividade nas práticas teatrais e na conexão de três eixos dramáticos relacionados ao trabalho com Teatro de Rua no Brasil, utilizados na construção de cenas e na compreensão de variadas formas do fazer teatral na rua. Foram eles: dramaturgias vinculadas às experiências da cultura popular, do teatro comprometido com a crítica social e das práticas que se utilizam de apropriação do espaço aberto na criação. Participaram da pesquisa 18 estudantes matriculados no componente curricular eletivo Teatro de Rua, no primeiro semestre de 2018, na UFGD. A proposta metodológica experimental envolveu contextualização histórica, formal, atuação para Teatro de Rua e vivências das teatralidades de rua na formação acadêmica em Artes Cênicas. Os encontros, que foram divididos em blocos de diferentes vertentes dramáticas permitiram a vivência em diferentes campos do fazer teatral de rua, importante componente na formação acadêmica em Artes Cênicas. O processo foi realizado em 13 encontros, em sala de aula fechada e ambientes externos à Universidade, com a manutenção de debates e escritos reflexivos diários. Por meio dos relatos dos participantes, pude analisar o processo do semestre e constatar a eficiência do método de trabalho.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Artes Cênicas; Ensino-Aprendizagem em Artes Cênicas; Metodologia para Teatro de Rua.

ABSTRACT

This thesis addresses the inclusion of the elective curriculum component Street Theater in the undergraduate course of Performing Arts, at the Federal University of Grande Dourados. The research objective was to carry out and analyze and experimental methodological proposal, which articulated three characteristics: relationship with the representation space, interaction with the audience, readiness state of actors and actresses. Such articulation allowed for the exercise of collectivity in theatrical practices and the connection of three dramaturgical axes related to the work with Street Theater in Brazil, used in the construction of scenes and in the understanding of various forms of doing theater in the street, namely : dramaturgies linked to the experiences of popular culture, theatre committed to social criticism and practices that use open space appropriation in creation. The research participants were 18 students who were enrolled in the elective curriculum component Street Theater, in the first semester of 2018 at UFGD. As object of studies, Street Theater. And experimental methodological proposal that involved historical, formal contextualization , performance for Street Theater and experiences of Street Theater in academic formation in Performing Arts. The meetings, which were divided into blocks of different dramaturgical aspects made possible the experience in different fields of Street Theater making, an important component in academic formation in Performing Arts. The process was carried out in 13 meetings, in a classroom and outside the University, with the maintenance of daily reflective debates and writings. The participants' testimonials enabled me to analyze the semester's process and to verify the efficacy of the work method.

Keywords: Street Theater; Performing Arts; Teaching-Learning in performing Arts; Methodology for the Street Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Teoria e prática	47
Figura 2 – Perspectiva histórica do Teatro de Rua I.....	48
Figura 3 – Áreas do Teatro de Rua.....	50
Figura 4 – Releitura de mitos/fábulas e lendas. Parte externa do prédio do Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.....	52
Figura 5 – Releitura de “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal. Centro de Convivência da UFGD.....	55
Figura 6 – Releitura de “O auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Centro de Convivência da UFGD.....	56
Figura 7 - Perspectiva histórica do Teatro de Rua II	57
Figura 8 – Releitura de “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare. Feira da rua Cuiabá.	59
Figura 9 – Cenas individuais. Núcleo de Artes Cênicas.	60
Figura 10 – Exercício cênico “(DES)humanidades”. Apresentação na feira da rua Cuiabá. Fotografia: Igor Schiavo (Outubro/2016)	61
Figura 11 – Perspectiva histórica e coletividade	63
Figura 12 – Dramaturgia, espaço e público	64
Figura 13 – Atuação I.....	65
Figura 14 – O coletivo no jogo do sapato. Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.	66
Figura 15 – Conversação em três vias	67
Figura 16 – Variação de Spolin.....	68
Figura 17 – “Variação de Spolin I”	68
Figura 18 – Ensaio de cenas. Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.....	70
Figura 19 – “O leilão”. Praça Antonio João.	72
Figura 20 – Teatro(s) de rua, dramaturgia, público e espaço	76
Figura 21 - Público.....	77
Figura 22 - Espaço	78
Figura 23 – Atuação II	80
Figura 24 – Delimitação da estrutura de trabalho.....	81
Figura 25 – Organização em blocos	118
Figura 26 – Exercício Magritte – Três variações.....	129
Figura 27 – Cena “menino expulso de casa”.	130
Figura 28 – Cena “Senhor cidadão”.	131
Figura 29 – Alongamento em duplas.....	132
Figura 30 – Imagem de violência	133
Figura 31 – Apresentação da cena “Senhor cidadão”	134
Figura 32 – Apresentação da cena “o menino expulso de casa”	135
Figura 33 – Apresentação da cena “O ponto”	136
Figura 34 - Enganador e enganado	138
Figura 35 - Triangulação	141
Figura 36 - Triangulação com mediação	141
Figura 37 – Apresentação de ação individual.....	145
Figura 38 - Personagens em imagem de agressão I	147
Figura 39 - Personagens em imagem de agressão II.....	147
Figura 40 - Interação direta na cena Sr. Cidadão.....	148
Figura 41 - Imagens de violência	149

Figura 42 - Triangulação e interação	150
Figura 43 - Espaço de trabalho na feira	152
Figura 44 - Apropriação do espaço - Grupo 1	153
Figura 45 - Deslocamento - Grupo 2	154
Figura 46 - Apropriação do espaço - Grupo 2	155
Figura 47 - Quadro1	157
Figura 48 - Quadro 2.....	158
Figura 49 - Deslocamento	159
Figura 50 - Estrutura quadros e espaço cênico	159
Figura 51 - Quadro 3.....	160
Figura 52 - Quadro 1 apresentação.....	162
Figura 53 - Quadro 2 apresentação.....	162
Figura 54 - Quadro 3 apresentação.....	163
Figura 55 - Estrutura em blocos, atuação em sequência	166
Figura 56 - Exercícios PRONTIDÃO	184
Figura 57 - Espaços cênicos	190

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Governo Federal

CTO – Centro de Teatro do Oprimido

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FACALE – Faculdade de Comunicação Artes e Letras

FAP – Faculdade de Artes do Paraná (atual UNESPAR)

NAC – Núcleo de Artes Cênicas

RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 EM BUSCA DE CAMINHOS PARA O ENSINO DO TEATRO DE RUA	24
1.1 TRAJETOS E AFETAÇÕES	24
1.2 CAMINHOS DO TEATRO DE RUA NO BRASIL	31
1.3 VIVÊNCIAS ANTERIORES EM TEATRO DE RUA NO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UFGD	40
2 ESCOLHAS E PERCEPÇÕES METODOLÓGICAS EXPERIMENTAIS PARA TEATRO DE RUA	74
2.1 ESTRUTURAS E DELIMITAÇÕES EM TEATRO DE RUA	74
2.2 COLETIVIDADES – A RODA COMO FUNDAMENTO DA RUA	81
2.3 DRAMATURGIAS – COMO TE CONTO O CONTO QUE CONTO?	91
2.4 PÚBLICO, PRONTIDÃO E ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO	103
3 EXPERIMENTAÇÕES E POÉTICAS DE RUA	116
3.1 A VIVÊNCIA NO COMPONENTE CURRICULAR DE TEATRO DE RUA.....	116
3.2 TEATRO DE RUA E CULTURA POPULAR.....	121
3.3 TEATRO DE RUA E CRÍTICA SOCIAL	137
3.4 TEATRO DE RUA E APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO.....	151
4 PRÁTICAS COLETIVAS DE TEATRO DE RUA NA GRADUAÇÃO, O TEATRO PARA ALÉM DOS LIMITES DA UNIVERSIDADE	165
4.1 TEATRO, COLETIVIDADES E DRAMATURGIAS – RESPOSTAS ABERTAS PARA PERGUNTAS FECHADAS	165
4.2 PRÁTICAS DE ATUAÇÃO – ATIVIDADES CONSTANTES PARA REPERTÓRIOS EM CONSTRUÇÃO.....	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
REFERÊNCIAS	200
APÊNDICES	209
APÊNDICE I – EMENTA E PLANO DE ENSINO DE TEATRO DE RUA	210
APÊNDICE II – EMAILS ENVIADOS	213
ANEXOS	220
ANEXO I – RELATOS DE ALUNOS E ALUNAS DE TURMAS ANTERIORES CITADOS NA TESE	221
ANEXO II - TEXTOS SELECIONADOS DO PROCESSO DE ALUNOS E ALUNAS PARTICIPANTES DA TURMA 2018-1 CITADOS NA TESE	230
ANEXO III - RELAÇÃO DE ALUNOS E ALUNAS PARTICIPANTES DA TURMA 2018-1	251

INTRODUÇÃO

Zeit ist kunst. (Tempo é arte.)

(Der Himmel über Berlin — Win Wenders)

Ao longo de meus processos artísticos, junto ao Coletivo Clandestino¹, identifiquei, sob o ponto de vista da atuação e da escrita dramaturgica, algumas especificidades em nosso treinamento e em nossas vivências nas ruas que acabaram por motivar e instigar a minha trajetória no doutorado. A interpretação é afetada de várias maneiras na rua, onde atores e atrizes encontram-se expostos a uma série de fatores que podem interferir diretamente no seu trabalho, enquanto outros são constantemente explorados na tentativa de equalizar o envolvimento entre peça e público. Na experiência docente no curso de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, a FACALE-UFGD, também pude verificar, ao longo dos semestres, algumas necessidades no trabalho de formação de atores e atrizes que atuam nas ruas e, de estudantes da licenciatura no que diz respeito as praticas teatrais no ambiente escolar. São pontos variados como o improvisado, a relação com o público, a representação em arena, projeção vocal, exposição às condições da rua.

O objeto da pesquisa é o Teatro de Rua e o objetivo foi o de realizar e analisar uma proposta metodológica experimental, para teatro de rua na formação de graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados, tendo como articuladores três características: relação com o espaço de representação, interação com o público, estado de prontidão de atores e atrizes.vinculados a processos de criação que poderiam permitir, aos participantes, o vínculo entre seus anseios de expressão artística e a rua.

A rua, o ambiente aberto e o espaço público ao ar livre tem características diversas dos demais espaços de representação em teatros e/ou auditórios nos quais um palco delimita o local de atuação separado do público. Na rua, artistas se encontram em relação direta com o local e seus frequentadores. Podem estar em sintonia com o ambiente ou negar e mesmo se colocar em

¹O Coletivo Clandestino foi criado em 2003, na cidade de Curitiba-PR, com proposta voltada à utilização de espaços alternativos e dramaturgia própria, pesquisa em teatro dialético, teatro do oprimido e Teatro de Rua. De 2009 em diante realizou produções voltadas exclusivamente para o Teatro de Rua. Desde 2015 o grupo está sediado na cidade de Dourados-MS.

Contato: facebook.com/coletivoclandestino.

confronto com o espaço. Aqui, trato do teatro realizado num espaço aberto, não coberto, que proporciona uma relação de proximidade com o público. Compreendo que fazer arte na rua envolve uma necessidade de artistas em compartilhar, colocar-se em condição de proximidade e igualdade com seu público.

Outros fatores que envolvem essa relação entre artistas e o espaço de representação dizem respeito à exposição às intempéries do clima, pois são aspectos naturais na arte de rua. A chuva pode interromper um espetáculo e o sol muito forte também. Um determinado local pode ter uma acústica ruim devido ao trânsito, aos sons típicos das ruas, entre outros fatores. É necessário pensar a obra em conjunto com as maneiras de utilização do espaço físico, que são variáveis constantes nas produções para Teatro de Rua. Se formos trabalhar em arena, semi-arena ou frontal precisamos pensar nos locais adequados para estabelecer o espaço de representação. Se vamos trabalhar com deslocamento é necessário conhecer os locais de passagem.

Ao ir para as ruas, artistas necessitam encontrar um estado de prontidão para o relacionamento com o espaço. Sua condição exige atenção aos acontecimentos ao redor, transição entre personagem e ator/atriz o tempo todo. Estar em prontidão significa reagir às situações do local: o que podem lhe oferecer e como podem afetar a peça?

As pessoas nas ruas não estão ali propriamente dispostas para se relacionar com artistas e arte de rua. É preciso inserir-se no contexto para alterar o cotidiano do local e das pessoas na busca por compartilhar experiências artísticas, sejam teatrais ou de qualquer outra linguagem artística.

Como artista, desenvolvo trabalhos com Teatro de Rua desde 2005. Antes disso, passei por diversas atividades pedagógicas, tais como cursos de extensão, cursos livres, até a graduação em Licenciatura em Teatro, com aprendizagem e experiências quase integralmente direcionadas para o teatro de palco, em ambientes fechados. Alguns desses aprendizados me causaram muita dificuldade na transição para o Teatro de Rua. Alguns conceitos do trabalho de atuação para o palco não faziam o menor sentido ao se trabalhar nas ruas, aspectos que insiro aqui apenas para exemplificar sensações, como a projeção da voz, a utilização de quarta parede e o respeito às marcações.

Durante o mestrado em Educação realizado na Universidade Federal do Paraná, pude pesquisar as práticas do Coletivo Clandestino, grupo criado em 2003, do qual faço parte, e que se iniciou realizando teatro para palcos e espaços não convencionais. Aos poucos, realizamos experimentos em Teatro de Rua e o trabalho do grupo foi direcionado com maior ênfase para

as ruas. Pude refletir sobre a formação humana sob a perspectiva do materialismo histórico e dialético, no método de formação e de trabalho do grupo, a partir de seus integrantes, suas escolhas estéticas e políticas que resultaram na ida para as ruas. Analisei no mestrado processos criativos do Coletivo Clandestino para aprofundar os seguintes pontos: Arte e contradição; Arte e emancipação humana e Arte e formação humana, com avanços também na discussão da Arte enquanto mercadoria. Parto da premissa da necessidade da arte na formação do ser humano e de como um coletivo de artistas forma seu pensamento crítico e reflexivo através de práticas e estudos teatrais.

Como docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, após experiências com Teatro de Rua no componente curricular eletivo de Tópicos Especiais em Artes Cênicas I e II, recentemente pude inserir, no Projeto Pedagógico do Curso da graduação as novas eletivas “Teatro de Rua” e “Encenação em Teatro de Rua” no rol das eletivas do curso. Além disso, ministrei o componente “Teatro de Rua – Arte e Política” no curso de Especialização em Teatro: Poéticas e Educação da UFGD.

A presente tese tem como tema as características no trabalho de preparação de atores e atrizes para Teatro de Rua, por mim realizado no contexto do referido curso da UFGD. O conhecimento de atores e atrizes se concretiza em diversos meios, formais e não formais, uma construção continuada que se estende por toda sua trajetória artística.

Reflico aqui sobre as possibilidades metodológicas de um trabalho realizado na educação formal, em específico, em um curso de graduação em Artes Cênicas. Entre as propostas sistematizadas de ensino/experiência, localizo na elaboração de proposta metodológica aplicada à educação superior o objeto desta pesquisa. Surgiu da necessidade de ampliar a vivência em Teatro de Rua de alunas e alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados no curto período de tempo que envolve um componente curricular de graduação. A metodologia da tese foi dividida em três partes. Em um primeiro momento, envolveu levantamento e estudo de referenciais teóricos. Procurei encontrar referenciais nas bases de dados e com parceiros e amigos da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e do grupo de trabalho da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE), além de retomar processos e pesquisas pessoais anteriores para a criação de um plano de ensino. O segundo momento tratou do experimento prático com o grupo, encontros na praça, no Núcleo de Artes Cênicas, práticas teatrais, debates, os escritos reflexivos diários ao final de cada sábado de Teatro de Rua. A terceira parte da metodologia envolveu a análise dos dados, o olhar sobre o que foi feito, a escrita da tese.

Pensar e refletir no Ensino Superior sobre a formação de atores e atrizes de rua no Brasil é atividade relativamente nova, tendo em vista que os cursos de Pós-Graduação em Teatro e Artes Cênicas apresentam número reduzido de pesquisas na área, ainda assim, em número ainda menor estão os componentes curriculares e pesquisas em relação ao Teatro de Rua. Portanto, ampliar a pesquisa em Teatro de Rua e nas metodologias de ensino no atual contexto das graduações em teatro no Brasil justificam esta tese. Essa busca geralmente, não se traduz em uma vontade que parte da Universidade em relação às formas de arte que se encontram à margem, o que chega a ser incoerente com a luta histórica que se travou e ainda se apresenta de afirmação da importância e necessidade do acesso e ensino das artes na Universidade. No entanto, não é difícil perceber que a inserção de linguagens como as do Teatro de Rua, Culturas Populares do Brasil e do Teatro Latino Americano só aconteceram e acontecem após muita insistência e cresceram na medida em que artistas-pesquisadores e pesquisadores do tema começaram a se inserir em concursos para cargos efetivos e de substituição nas graduações em Teatro do Brasil, ou seja, uma vontade crescente de fora para dentro da Universidade. O discurso elevado à condição de destaque nos últimos anos de que se faz necessária uma revisão histórica e um processo de descolonização de nossas teorias estéticas, por muito, somente vinculadas às teorias oriundas de países ou regiões colonizadoras, perpassa a ideia de ampliação do debate sobre teatralidades populares e, portanto, a abordagem de metodologias que reconheçam e se fundem com tais propostas.

O problema aqui tratado se orientou pelas seguintes perguntas: como proporcionar aquisição de repertório para que estudantes de graduação em artes cênicas tenham competência de atuação em Teatro de Rua? É possível, através de um componente curricular com 72 horas, explorar as potencialidades do Teatro de Rua com alunos e alunas da graduação? As perguntas iniciais geraram as seguintes: Encontramos características no trabalho de atuação em Teatro de Rua que justifiquem um olhar sobre a formação para este ambiente, no que tange ao ensino formal? Quais são essenciais no trabalho de atuação para Teatro de Rua? Somente a experiência nas ruas é capaz de preparar atores e atrizes? É possível delimitar linhas dramáticas e/ou estéticas que compreendam as variadas práticas teatrais de rua?

Se, para um processo criativo para Teatro de Rua, os olhares da produção são direcionados para determinados elementos e estes acabam perpassando escolhas estéticas colocadas como parte fundamental do processo criativo, variantes como a utilização do espaço em locais de diferentes configurações e a maneira pela qual a obra se coloca à disposição do público, são determinantes na criação.

Exposição frontal? Semi-arena? Arena? Deslocamento? Ou ainda, como ocorre a relação com o público? Como atores, atrizes e peça se propõem a interlocução com um público espontâneo? Trata-se de elementos que são explorados tomando como referência as características que o espaço para a representação provoca no contexto da obra. São aspectos naturais às teatralidades de rua e refletem diretamente na representação: como atores e atrizes se comportam perante as variadas interferências externas que ocorrem durante o seu trabalho?

Como hipótese indico que é possível criar uma proposta metodológica que auxilia o trabalho de atores e atrizes no ofício do Teatro de Rua. Existem características ao fazer teatral na rua que podem ser experimentadas em condições de simulação no intuito de ampliar o repertório técnico e criativo de estudantes de teatro na graduação.

Ao tratar do Teatro de Rua na graduação, podemos ampliar a relação de alunos e alunas com práticas teatrais não hegemônicas, técnicas de atuação para espaços abertos, funções da arte e, estimular alunos e alunas a pensar os seus conceitos do compreender-se artista e o lugar da arte na sociedade.

Valorizar o Ensino Superior como ambiente de formação para artistas de rua é compreender o papel inclusivo da educação e do ensino do teatro. É desta perspectiva que propus o estudo realizado para esta tese, aperfeiçoando uma metodologia experimental que tem como objetivo ampliar o debate sobre especificidades nas experimentações de processos criativos em locais ao ar livre, seguida de análise crítica. Para chegar ao objetivo geral indicado acima tratei os seguintes objetivos específicos: a elaboração de metodologia de ensino de Teatro de Rua no contexto de um curso de graduação, compreender quais são os elementos do Teatro de Rua, promover experimentações práticas graduais, produzir reflexões sobre arte de rua, estimular o trabalho de atuação e criação para o Teatro de Rua.

Esta pesquisa é uma pesquisa de cunho qualitativo que articula teoria e prática. Foi realizada uma pesquisa e revisão bibliográfica e uma pesquisa de campo que se constituiu como um estudo de caso na disciplina de teatro de rua no curso de artes cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Para coleta de dados foi utilizada a observação participante, diário de bordo, depoimento dos alunos e registro fotográfico.

A experimentação prática que envolve esta pesquisa foi realizada com a turma inscrita no componente curricular² eletivo de Teatro de Rua, ofertado pelo curso de Artes Cênicas da UFGD, durante o primeiro semestre do ano letivo de 2018. Cabe acrescentar que, como se trata

² A Universidade Federal da Grande Dourados utiliza o termo componente curricular, portanto, utilizo na tese o que faz parte da realidade local, porém, também utilizo o termo eletiva para me referir ao componente.

de uma eletiva, é provável a inscrição de alunas e alunos de outros cursos, além de Artes Cênicas. Isto de fato ocorreu e foi interessante por possibilitar o trabalho com atores/atrizes estudantes e não atores/atrizes, um processo de acesso e inclusão, coincidentemente, uma característica das artes de rua. Trata-se de uma proposta metodológica experimental de ensino de Teatro de Rua no contexto universitário, experimentando a metodologia por mim elaborada previamente, com atividades práticas e teóricas, além de experimentações cênicas e reflexões diárias sobre o trabalho.

Minhas inquietações são direcionadas para a contextualização histórica, teorias e reflexões, especificidades da atuação e, como se pode ampliar o conhecimento teórico-prático de alunos e alunas do curso de Artes Cênicas da UFGD em Teatro de Rua. A experiência é válida e importante porque não há como se pretender artista de rua sem a experiência, a vivência frequente no espaço aberto. Na medida em que se experimentam novas situações, novos espaços e públicos, amplia-se o repertório. Porém, o que proponho nesta pesquisa é uma metodologia de aquisição de repertório por meio da prática em ambiente de educação formal, construída a partir de jogos e exercícios, realizados em ambientes abertos e fechados ao longo de um semestre. Atores e atrizes, ao longo de suas trajetórias artísticas, passam por diversas situações inusitadas. A rua é um ambiente imprevisível e, neste sentido, compreendo a importância de atividades que facilitem o seu contato com o inesperado, sua relação com o espaço de representação e o público. Para mediar o contato do grupo com referências históricas, estéticas e reflexivas sobre os variados Teatros de Rua realizados no Brasil, trabalhei três vertentes dramáticas ao longo do semestre. Utilizei o termo Dramaturgia para situar a escrita dramática em processos lineares ou não, com encadeação de situações e/ou fragmentos, roteiro de ações e/ou imagens, fábulas, colagens e abstrações que reverberam na estética de grande parte dos coletivos e artistas que se manifestam artisticamente nas ruas do país.

Dentre as referências utilizadas como suporte teórico nesta pesquisa, posso destacar Bertolt Brecht, Augusto Boal, Walter Benjamin e Adolfo Sánchez Vázquez, que embasam a qualidade política e transformadora da arte e do teatro. Quanto ao aporte metodológico, as seguintes fontes geraram inquietações presentes nos caminhos desta pesquisa: Narciso Telles (2008) e o envolvimento entre metodologia de ensino e Teatro de Rua; diversos trabalhos de Jussara Trindade e Licko Turle, com suas reflexões sobre organização e processos históricos em Teatro de Rua; André Carreira e as relações entre ator e espaço; Toni Edson Costa Santos e Tom Conceição, sobre preparação de atores e atrizes e práticas pedagógicas.

O Teatro de Rua pode ser entendido de várias maneiras, conforme seus diferentes formatos e considerado todo o seu percurso histórico nas diversas regiões do mundo. A história eurocêntrica do teatro tende a destacar os ciclos e autos religiosos apresentados no entorno de igrejas, os saltimbancos da Idade Média, assim como elencos itinerantes em carroças ou os palcos de *Commedia dell'Arte* em diversos países até o século XVI, quando os edifícios teatrais se tornaram mais comuns na Europa, como é possível observar em Margot Berthold (2005) e Patrice Pavis (2008). Ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, a proliferação de casas de espetáculo não só ampliou o uso das artes cênicas como entretenimento, mas consolidou o acesso elitizado ao teatro voltado às plateias da aristocracia monárquica e, mais tarde, do público consumidor burguês. Sobre as origens e processos históricos anteriores ao século XX em Teatro de Rua, encontra-se referência em Cruciani e Falletti (1999), Carreira (2007), Berthold (2005) e Pavis (2008). No século XX, houve um fortalecimento do Teatro de Rua, não só no sentido de grandes espetáculos visando o entretenimento, mas no sentido de crítica social e ativismo político. As apresentações a céu aberto nas vilas operárias do início do século, as propostas de agitação e propaganda alemãs e soviéticas, os procedimentos iniciados com os movimentos de arte popular do início dos anos 1960, preocupações sociais e engajamento comunitário dos coletivos teatrais da década de 1980 e experimentações estéticas nos anos 1990 e 2000.

É em diálogo com essa tradição política do século XX que contextualizo a minha pesquisa, acrescento ainda outras ideias teatrais não específicas para Teatro de Rua como as de Bertolt Brecht e Augusto Boal, notórios artistas que consideram o teatro um local de reflexão e ação social.

A tese está estruturada em quatro capítulos, delimitados da forma descrita abaixo.

No primeiro capítulo, apresento a trajetória da pesquisa, desde as inquietações surgidas pela necessidade de trabalhar com Teatro de Rua durante minha graduação em Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR até as minhas primeiras experiências com Teatro de Rua como professor na graduação na UFGD, inicialmente ao abordar o Teatro de Rua em componentes curriculares genéricos até a criação e inserção no Projeto Pedagógico do Curso de duas eletivas: Teatro de Rua e Encenação em Teatro de Rua. Comento sobre a formação de atores e atrizes de Teatro de Rua no Brasil. Aponto a necessidade de se discutir propostas didáticas para o Teatro de Rua, encontrar os elementos que se diferem de outras atividades didáticas direcionadas ao trabalho de atuação, na busca por compreender estas especificidades necessárias ao treinamento.

Como caminhos, encontro nos grupos de teatro e nos cursos universitários de teatro os ambientes educativos de atores e atrizes. Procuo então descrever algumas características que se repetem no trabalho de grupos e coletivos de Teatro de Rua, além de brevemente discutir o lugar do Teatro de Rua na Universidade no Brasil. Em seguida descrevo as três experiências anteriores realizadas no curso de Artes Cênicas, com a intenção de apontar noções que reverberaram na elaboração desta pesquisa e no plano de ensino aqui proposto e analisado.

No segundo capítulo entre as características do Teatro de Rua, analiso, no âmbito desta pesquisa, uma estrutura categorizada de elementos típicos do Teatro de Rua. Extraio, então, aqueles que possam ser trabalhados em processos de atuação e formação de atores.

Estabeleço como pontos a serem trabalhados nesta pesquisa: a prontidão em cena de atores e atrizes; a interação com o espaço e o público como pontos a serem estudados e treinados; sempre em relação direta com a prática coletiva e as escolhas dramáticas, que posso considerar hegemônicas no Teatro de Rua brasileiro.

Procurei refletir sobre o entendimento de **coletividade** presente no Teatro de Rua, como significa algo importante numa arte em que a necessidade da relação humana se dá na organização dos coletivos, das trocas de experiências entre artistas e coletivos, no espaço de representação, com o público. Compreendo, e explicitarei neste capítulo, a **dramaturgia** no Teatro de Rua como as diferentes formas com que a temática é exposta ao público e os procedimentos coletivos que demonstram sua importância ao trabalho com Teatro de Rua. **A atuação** na relação com o público, como o artista se envolve com quem está nas ruas, de que formas se dão essas relações, como se estabelecem e se desenvolvem ao longo de um espetáculo teatral, a prontidão em cena que trata do estado de atenção, a capacidade de lidar com o inesperado. O terceiro item vem a ser a relação com o espaço que se concretiza no envolvimento artístico com o local e nas escolhas estéticas em relação à disposição da obra.

No terceiro capítulo, apresento os critérios para o desenvolvimento de estímulos, exercícios e jogos, o planejamento de ensino. Considero que, ao categorizar aspectos específicos da atuação para o Teatro de Rua, posso então estabelecer contatos, apropriações e afetações a partir de teóricos que delimitem suas pesquisas em reflexões metodológicas e didáticas. O planejamento foi dividido estruturalmente em três partes, ou blocos, como preferi chamar, vinculadas a variações dramáticas, com foco nos seguintes tópicos: interação com o público, estado de prontidão e relação com o espaço.

Reflico sobre as práticas realizadas em relação ao planejamento e objetivos iniciais, sobre o trabalho realizado desde as escolhas que delimitaram o planejamento até as atividades

desenvolvidas durante os encontros da eletiva de Teatro de Rua, sobre os exercícios realizados, o processo criativo e os resultados cênicos.

No quarto capítulo, retomo os elementos considerados essenciais às práticas teatrais de rua, revejo a trajetória da experiência sob o viés das linhas dramáticas, definidas e delimitadas de maneira que pudessem abarcar parcela representativa de propostas para Teatro de Rua, aponto características formais utilizadas e como foram articuladas entre si, de que maneira se conectam e se colaboram ou não na metodologia experimental. Avalio também a coletividade como fator importante às práticas teatrais de rua e como podemos considerar seu estímulo e reverberações em práticas de ensino. Na sequência realizo a mesma trajetória para refletir sobre o que determinei serem as especificidades da atuação trabalhadas durante o semestre, como percebo e analiso a divisão escolhida dentro do processo realizado com a turma, entre a compreensão das escolhas e o que elas implicaram na construção e realização da experiência metodológica.

O trabalho se encerra com as considerações finais do pesquisador, questionamentos que podem fundamentar novas pesquisas e segue com apêndice e anexos, local reservado para o planejamento detalhado dos encontros, a sequência de atividades de cada tópico e o registro das impressões do grupo de trabalho.

1 EM BUSCA DE CAMINHOS PARA O ENSINO DO TEATRO DE RUA

Mesmo aquele que não está seguro do que está fazendo, mesmo aquele que não pensa nisso, ao fazer teatro de rua e ir para a rua, tem uma utopia na cabeça. Sair dos espaços fechados e se exercitar no espaço público, isso já significa um compromisso com a utopia. Todos nós temos isso e todos nós queremos oferecer o melhor de nós mesmos para a melhora do mundo onde a gente vive. (HADDAD, Amir. 2011, p.29)

Nas próximas páginas, discorro sobre minha própria trajetória e em que medida meus caminhos resultaram nesta pesquisa. São memórias entrelaçadas por escolhas que surgem nesta pesquisa e nas demais pesquisas que realizei. Procurei na sequência encontrar possibilidades didáticas para artistas de Teatro de Rua, com a proposição de buscar nos grupos e artistas referências que me sirvam para além da docência no ensino superior, identificar fatores que me permitiram pensar o Teatro de Rua e suas especificidades no âmbito da graduação. Em seguida descrevo as minhas experiências anteriores realizadas no curso de Artes Cênicas, apontando elementos que reverberam na elaboração desta pesquisa e no plano de ensino aqui analisado.

1.1 TRAJETOS E AFETAÇÕES

É preciso, antes de iniciar o texto que segue, por acreditar em uma sociedade justa e igualitária possível, considerar aqui o fato de eu ser homem, branco e heterossexual, o que me coloca numa condição de privilégio em relação a outras pessoas sem as mesmas características. Trata-se de uma condição histórica, uma supremacia que pode e deve ser erradicada das sociedades. Outros fatores podem me colocar em condição de desigualdade em relação a outras pessoas, de uma forma geral vinculadas às classes sociais. Compreendo que fatores econômicos se sobressaem aos privilégios apontados acima, porém, ao chegar na Universidade como professor, ao tratar de Teatro de Rua, reconheço os privilégios que me permitiram estar aqui com maior facilidade do que outros e outras humanas como eu, e reflito sobre a quantidade de

regalias de uns sobre outros e outras, de diferenças de oportunidades que diariamente estão imbricadas nas relações sociais por qualquer motivo.

Hoje também me encontro na categoria privilegiada em relação às demais categorias de professores, a de professor efetivo do magistério superior, condição facilmente identificada e compreendida pelas condições de trabalho que me são ofertadas em comparação com as demais. Professor de um curso de Artes Cênicas, em uma Universidade Federal, em um estado da nação distante dos grandes centros urbanos, com salas de trabalho e materiais necessários ao ofício teatral, alunos e alunas dispostos a ampliar seus conhecimentos sobre arte, teatro e educação. Além disso, participar de um programa de doutorado interinstitucional entre a Universidade Federal da Grande Dourados e Universidade Federal da Bahia, logo nos primeiros meses após assumir a vaga de concurso para a qual fui aprovado é mais um fator diferenciado que tenho o privilégio de desfrutar. Aproveito para destacar a importância de projetos como esse, estimulados pelas instituições e pela CAPES³, que propõem a formação continuada de professores e professoras do Ensino Superior.

Ao apresentar uma realidade superficial, não levamos em consideração aspectos sociais que se encontram ocultos em camadas não tão romantizadas quanto as acima citadas, porém, é necessária a busca pelo desvelamento daquilo que não é visto. Ao suprimir fatores que incidem diretamente na análise de determinado recorte, não temos parâmetros para compreender os fatos. Se excluídos, são exemplos das camadas da realidade não percebidas, porém, se afirmo que o prédio tem falhas estruturais, que falta material, que a manutenção de alguns equipamentos pode não acontecer, que faltam verbas para montagens teatrais, entre outros, amplia-se a leitura do contexto para além das aparências, por exemplo.

Os referenciais adotados também são determinantes, se minhas experiências anteriores, como professor do ensino básico, foram de dificuldades estruturais ainda maiores do que os exemplos acima, não os perceberei com o mesmo grau de insatisfação do que os de colegas que vivenciaram tempos melhores em relação às condições de trabalho, ou mesmo qualquer outro ponto em contradição.

Portanto, o que pretendo apresentar nas próximas páginas é um conjunto de experiências que me permitiram estar neste lugar, neste tempo histórico, pesquisando estes assuntos especificamente.

Aponto alguns fatores que considero preponderantes no processo, anteriores ao início da pesquisa aqui apresentada, aspectos que dificultaram o desenvolvimento deste projeto: a

³ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Governo Federal.

pouca experiência docente no ensino superior e a curta distância de tempo entre a conclusão de meu mestrado e o início do doutoramento. Mas, para compreender em que medida se torna importante a reflexão sobre dificuldades iniciais e como tentei lidar com essas situações, apresento um breve panorama que situa o meu ser, os filtros pelos quais minhas pesquisas se direcionam, vislumbrando a compreensão do que seria um caminho em direção à pesquisa.

A maneira como absorvemos o conhecimento, tudo aquilo que nos constrói, está diretamente ligada às relações que estabelecemos com o mundo, mas também com a arte. Lembro da primeira vez que assisti a uma peça de teatro, era noite, final da década de 1980, interior do Rio Grande do Sul, uma peça de rua da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, eu tinha 8 anos. Larrosa-Bondia (2002, p.27) afirma que “[...] o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria.” Anos depois me encontro aqui falando mais uma vez sobre Teatro de Rua em um trabalho acadêmico, fazendo Teatro de Rua e ensinando Teatro de Rua. Daquela experiência ficou a lembrança e posso afirmar que, de alguma maneira, a experiência rememorada representa uma dentre tantas outras que atravessaram minha existência e reverberaram.

Muitos anos depois, em 2003, em conjunto com alguns artistas que se conheceram em uma oficina livre de teatro, fundamos a Trupe Clandestino, que depois viria a se tornar Coletivo Clandestino. Entre os anos de 2004 e 2007, fiz graduação em Licenciatura em Teatro pela FAP⁴ e minhas pesquisas durante a graduação — e também no grupo de teatro — se caracterizaram pelo aprofundamento nas teorias teatrais com intenções críticas, estudo de Piscator, Meyerhold, Brecht, Boal, Vianinha, CPCs da UNE, práticas do Teatro de Arena, Teatro Oficina e do grupo curitibano Teatro de Invasão. No caminho da educação, foram importantes referências a obra de Paulo Freire, com seu projeto de pedagogia da autonomia e do oprimido, e Demerval Saviani, com sua pedagogia histórico-crítica, teorias que se relacionam diretamente com o teatro que pesquisei por tratarem a sociedade como algo em transformação. Ao final da graduação, percebi a necessidade de me aprofundar em estudos mais amplos em relação à arte e, então, cursei Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea na EMBAP⁵. Este curso me possibilitou compreender questões mais amplas da arte, não mais restritas ao campo do Teatro. Durante a especialização, meu projeto foi direcionado para o estudo da obra *Parque Industrial* e a tentativa de compreender o ideário político de sua autora, Patrícia Galvão⁶, através de seu

⁴ Faculdade de Artes do Paraná, atual UNESPAR.

⁵ Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

⁶ Patrícia Galvão (1910-1962). Artista, intelectual, jornalista, escritora, poetisa.

romance proletário, considerado por diversos autores como a primeira obra brasileira a tratar diretamente de questões dos trabalhadores. Resultou da pesquisa a monografia *Parque Industrial: o ideário político de Patrícia Galvão*, sob orientação da professora Margie Rauen⁷.

Após a especialização, me dediquei exclusivamente ao trabalho teatral e à prática docente, em 2009 tomei posse na vaga de um concurso público, assumindo aulas de Arte no Colégio Estadual Chico Mendes, no município de São José dos Pinhais, região metropolitana de Curitiba. Local onde trabalhei até o ano de 2015, quando então fui aprovado em concurso público na Universidade Federal da Grande Dourados. Na escola ministrei aulas no período matutino e vespertino, no Ensino Fundamental e Médio, além de trabalhar como professor de teatro no projeto Mais Educação. Como atividades pude realizar, dentro e fora da escola, peças de teatro-fórum, intervenções urbanas e apresentações de Teatro de Rua, com temáticas sociais e abordagem às questões de gênero, violência e exploração.

Nos anos de ensino básico, aprendi muito. A realidade precária do ensino, desinteresse em todos os setores das escolas, políticas públicas reformistas que não objetivam solucionar coisa alguma, são alguns dos problemas, mas, também pude perceber o quanto a docência é importante para mim, o quanto se relaciona com a arte que eu procuro fazer: acompanhar e lutar pelo crescimento intelectual e social de estudantes, ter fé na superação dos obstáculos diários, não se deixar contaminar pelos discursos de descontentamento e insatisfação de colegas docentes, fazer com que as aulas de arte fossem tratadas com o devido respeito, perceber e estimular o potencial artístico dos alunos, assim como compreender o contexto social dos mesmos. Aos poucos, meu trabalho acadêmico e artístico foi se desenvolvendo e a conotação pedagógica e de transformação social se entrelaçando, de tal maneira que tornaram os trabalhos docente e artístico impossíveis de serem dissociados, um conceito de entrelaçamento já citado por Narciso Telles: “[...] operamos o conceito de experiência, na perspectiva de um trajeto de indissociabilidade entre pesquisa acadêmica, prática pedagógica e prática artística que pretendemos seguir.” (2007, p.4)

Não se trata de uma ideia de arte comprometida, dirigida politicamente. Nesse prisma ela se traduz numa necessidade criativa de produzir obras que tenham como característica evidenciar formas de análise social, tendo a ideia de que a arte, por si só, não é capaz de transformar a sociedade, mas é um elemento na construção de uma crítica que ambicione tal possibilidade.

⁷ Margie Rauen é atuante na área de Artes Cênicas, com ênfase em estudos de mulheres, feminismos e gênero. Docente Senior do Programa de Pós-graduação/Mestrado em Educação, na linha de pesquisa Educação, Cultura e Diversidade da UNICENTRO (Universidade Estadual do Centro-Oeste, Paraná).

Somente em 2012, retomei meus estudos com a aprovação no processo seletivo do Mestrado em Educação da UFPR, na linha Trabalho, Tecnologia e Educação. Como objeto de minha pesquisa, o método de trabalho do Coletivo Clandestino, reflexões no campo da educação não formal. No segundo semestre de 2014, defendi a dissertação: *O papel do teatro na Formação Humana: Reflexões sobre o método de trabalho do Coletivo Clandestino*, sob orientação inicial da professora Lígia Klein⁸ e final do professor Carlos Herold Jr⁹.

A experiência inicial com o Teatro de Rua se deu em 2006, na realização do espetáculo *Nada é...*, surgido de uma parceria entre a *Trupe Clandestino* e a *Cia Tibiribão de teatro de bonecos*¹⁰, com criação e direção coletiva sob minha responsabilidade e de Eduardo Schotten, o texto escolhido foi um fragmento da obra de Bertolt Brecht, uma obra inacabada, a peça teatral *De nada, nada virá*, uma adaptação e reconstrução conjunta do texto, com a proposta de ser uma peça para as ruas com utilização de formas animadas. Este foi o meu primeiro encontro com as ruas e suas possibilidades de atuação artística e — após apresentar uma peça nas ruas, sob sol, chuva, frio e calor — pude compreender quão rica é esta experiência. O contato direto com o público e a intervenção no contexto urbano possibilitam vivenciar situações que jamais encontraria na caixa fechada, são experiências igualmente válidas, porém, muito distintas.

Ao longo dos anos, ampliaram-se a dedicação e a experimentação em Teatro de Rua, outros trabalhos foram criados e circularam, novos questionamentos estéticos e formais surgiram. Atualmente os integrantes do grupo fixaram residência na cidade de Dourados-MS e, ao longo de 16 anos de pesquisa, o grupo procurou desenvolver, a partir de teorias já estabelecidas, a sua própria metodologia de trabalho. A pesquisadora Soraya Sugayama acompanhou o processo de trabalho do grupo e apontou características da organização do coletivo:

Podemos dizer que a relação dos artistas do Coletivo BoatoClandestino é permeada pelo diálogo sensível, e pela relação em um ambiente que abriga *conversas em roda*. Não há a ausência de conflito, e este, é desejado pelo grupo, pois cada integrante faz questão de ouvir as outras vozes que compõem o coletivo. Caminhar procurando respeitar igualmente todas as vozes, não necessariamente aderindo ao que dizem. O grupo afirma que esta postura é ideológica e enriquece as produções do grupo. (SUGAYAMA, 2012a, p.7)

⁸ Lígia Klein é Pós-Doutora em Educação, professora aposentada pela Universidade Federal do Paraná. Desenvolve pesquisa nos seguintes temas: educação e trabalho, educação e sociedade, letramento e EJA, sob a perspectiva do materialismo histórico e da psicologia histórico-cultural.

⁹ Carlos Herold Jr é Doutor em Educação, professor vinculado a Universidade Estadual de Maringá. Suas pesquisas ocupam-se da formação histórica da corporalidade, dos usos e representações do/sobre o corpo humano, bem como investigam as diferentes práticas, pensamentos e instituições educacionais que lançam mão de atividades corporais para o alcance de finalidades formativas.

¹⁰A Cia Tibiribão é composta pelo ator-bonequeiro Eduardo Schotten e se caracteriza por montagens de teatro de formas animadas.

O tipo de relação que buscamos no fazer teatral permite a todos e todas, indiferente de formação ou vivências anteriores, se posicionarem em condições de igualdade durante um processo criativo ou na administração do grupo. Isto torna possível que cada integrante se torne responsável pelo desenvolvimento do trabalho, seja escolhendo função relativa à sua especialização que deseje pesquisar ou à incorporação de ideias. A produção artística se torna dependente das atividades coletivas, sem valorização maior de uma função em relação a outra. A minha prática artística se caracterizou ao longo dos anos na realização de um trabalho artístico em grupo. Isto apontou um processo colaborativo, pautado em teorias históricas que auxiliaram o grupo na composição de uma estrutura de trabalho. Ainda assim, esta não surge como um apanhado de regras a serem seguidas, mas, uma atividade dialética que está em constante movimento objetivando uma arte que possa provocar sensações, reflexões, conhecimento e incertezas no público.

Posso destacar como algo fundamental na minha prática artística e docente o deslocamento de meu trabalho teatral das salas teatrais para as ruas, este fator permitiu uma amplitude de acesso ao público e da estrutura de trabalho técnico do *Coletivo Clandestino*. Com a possibilidade de utilizar qualquer tipo de espaço físico, como ruas, praças, escolas e demais, não nos limitamos a um público específico que vai até o teatro. Esta alteração permitiu levar peças teatrais para os mais diversos lugares, realizar um maior número de intervenções do que nas salas fechadas restritas a temporadas fixas e uma dramaturgia aberta, modificável durante as ações. Nossa busca é por integrar artistas e público, num compartilhamento do fazer artístico. O âmbito da educação me possibilitou pensar e agir nas esferas do teatro e da educação através do trabalho com alunos e alunas, pois, ao desenvolver trabalhos que ocupam os espaços da escola, não ficamos limitados às especificidades técnicas do teatro que se utiliza de salas fechadas e que, na maioria das vezes, não são ofertadas em escolas da rede pública.

Após esse breve histórico, retomo as condições do momento em que se realizou esta pesquisa: ainda sem experiência docente no ensino superior, com o mestrado finalizado recentemente, como poderia desenvolver uma pesquisa sólida que resultasse em uma tese relevante?

Como fator determinante, elegi propor uma tese sobre Teatro de Rua, por ser a área em que desenvolvo meu trabalho, por ser o local em que minhas inquietações artísticas e docentes encontram espaço. A partir daí, a busca foi por encontrar um foco que combinasse os meus interesses com a possibilidade de utilizar alguma experiência prática no Ensino Superior.

Preciso ressaltar que minhas atuações, além da docência, no campo do teatro se dão na atuação e na dramaturgia, portanto, são focos de atenção do meu fazer e pesquisar artístico as possibilidades de atuação em espaços abertos, expostos às situações cotidianas dos locais, e a escrita dramaturgica como possibilidade de lidar com temáticas críticas sociais.

Por tratar uma pesquisa direcionada ao Teatro de Rua e de estar aos poucos questionando o lugar do Teatro de Rua na Universidade e no curso de artes cênicas da UFGD, fui instigado pelo meu orientador a procurar possibilidades metodológicas relacionadas ao Teatro de Rua, algo que já faz parte de minha pesquisa de mestrado, no campo da educação não formal, porém, agora, descobrir e analisar sob o viés de uma metodologia relacionada à graduação em artes cênicas.

Para pensar sobre o assunto, procurei elencar perguntas e necessidades que percebi ao longo dos anos em relação ao Teatro de Rua, sob o ponto de vista da atuação. Inicialmente, algumas respostas, não definitivas, sobre a atuação, sempre encontrei em Bertolt Brecht e Augusto Boal. Brecht com sua disposição em romper convenções teatrais que afastam público e obra, com a atuação que evidencia e desvela aspectos sociais. Sempre me instigaram formas artísticas que se propõem a criticar a sociedade e os meios de produção capitalistas. Em Augusto Boal, encontro a ideia de espect.-ator, uma apropriação do fazer teatral, com objetivos na transformação real das condições de acesso à criação artística. Ele supera os avanços de Brecht na relação com o público na medida em que rompe com a ideia do criador, artista, deslocado da sociedade para afirmar que a arte é uma necessidade humana, assim como em Adolfo Sánchez Vázquez (2011) e Ernst Fischer (1967), e, portanto, deve ser possível e acessível para todos e todas, algo inconcebível em uma sociedade capitalista. Vázquez, ao analisar a condição com que o capital se configura na arte, afirma:

A concentração do talento artístico num número reduzido de indivíduos mantém o princípio da divisão do trabalho, com todos os seus males, numa esfera que, por essência, deve ser universal: a esfera da criação. A afirmação de tal princípio, por sua vez, traduz-se na divisão dos homens em criadores e consumidores, impedindo assim, o desenvolvimento verdadeiramente humano — como ser criador — do indivíduo. (VAZQUÉZ, 2011, p.263)

A separação entre criadores e consumidores, arte e contradição, arte e formação humana e arte e emancipação humana são ideias que foram esmiuçadas em minha dissertação de mestrado e são práticas e atitudes que formaram minha base artística, acadêmica e docente. Apego-me aqui à frase de Boal: “somos todos atores, inclusive os atores” (BOAL, 2005, p.9), isto posto, compreendo a arte como atividade natural do ser humano, que deve ser acessível para apreciação e prática em todas as sociedades.

Após um período de muita reflexão e estudo, me propus a elaboração de metodologia de trabalho para o Teatro de Rua, para ser desenvolvido no componente curricular eletivo de Teatro de Rua, do curso de Artes Cênicas da UFGD, disponível também para alunos e alunas de outros cursos da instituição.

Quando cheguei ao curso, em 2015, pude abordar o Teatro de Rua em alguns momentos: Tópicos Especiais em Artes Cênicas II no segundo semestre de 2015, Tópicos Especiais em Artes Cênicas I no primeiro semestre de 2016. No segundo semestre de 2017, foi implementada minha proposta de criar uma eletiva de Teatro de Rua e passei a ministra-la.

Nas primeiras turmas, alguns conceitos foram utilizados, testados e aprimorados, outros excluídos, possibilidades de colaborar na compreensão do Teatro de Rua e, como trabalhar um universo tão amplo no pouco tempo disponível por um componente curricular. As escolhas que apresento nos capítulos a seguir partiram das necessidades e aprendizados obtidos durante o meu fazer artístico e docente, oriundos da criação e prática em Teatro de Rua e encontrando maneiras de mediar o conhecimento neste novo lugar de fala em que me encontro, a faculdade.

1.2 CAMINHOS DO TEATRO DE RUA NO BRASIL

Para melhor compreensão do ambiente em que se insere esta pesquisa, é necessária uma breve explanação sobre o contexto do Teatro de Rua no Brasil após o processo de redemocratização do país na segunda metade da década de 1980.

A ditadura militar imposta após 1964, além de ter sido uma experiência de violência, com muitas consequências negativas para a sociedade civil, do plano econômico ao social, com inúmeras perseguições, torturas e mortes, com altos índices de corrupção, afetou a liberdade de expressão, em um longo período histórico que deve continuar sendo recordado e estudado para que não se repita mais em nossa história.

No campo das artes, são profundas as consequências que o período ditatorial trouxe, pois abrangeu perseguições, censuras, prisões, torturas, exílios. Foi um período marcado pela proibição, caracterizado pela perseguição a artistas, com invasão de teatros e agressões, prisões e torturas, e também a submissão de obras à censura estatal, com trabalhos sendo proibidos em vésperas de estrear ou com apenas algumas apresentações. No caso específico do Teatro de Rua, são poucos os relatos sobre o período que antecede ao golpe militar de 1964, resumidos aos movimentos anarquistas do início do século XX e suas festas comunitárias, com a realização de um teatro que nos últimos anos tem ganho destaque nas pesquisas acadêmicas, como as de Eduardo Hipólido (2012) e Cássia Miranda (2014), que se debruçam sobre textos e

apresentações que, mesmo não se caracterizando como Teatro de Rua oficialmente, implicam diversas formas de utilização do espaço, entre elas os espaços abertos. Segundo André Carreira (2007), devido aos poucos registros anteriores, oficialmente o Teatro de Rua no Brasil se origina nas obras de agitação e propaganda dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os CPCs da UNE, que datam do final da década de 1950. Compreendo, assim como Fernando Peixoto (1999), que o Teatro de Rua se funda nas tradições populares, tem origens que podem rememorar desde os povos originários até os processos de colonização. Outros tantos teatros de rua foram feitos de lá para cá, porém, é muito importante nessa trajetória o trabalho dos Centros Populares de Cultura, assim como é importante acrescentar ainda o trabalho do Movimento de Cultura Popular de Recife (MCP), que contava com o trabalho de Paulo Freire e que, segundo Fabio de Souza (2014), tratou-se de uma experiência sem precedentes que proporcionou aproximação e troca de experiências com as camadas populares de Recife, projetos culturais diretamente afetados e interrompidos pelo golpe de 1964.

As ideias e possibilidades de levar o teatro para camadas da população que não tinham acesso às salas teatrais dos grandes centros se tornaram inviáveis, o campo de fortalecimento do teatro incluiu na sua pauta o diálogo com universitários, intelectuais, setores contrários ao regime instalado no país. Conforme afirma Carreira (2006), trata-se de práticas artísticas realizadas para um público fiel e já comprometido politicamente com as temáticas apresentadas. Há ressalvas para algumas experiências de grupos com atuação em comunidades, que aos poucos conseguiam realizar atividades teatrais com análises críticas ao regime instalado no país. O que já era uma tarefa difícil, durante os anos 1960 e 1970, tornou-se uma tarefa demasiadamente perigosa arriscar-se a realizar intervenções artísticas nas ruas das cidades. Portanto, os grupos que trabalharam ativamente no período realizaram suas produções em teatros ou espaços não convencionais. Não existem relatos de apresentações de Teatro de Rua até a segunda metade da década de 1970.

No final da década de 1970, o regime militar começou a dar sinais de uma provável abertura e a classe artística começa a ter um pouco mais de liberdade para produzir, o movimento contrário ao golpe militar havia sido desmantelado à força ao longo da década e a campanha pela anistia aos perseguidos políticos movimentou diferentes setores da sociedade, com uma oposição combativa enfraquecida. Assim, o governo militar iniciou o processo de redemocratização do país que resultou em eleições indiretas para a Presidência da República em 1984, na Constituição de 1988 e nas eleições diretas em 1989.

Ainda em fins da década de 1970 e início da de 1980, vários novos grupos de teatro são

criados Brasil afora. Alexandre Mate (2012) afirma que, na década de 1980, foi evidente a união de artistas, trabalhadores e estudantes na construção de um Estado democrático e na redução do autoritarismo sem esquecer de sua existência. Seguindo a linha de uma trajetória histórica do Teatro de Rua, aponto para quatro grupos formados no período, o grupo Imbuça¹¹ (1977), na cidade de Aracajú, Ói Nóis Aqui Traveiz¹² (1978), em Porto Alegre, Tá Na Rua¹³ (1980), no Rio de Janeiro e Grupo Galpão¹⁴ (1982), em Belo Horizonte. De uma maneira geral, esses grupos, por possuírem uma trajetória histórica de produção contínua, tornaram-se grandes referências nas décadas seguintes em produção teatral para as ruas.

Apresento esses grupos apenas como exemplo de agrupamentos consolidados no que se refere ao tempo de trabalho, sistematização de seus processos e produção para Teatro de Rua. São artistas que se propuseram a realizar arte nas ruas em um momento instável da história do Brasil, entre os primeiros do período a reivindicar o espaço público como local do teatro.

Se a década de 1980 foi representada pelos movimentos em favor das eleições diretas e de uma nova constituição, na década seguinte a democracia voltou a ser construída no país e o financiamento público das artes começa lentamente a ser estruturado. Com o ambiente social favorável, são variadas as experiências teatrais de rua no país. Em capitais e cidades com maior produção artística e/ou grandes festivais, se estabelece um ambiente para as artes de rua, o público de feiras, parques e praças reconhece algumas convenções teatrais, elementos como

¹¹“O Grupo Imbuça, nome que homenageia o embolador e artista popular, Mané Imbuça, foi fundado em 28 de agosto de 1977, depois da oficina de Teatro de Rua ministrada por Benvindo Siqueira, com base na experiência do "Teatro Livre da Bahia". Ao longo desses quarenta anos em atividade persistimos na pesquisa teatral baseada na literatura de Cordel e outros elementos da cultura popular — base da nossa identidade. Montamos 30 espetáculos. Participamos de muitas Mostras, Festivais e eventos em todos os estados brasileiros e em países como Portugal, Equador, México e Cuba.” <https://www.imbuaca.com.br/copia-apresentacao>

¹²“Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu em 1978, durante mais de três décadas construiu uma trajetória que marcou definitivamente a paisagem cultural do Brasil. Com a iniciativa de subverter a estrutura das salas de espetáculos e o ímpeto de levar o teatro para a rua, abriu novas perspectivas na tradicional performance cênica do sul do país. A determinação em experimentar novas linguagens a fez seguir caminhos nunca trilhados por aqui. Com base nos preceitos de Antonin Artaud e do teatro revolucionário, investiga com rigor todas as possibilidades da encenação. Na busca de uma identidade, desenvolveu uma estética própria, fundada na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator, estabelecendo um novo modo de atuação.” http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html

¹³“Desde 1980, o grupo Tá na Rua se apresenta em praças do centro e da periferia das cidades brasileiras. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal ou quaisquer recursos técnicos de espetacularidade, o grupo se baseia no contato direto entre a cena e o público. Independente do texto ou tema que use como ponto de partida para a criação, os princípios e a linguagem são sempre os mesmos. O diretor Amir Haddad - responsável, segundo o crítico Yan Michalski, por grande parte da comunicabilidade dos espetáculos, com a sua vibração pessoal - atua como um mestre de cerimônias que faz a relação direta com o público, anunciando ou comentando o que acontece.” <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>

¹⁴“O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças com grande poder de comunicação com o público.” <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>

figurinos, a roda, a convocação do público e até mesmo o ato de passar o chapéu são facilmente identificados pelos frequentadores desses locais como algo referente ao Teatro de Rua.

O início do século XXI nas artes brasileiras compreende um período de grande esperança em um governo considerado de esquerda, realizado entre os anos de 2003 e 2016, que durante grande parte do período representou um aumento das políticas públicas culturais. No caso do teatro, possibilitou a formação e manutenção de grupos, circulações, festivais, etc. Além da criação de novas Faculdades de Teatro, Licenciaturas e Bacharelados e novos Programas de Pós-Graduação, o que fomentou e ampliou a pesquisa em Artes Cênicas no Brasil. Um aumento expressivo na produção artística e acadêmica como resultado das políticas públicas destinadas ao setor cultural durante os anos citados.

Neste contexto temos a criação de redes de compartilhamento e troca entre artistas que trabalham com teatralidades de rua, as redes se tornaram um grande impulsionador, um agregador de ideias e artistas sem precedentes. Redes que demonstram a coerência no discurso e na atitude de artistas de rua, que promovem encontros, debates, reflexões sobre o fazer teatral na rua, além de um contato frequente entre artistas.

Na década de 2000, amplia-se a articulação de grupos e coletivos que trabalham com Teatro de Rua, no ano 2007, durante evento sobre Teatro de Rua realizado em Salvador, surge a proposta de criação da Rede Brasileira de Teatro de Rua, instituída oficialmente como um ambiente de troca sem hierarquias, conforme sua carta de criação datada de 2008:

A Rede é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da RBTR ocorrerá através de fórum virtual, entretanto, toda e qualquer deliberação será feita apenas em reuniões presenciais, sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros por ano. Os coletivos devem organizar-se para enviarem articuladores para os encontros presenciais.

O papel de cada integrante é o de ampliar a Rede, através da criação de movimentos regionais de teatro de rua e artes afins, bem como da manutenção dos já existentes, através de reunião constante.

A MISSÃO da Rede Brasileira de Teatro de Rua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do estado em todas as instâncias: municípios, estados e União; divulgação do teatro popular de rua e de seus fazedores e agregar o maior número de articuladores por todo país. (RBTR apud TURLE&TRINDADE, 2010, p.178)

A RBTR se modifica conforme os encontros acontecem, suas cartas são deliberações extraídas de debates em que os temas são esgotados e servem como registro, plano de ação e manifesto. No encontro seguinte, segundo Turle e Trindade (2010), um amadurecimento político explícito ocorre, perceptível nas alterações abaixo:

A Rede Brasileira de Teatro de Rua criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da Rede Brasileira de Teatro de Rua ocorre de forma virtual; entretanto, toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais, sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros anuais. Os coletivos devem se organizar para enviarem articuladores para os encontros presenciais.

O papel de cada integrante é ampliar a rede através da criação de movimentos regionais de teatro de rua, bem como da manutenção dos já existentes.

A missão da Rede Brasileira de Teatro de Rua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do Estado em todas as instâncias: Municípios, Estados e União. E para garantir o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros a Rede Brasileira de Teatro de Rua tem por objetivo promover também a produção, difusão, formação, registro, circulação e manutenção de grupos de teatro de rua e de seus fazedores, construindo assim um país mais justo. (RBTR apud TURLE&TRINDADE, 2010, p.180)

Em seguida, no ano de 2009, de dentro da RBTR, aprova-se a proposta de criação do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua, que resultaria na criação do GT Artes Cênicas na rua da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em 2012. Essa articulação nacional permitiu uma série de avanços no campo da pesquisa em Teatro de Rua. Além disso, a realização de encontros nacionais e a criação de festivais e mostras teatrais não competitivas, com espaço para debate e vivências de processo, evidenciou a ideia de uma arte não disposta à competição, com grande empenho de artistas em ajudar-se mutuamente e compartilhar processos criativos.

Turle e Trindade (2016) comentam que o aprendizado em Teatro de Rua em geral se apresenta no trabalho dos grupos, ainda são poucos os artistas-docentes nas escolas e universidades, que vêm aos poucos construindo suas próprias referências, abrindo espaço na pesquisa em artes cênicas para o Teatro de Rua.

Acrescento um pequeno comentário sobre a alteração que se deu, ao longo desta pesquisa, nos contextos sociais, históricos e políticos do país. Destaco aqui as manifestações de 2013, que se iniciam com reivindicações de passe livre em Porto Alegre e tomam uma proporção nacional, sem coordenação política e nem um foco declarado. A reeleição da Presidenta Dilma Roussef, em 2014, o movimento pró-impeachment que se iniciou em seguida e o processo golpista que levou à derrubada do governo em 2016, as medidas impopulares de Michel Temer, político que assumiu o poder na sequência e, ainda, a campanha eleitoral falaciosa de 2018 que deixou o país dividido e eleg...

RECEITA DE BOLO DE CENOURA

1/2 xícara (chá) de óleo.

3 **cenouras** médias raladas.

4 ovos.

2 xícaras (chá) de açúcar.

2 e 1/2 xícaras (chá) de farinha de trigo.

1 colher (sopa) de fermento em pó¹⁵

Durante o período de 2015 até a finalização desta tese, atravessamos uma onda conservadora que se voltou, entre outros focos, contra a arte, desde acusações moralistas que envolveram ataques a artistas e instituições até o fim de financiamentos públicos para a arte na maioria dos estados e municípios brasileiros.

Alguns incidentes prenunciaram os tempos atuais, tempos de repressão e recessão, a prisão do palhaço Tico Bonito ao fazer uma piada crítica em relação à polícia do estado do Paraná, em 2015, durante apresentação de rua, e a sucessiva série de ataques à *Trupe Olho da Rua*, responsável pelo espetáculo *Blitz*, no estado de São Paulo, são apenas exemplos mais conhecidos de tantos outros que vêm acontecendo, ameaças e interrupções de espetáculos e mostras teatrais. No que se refere ao financiamento, o principal financiador estatal das artes de rua durante os anos de 2009 e 2014 foi a Funarte¹⁶, com o prêmio Artes Cênicas na rua, também fruto da pressão e organização da RBTR. Leis municipais e estaduais, de uma forma geral não especificam as artes de rua, porém, desde 2017, são inúmeros os casos de cortes e verbas aprovadas e suspensas. Muitas Secretarias de Cultura municipais e estaduais foram extintas, além delas, o Ministério da Cultura foi transformado em secretaria em outro Ministério, retirando sua autonomia e sua verba.

Estabelecido o ambiente em que o Teatro de Rua se situa, pós-virada de século, avanço para tentar compreender/estabelecer especificidades estéticas que permeiam as pesquisas de artistas, grupos e coletivos.

O Teatro de Rua contemporâneo, aqui situado como o teatro que se realiza no nosso tempo, é um teatro que, no pós-ditadura militar, se encontrou liberto de qualquer tipo de censura, rapidamente artistas se colocaram em proximidade com o público e o Teatro de Rua ressurgiu no Brasil. Se encontra presente nesta condição a representatividade simbólica do

¹⁵A receita aqui apresentada surge em tom de ironia e protesto em relação ao projeto de censura em curso no Brasil de 2019, utilizo a receita como interrupção do texto em referência aos editoriais de jornais, que, ao sofrerem censura em seus textos nos anos de ditadura rodavam os jornais com o espaço censurado preenchido por receitas de bolo ou poemas. Cf. entre outros, Aquino (1999).

¹⁶Fundação Nacional das Artes

Teatro de Rua no processo de democratização do país, tendo em vista que estavam contidos neste o direito a reunião, estar na rua em uma roda de teatro ou em um acalorado debate, a livre expressão artística, era novamente possível tratar abertamente de temas e ideias nas artes, e política, a crítica expressada pela arte, sua condição de evidenciar, expor a sociedade em suas mais profundas instâncias se tornou possível novamente. É preciso considerar que trato de uma condição de contexto generalista, a violência e a repressão quanto aos e às artistas de rua sempre existiu, em maior ou menor grau, nos últimos anos se ampliaram os episódios de truculência e utilização indevida da força, prisões e agressões, como já citado, o que faz com que novamente surja o receio de um possível retorno aos tempos de repressão e violências institucionalizadas, chanceladas pelo Estado.

Ao compararmos a produção teatral anterior e posterior à virada do século XX para XXI, é notável a ampliação do número de artistas de Teatro de Rua, uma produção intensa e marcada por uma variedade de estilos e escolhas estéticas. Aqui procuro me deter em comentar brevemente a criação de artistas que assumidamente se posicionam como “artistas de Teatro de Rua”, ainda que transitando entre rua e espaços não convencionais como seus locais de representação e ocupação. Ainda assim, cabe ressaltar, uma grande quantidade de artistas experimenta seus trabalhos em espaços abertos, seja por necessidade financeira ou por curiosidade em vivenciar outras situações possíveis de atuação e encenação.

Compreendo que as teatralidades de rua são muitas e variadas. Teatro, performance, intervenção são algumas possíveis e é difícil estabelecer fronteiras entre umas e outras. Para estabelecer um ambiente palpável, o que trato aqui como Teatro de Rua são formas relacionadas diretamente a representações, por utilizarem roteirização de suas ações, delimitação de espaço cênico, relações com o público, aspectos convencionais ao Teatro de Rua que serão melhor explicados ao longo dos próximos capítulos, ainda assim, cabe aqui apresentar alguns pontos que serão abordados em relação às escolhas estéticas presentes na modalidade, assim entendida por Carreira (2007) e Telles (2008), o Teatro de Rua como uma modalidade teatral.

As manifestações artísticas populares seguem sendo grande referência às teatralidades de rua. No que se refere à ideia de teatro popular, o conceito é amplo, segundo Carreira (2016), o termo abrange uma série de interpretações: em contradição com o chamado erudito, como alternativa cultural ao que se apresenta hegemônico, grupos ligados a comunidades e movimentos sociais, os que se utilizam de matrizes populares e os que fizeram do popular sua maneira de militar. O que pretendo aqui, quando tratar de matrizes populares, é absorver aqueles

que se utilizam de procedimentos estéticos tradicionalmente vinculados à cultura popular na sua produção teatral.

Para Sara Carneiro (2002), a incorporação da estética da cultura popular pelas artes cênicas, apesar de em alguns casos o trabalho estético alterar formas e simbologias referenciais, surge com maior efeito na divulgação da diversidade cultural de um povo. Fundamentos da *Commedia dell'Arte* italiana, o riso, a diversão, a musicalidade, estruturas cênicas semelhantes, festividades e encenações religiosas são alguns dos elementos encontrados em trabalhos de grupos teatrais com maior apelo ao popular com este sentido. Ainda que com algumas modificações, compreendo estas formas como algo já estabelecido e incorporado ao ideário do que é Teatro de Rua, o público compreende que naquele local algo artístico acontece ou vai acontecer quando se depara com artistas de rua que se utilizam dessas matrizes.

Por outro lado, somam-se variadas experimentações e pesquisas realizadas nas ruas do país, o que, segundo Carreira (2007), permite uma leitura crítica mais ampla do que considerar o Teatro de Rua apenas como uma vertente do teatro popular. Outras abordagens da utilização do espaço público, tais como apropriação do espaço, deslocamento, experimentações dramáticas e o rompimento com as fronteiras entre espetacular e realidade são algumas das especificidades desse tipo de Teatro de Rua. Também se verifica uma influência, reafirmada por Carreira (2016) e Telles (2008), da obra de Bertolt Brecht e Augusto Boal, no que diz respeito à encenação e às formas dramáticas, relacionadas à crítica social direta. Em alguns casos, verifica-se a mistura de elementos de matriz popular, crítica social e apropriação do espaço.

O campo das teatralidades de rua é amplo, suas variações são diversas e estabeleci um foco determinado sobre o que um componente curricular inserido na graduação consegue abranger. Entendo não ser possível compreender a amplitude integral da arte de rua em um período curto, mas, proponho delimitações que, aqui, servem para situar leitores e leitoras, artistas, pesquisadores, alunos e alunas, nos caminhos escolhidos pelo pesquisador.

Retomo a questão dos caminhos para a formação de atores e atrizes em Teatro de Rua. É possível observar, entre os grupos de Teatro de Rua do país, vários que têm como uma de suas preocupações o trabalho de preparação de atores e atrizes, com práticas que perpassam oficinas de curta duração até cursos com aulas semanais e permanência anual. Cabe destacar aqui alguns trabalhos formativos. A *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* é comprometida com atividades didáticas e desenvolve algumas vertentes: Teatro Como Instrumento de Discussão Social (oficinas de teatro popular); Escola de Teatro Popular (oficina para formação

de atores); Oficina de Teatro de Rua – Arte e Política; Oficina de Teatro Livre. O trabalho intenso do grupo proporciona atividades regulares variadas, o Teatro de Rua é privilegiado com o foco na transformação do espaço público em local de troca e informação.

O *Tá na Rua*, do Rio de Janeiro, realiza oficinas frequentes no que chama de Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro. Em suas oficinas, são privilegiadas as técnicas de trabalho do grupo, aproximações com a cultura das ruas e com festejos tradicionais, que são fundamentais aos atores e atrizes do grupo, segundo Turle (2008, p.2):

Este encontro com as culturas populares revela, aos integrantes do Tá Na Rua, a possibilidade de uma nova teatralidade: o ator, em comunicação direta e horizontal com o público, e uma dramaturgia aberta onde o povo é o protagonista.

Segundo Ana Carneiro (2017), nas oficinas se toma contato com conceitos básicos do grupo, o desenvolvimento de subjetividades a partir do jogo, a busca no treinamento: a capacidade de expressar corporalmente, poetizar e, principalmente, de trabalhar a horizontalidade do afeto, de estabelecer a horizontalidade do afeto.

Cito ainda o trabalho realizado pelo Instituto Pombas Urbanas, na zona leste de São Paulo, com diversas atividades de formação artística, que conta também com oficinas de Teatro de Rua. O Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo criou o Centro de Pesquisa para o Teatro da Rua Rubens Brito e realizou uma série de Seminários que propunham a reflexão, segundo Jussara Trindade (2013), ao considerar alguns pontos fundamentais de Teatro de Rua: modos de produção em grupo; encenação; preparação do ator; formas de utilização e organização do espaço cênico e as relações com o público.

Outros grupos mantêm oficinas diretamente vinculadas ao Teatro de Rua ou as realizam sempre que possível: a Brava Cia de São Paulo realiza com alguma frequência a oficina “*O ator na rua*”; O Coletivo Clandestino em Dourados desenvolve oficinas relacionadas aos seus processos criativos em todas as suas montagens; o Grupo Galpão em Belo Horizonte trabalha com oficinas em módulos, o Teatro de Rua não é o foco principal da formação ofertada pelo grupo; O Grupo Lume de Campinas, na figura de Ricardo Puccetti, mantêm em seu repertório de cursos “*O ator na rua*” no qual trabalha as potencialidades do corpo e construção de cenas a partir dos espaços públicos.

As experiências acima citadas são apenas algumas, no campo da educação não formal é possível observar variadas propostas sobre como trabalhar a atuação para as ruas. É notável a

preocupação destes artistas e docentes com a criação artística, para além de aspectos técnicos, o que vamos falar, para quem vamos falar, se faz necessário no trabalho com Teatro de Rua.

1.3 VIVÊNCIAS ANTERIORES EM TEATRO DE RUA NO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UFGD

O Teatro de Rua no âmbito do ensino formal e mais especificamente inserido na grade curricular dos cursos de Artes Cênicas das universidades brasileiras é uma prática recente, ainda restrita a poucos cursos e conquistada através da insistência de pesquisadores/artistas que estão aos poucos se inserindo nos cursos, o que configura, portanto, uma área ainda escassa, um campo em construção dentro da pesquisa acadêmica.

A Universidade Federal da Grande Dourados foi criada a partir do desmembramento da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul no ano de 2006, no ano seguinte, com a adesão da UFGD ao Programa de Reestruturação e Expansão da Universidade, o Conselho Universitário da instituição criou novos cursos, entre eles, o curso de Artes Cênicas, que iniciou as atividades no ano de 2009. O curso tem como objetivo a formação de profissionais bacharéis e licenciados em Artes Cênicas e existem algumas especificidades que devem ser comentadas: a formação dos alunos ocorre de maneira integrada durante os dois primeiros anos, sendo incluídos dois componentes da formação de licenciatura a todos. Ao seguir para o quinto semestre, os graduandos devem escolher entre as habilitações Licenciatura ou Bacharelado e nos semestres finais são ofertados componentes curriculares direcionados à formação escolhida.

O município de Dourados é o segundo maior do estado de Mato Grosso do Sul, criado em sua emancipação da cidade de Ponta Porã em 1935. A cidade, assim como o estado, é marcada por conflitos agrários. São inúmeras perseguições aos grupos indígenas que lutam pela demarcação de terras. O MS conta com a segunda maior população indígena do país, no entanto, as populações originárias são tratadas com descaso e negligência pelo poder público, violência e preconceito por parte da população e com requintes de crueldade por representantes do agronegócio. Somente em Dourados, representam quase dez por cento da população, além de ser a reserva com maior número de pessoas no menor espaço físico do país. Cabe lembrar que Dourados se originou da formação de uma pequena colônia agrícola com distribuição de lotes sobre as terras indígenas, segundo o professor Levi Pereira (2012), uma série de políticas excludentes e equivocadas, a partir das limitações territoriais em reservas, expulsou grupos étnicos para espaços reduzidos, o que retirou o vínculo sagrado desses povos com a terra, Pereira conclui que:

É flagrante a omissão do Estado em se responsabilizar pela resolução dos problemas nas reservas por ele criadas. A ação de regularização fundiária, que resolveria o problema de muitas comunidades recolhidas em reservas fica retida na burocracia estatal. A seguridade social da população recolhida nas reservas encontra-se comprometida, a despeito dos vultosos investimentos em programas sociais, cujos resultados não convergem para o fortalecimento das parentelas e a promoção da convivência mais harmônica. (PEREIRA, 2012, p.130)

Além das questões indígenas, os movimentos rurais em prol da reforma agrária também representam lutas importantes no estado, inclusive, aqui está situado o maior assentamento rural da América do Sul, a fazenda Nova Itamarati, desapropriada no início dos anos 2000, hoje 16.000 pessoas vivem da terra no local. O distrito Nova Itamarati atualmente reivindica a possibilidade de emancipação e pode vir a ser o primeiro município formado por um assentamento rural. Somado aos conflitos rurais o fato de uma fronteira violenta, dominada pelo narcotráfico, Maria Nunes (2017) esclarece que o Mato Grosso do Sul delimita uma vasta área de fronteira e faz parte de um território de conexão ilícita entre Brasil-Paraguai-Bolívia, o que resulta em muitas mortes, assassinatos, e o domínio de facções criminosas.

Neste contexto social, se encontra o curso de Artes Cênicas da UFGD. Em 2019 o curso iniciou sua XI turma. Entre os anos de 2009 e 2015 foram realizadas experiências de Teatro de Rua como trabalhos de conclusão de curso, no componente curricular Encenação e, também, por iniciativa dos alunos, mas nunca através de um componente específico de Teatro de Rua. Os espetáculos desenvolvidos no curso foram *A receita* de Jorge de Andrade, sob orientação da professora Roberta Ninin; *Tristão e Isolda*, adaptação de conto medieval, sob orientação do professor Marcos Chaves; e *Amizade é uma coisa, farinha é outra*, inspirado no texto *Amigo dedicado*, de Oscar Wilde, sob orientação do professor José Parente. Enquanto iniciativa de alunos e alunas, indico aqui o espetáculo *Cantigas dum fazedô*, inspirado na obra de João Cabral de Melo Neto, criado pelos então alunos Antônio Junior e Eric Serafim no ano de 2014.

No ano de 2015, fui aprovado em concurso e assumi como professor efetivo da graduação. Durante a distribuição das aulas do ano letivo, pude propor a realização de aulas de Teatro de Rua sob duas ementas abrangentes: Tópicos Especiais em Artes Cênicas II, no segundo semestre letivo de 2015 e Tópicos em Artes Cênicas I, no primeiro semestre de 2016. As duas ementas preveem uma abertura de planejamento que propicia aos professores ofertar, como eletiva, estudos teórico-práticos de conteúdos artísticos e/ou pedagógicos. No segundo semestre de 2017, pude trabalhar novamente com Teatro de Rua, já estabelecida oficialmente como eletiva do curso, portanto, antes de trabalhar os aspectos que delimitam esta pesquisa

vinculada diretamente à presente tese, o que ocorreu no primeiro semestre de 2018, pude experimentar em apenas 3 turmas anteriores uma metodologia direcionada ao ensino de Teatro de Rua. Ainda assim, muito do que aqui se encontra como possibilidades de trabalho surgiu dessas vivências, poucas, mas intensas por se tratar de minha área de pesquisa anterior a minha estada no magistério superior. Portanto, nas páginas seguintes, tratarei brevemente sobre o trabalho com as turmas anteriores por considerar fundamental a compreensão dos caminhos que foram fatores geradores desta pesquisa, e descreverei alguns exercícios, apenas os que considere mais relevantes e que, de alguma forma, reverberaram na experiência metodológica aqui proposta.

Minhas experiências anteriores com o ensino de Teatro de Rua aconteceram no campo da educação não formal, em atividades vinculadas ao Coletivo Clandestino, grupo do qual faço parte. Ou seja, as atividades se deram no trabalho interno do grupo e em oficinas de teatro externas vinculadas aos processos de trabalho do coletivo de artistas. No âmbito da educação formal, realizei algumas atividades durante os anos em que fui professor de arte da educação básica, em específico da rede pública de ensino do estado do Paraná, que resultaram em algumas cenas e apresentações nas escolas em que atuei.

O passo seguinte à possibilidade de ofertar Teatro de Rua na formação acadêmica foi o de tentar encontrar os caminhos que melhor pudessem aprofundar a temática para as alunas e os alunos. Que tipo de planejamento deveria realizar? Uma abordagem mais histórica, uma prática que relacionasse o trabalho de atuação para o Teatro de Rua ou desenvolver um processo criativo para apresentações?

Segundo Licko Turle e Jussara Trindade, a inclusão do Teatro de Rua na Universidade:

[...] traz consigo uma desafiadora exigência: a de se pensar em modos pedagógicos de trabalho, menos lineares e mais em rede, em que relações inter e transdisciplinares possam representar linhas de fuga para além dos modos usuais de pensamento sobre o teatro. (TURLE&TRINDADE, 2016, p.99)

Compreendo as palavras dos autores como uma forma de pensar o Teatro de Rua como modalidade teatral que subverte conceitos e esquemas, que deve ir além em suas práticas e teorias, se trata de uma modalidade essencialmente desconexa do conceito de arte como mercadoria, ou mesmo de pedagogias convencionais e colonialistas do teatro.

Cabe salientar o que afirma Alexandre Falcão de Araújo (2016), que o Teatro de Rua frequentemente se coloca sob a perspectiva da classe trabalhadora, seja por conta do local de acontecimento, das escolhas de artistas ou ainda, por seus fazedores serem originários da classe

trabalhadora. O autor firma a posição de que a necessidade do Teatro de Rua na Universidade passa por assumir uma perspectiva de classe e fazer coro a milhares de rueiros e rueiras que atuam a partir deste prisma. Considero que a possibilidade de trabalhar Teatro de Rua passa ainda por uma perspectiva descolonizadora, de procurar valorizar esta modalidade teatral como uma prática libertária e política, com valor estético e artístico, fundada em processos históricos que a colocaram como frente de resistência ao capitalismo e seus mecanismos de funcionamento.

Não existe docência apolítica, como seres sociais que somos temos nossas leituras de mundo, posturas, ideologias, são os nossos filtros, não é possível conceber a neutralidade da educação. Paulo Freire (2001) afirma não existir uma educação neutra, devemos viver a nossa prática educativa de forma coerente com nossa opção política, devemos e temos o direito e o dever nos posicionar, se for de forma progressista, democrática, devemos professar a liberdade, nossas ações devem ser fiéis ao nosso discurso, sem jamais tentar impor nossas escolhas aos educandos e educandas.

Ainda que não declaremos nossas convicções, tudo o que estudamos ao longo da vida passa pela construção de nossa perspectiva de mundo, alterada na medida em que nos aprofundamos teoricamente, ou ainda, reafirmadas quando entramos em contato com teorias contrárias, que não superam nossas escolhas.

No ensino das artes não é diferente, existem concepções diversas sobre a Arte. Ainda que abordemos variadas técnicas, formas, estéticas, nossa pesquisa invariavelmente aponta para locais determinados em detrimento de outros, por consequência nossas práticas são parte disso, quando escolho trabalhar com determinadas concepções de Arte, isso implica que toda a minha elaboração, indiferente de linguagem, permeia essas concepções.

Como afirmei anteriormente, durante minha pesquisa de mestrado me aprofundei nos estudos sobre as relações entre Arte e contradição, mercadoria, formação humana e emancipação humana, conceitos analisados sobre bases do materialismo histórico e dialético. O teatro que manifesto e defendo envolve a ideia de transformação social, um teatro político, crítico e na Educação não é diferente, portanto, acredito que a sociedade pode e deve ser transformada, não é natural do ser humano ser explorado como o é sob o modo de produção capitalista, a educação e a arte podem servir tanto para manter o *status quo* quanto para combatê-lo. Coloco-me do lado daqueles e daquelas que acreditam que uma nova sociedade, um novo mundo, é possível.

Grosso modo são esses alguns dos meus filtros, no trabalho artístico e pedagógico parto sempre desses conceitos para trabalhar, por isso, considero necessária uma brevíssima digressão fluida sobre os pontos.

Arte como mercadoria implica relacionar a criação artística ao modo de produção capitalista, o que pode parecer algo natural, tendo em vista estarmos diariamente em todos os ambientes da vida sujeitos ao capital. No entanto, assim como nas demais esferas da vida, a Arte se modificou ao ser atrelada aos movimentos do capitalismo, Vázquez (2011) e Fischer (1967) afirmam que, ao se tornar mercadoria, ela passa a ser vista como trabalho produtivo, deixa de ser vista como trabalho improdutivo e se torna produtora de mercadoria.

Quando o fazer artístico passou a fazer parte de um esquema de produção, envolveu satisfazer necessidades e interesses de outras pessoas, o que, também, em primeira vista, poderia parecer normal, mas essas necessidades não são meramente artísticas, são outras. São configurações de mercado que se impõem sobre a Arte, assim criamos produtos para a tal indústria cultural, logo após nos tornamos nós também produtos, e passamos a criar conforme interesses não artísticos. O que expõe uma contradição maior, pois ao produzir sob as leis do capitalismo artistas deixam de se colocar com liberdade criativa, ou ainda, a arte transformada em mercadoria afasta o ser humano de seu processo de humanização constante e o aliena ao mercado.

A liberdade criativa faz parte dos processos de formação humana, o conjunto de atividades que nos tornam seres sociais. O trabalho é uma delas, seres humanos se desenvolveram historicamente através dele, da interação entre trabalho e natureza. Segundo Demerval Saviani e Newton Duarte (2010), a humanidade tem no trabalho sua atividade vital, o que nos difere de outras espécies por ser uma atividade consciente que se objetiva em produtos que passam a ter funções definidas pelas práticas sociais. Nos humanizamos ao nos apropriarmos dos conhecimentos produzidos por gerações precedentes.

Por sua vez, o conjunto dessas práticas deve almejar a emancipação humana, social, uma transformação real da sociedade, neste sentido, segundo Neide Fávoro (2010, p.18), na Arte a emancipação só acontece se for pensada como “mediadora entre o indivíduo e a vida social, que ultrapasse o imediatismo da vida cotidiana, para despertar e elevar a autoconsciência humana, deformada em meio à lógica do capital.”

A emancipação humana só será possível quando superadas as relações do modo de produção capitalista, portanto, é uma condição a ser alcançada, para Marx:

[...] só estará plenamente realizada quando o homem individual real tiver recuperado para si o cidadão abstrato e se tornado *ente genérico* na qualidade

de homem individual na sua vida empírica, no seu trabalho individual, nas suas relações individuais, quando o homem tiver reconhecido e organizado suas “*forces propres*” [forças próprias] como forças *sociais* e, em consequência, não mais separar de si mesmo a força social na forma da força *política*. (MARX, 2010, p.54)

Ao lidar com práticas educativas, considero que estas devem almejar evidenciar as relações entre o modo de produção capitalista e a Arte, como a transformação da criação artística se torna e se mantém mercadoria, se situa no conjunto de ações que transformam seres humanos em seres sociais, o mundo como possível de ser transformado.

No que se refere às proposições metodológicas, situo minha pesquisa sobre bases teóricas críticas à sociedade, e o Teatro como ambiente de transformação social, procurei pautar minhas escolhas em teorias transformadoras, como as de Piscator, Brecht e Boal, no teatro, Saviani e Freire na educação, por exemplo. São teorias que me movem enquanto artista e educador.

Além dessas bases, é necessário apontar as obras de Viola Spolin, por desenvolver uma metodologia de trabalho teatral que se tornou talvez a principal referência para trabalhos práticos com teatro no Brasil desde sua publicação. É possível afirmar que sua obra “Improvisação para o teatro” (SPOLIN, 2004) encontra ecos em processos criativos no país até hoje, em certa medida com a utilização de seus jogos teatrais ou em apropriações que ao longo do tempo se tornam difíceis de localizar em sua obra.

Robson Camargo (2010) lembra dois eixos do sistema de Spolin, princípios e método, que relaciono com Boal e Freire. Em Boal (2005) encontramos a ideia de que somos todos atores. Em Spolin (2004), como princípio, há a afirmação de que todas as pessoas podem atuar em um palco. Encontro relações ainda com o método de Paulo Freire (1996), quando a autora afirma que ninguém ensina nada a ninguém, mas que o aprendizado se dá pela experiência, assim como Freire ao propor sua Pedagogia da Autonomia.

As técnicas de Spolin foram inicialmente estudadas e introduzidas no ideário teatral brasileiro por um grupo de professoras, entre elas, Ingrid Koudela, Sandra Chacra, Terezita Rubinstein, Maria Lucia Pupo, Angela Beatriz Vieira Cabral, Maria Victória Machado, Karen Rodrigues, todas desenvolveram pesquisas sobre o trabalho da autora norte-americana que reverberam em novos caminhos, novas experiências que ampliaram os caminhos do teatro brasileiro.

Camargo ressalta que o sistema de jogos improvisacionais de Spolin:

[...] possibilitou com suas reflexões práticas profundas bases para o teatro improvisacional norte-americano. Nele estão impressas as técnicas do cabaret alemão, da *commedia dell’arte*, da atuação brechtiana e de muitos dos

conceitos de experiência ativa no trabalho do ator de Stanislavski.
(CAMARGO, 2010, p. 2)

A estrutura elaborada pela autora, portanto, se utiliza de diversas vertentes teatrais e por ser tão aberta e funcional é possível encontrar reflexos de seu método em grande parte da produção teatral brasileira. Reflito, sem rigor acadêmico, que as formas de trabalho propostas por Spolin estão tão naturalizadas e presentes no fazer teatral brasileiro que chega a preceder qualquer debate. Se hoje discuto Teatro de Rua, estudo obras como as de Boal e Brecht, isso se deu por experimentar possibilidades teatrais a partir do contato com as problematizações de Spolin. Além de ser presente no treinamento de artistas profissionais, também o é em oficinas e grupos amadores, ou seja, na base da formação inicial em teatro brasileira desde os anos 1980. O que proponho nesta Tese, uma experiência metodológica em Teatro de Rua na Universidade, não existiria, ou pelo menos teria outra forma, não fosse o contato prático com a obra da autora desde as minhas primeiras vivências teatrais.

Ingrid Koudela foi uma das professoras precursoras nas experiências com as técnicas de Viola Spolin, além de ter sido tradutora para o português de suas obras. Ela incorpora a obra de Spolin em seu livro “Jogos Teatrais”. Em “Brecht: um jogo de aprendizagem” e “Texto e jogo”, amplia a experiência e o debate relacionados às teorias da peça didática de Brecht. A experiência prática realizada, registrada, analisada e divulgada ampliou os conhecimentos sobre práticas teatrais vinculadas a Spolin e Brecht.

Aos pontos estruturados que destaco serem presentes em minha trajetória, incorporo a orientação, maneira de conduzir os jogos e propor o foco durante a prática, a improvisação teatral, os três estímulos criadores: Onde? Quem? O quê? Eles representam o ponto de partida para a criação de recursos e repertórios de improvisação, onde acontece a ação, quem são os personagens e o conflito que existe na cena. Além de exercícios de formação de grupo, que tomo para estimular a prática coletiva no teatro.

Após situar algumas bases presentes na minha prática pedagógica, cabe elucidar, como cheguei nas primeiras vivências com Teatro de Rua na Universidade. Após refazer os meus estudos do estado da arte em relação ao Teatro de Rua, sob o foco histórico e da formação do ator, acabei por desistir de propor encenação como um dos objetivos, pois o pouco tempo e a quantidade de aspectos que deveriam ser levados em consideração no trabalho de atuação para Teatro de Rua inviabilizariam o projeto, algo que devo retomar após a realização do doutorado.

Após reflexão, leituras e conversas com amigos e amigas artistas de Teatro de Rua, procurei delimitar o foco da aprendizagem no componente. Acabei por delimitar da seguinte

maneira: uma abordagem histórica que pudesse contribuir com o entendimento de alunas e alunos sobre a importância e as especificidades das práticas teatrais que têm a rua como seu local de expressão artística, bem como, de que maneira atores e atrizes trabalham em espaço aberto, quais os procedimentos característicos da atuação para Teatro de Rua, observados na **Figura 1**.

Figura 1 – Teoria e prática

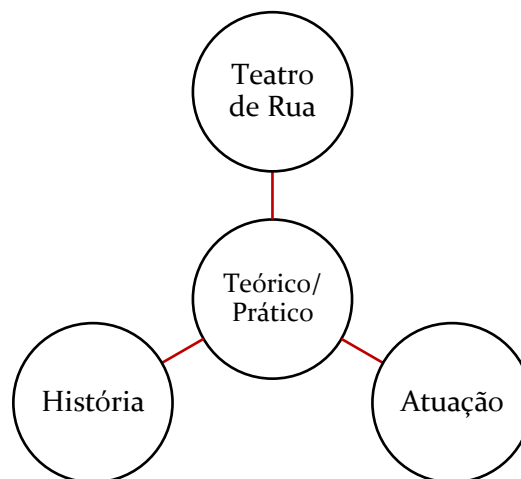


Figura elaborada pelo autor.

A motivação para essas escolhas foi muito simples, ao compreender o componente como teórico e prático, optei por delimitar em duas grandes áreas, a história e a atuação. Compreender os processos históricos do Teatro de Rua é fundamental para que se entenda o que se realiza hoje como reverberações do que já foi realizado, ainda que, ao menos no Brasil, a efervescência das teatralidades de rua tenha se dado dos processos de abertura política desde o fim do governo militar até hoje. Existem variadas experiências anteriores que servem para contextualizar e situar historicamente os caminhos trilhados por artistas de Teatro de Rua.

No que diz respeito à atuação, as escolhas partiram de minhas experiências pessoais, alongamentos, trabalhos de projeção vocal, jogos de improvisação, triangulação e criação de cenas individuais e em grupo.

O componente se realiza com uma média de 16 a 18 encontros de 3 horas cada. Cabe ressaltar aqui que não havia uma proposta de continuidade. Ao trabalhar em Tópicos Especiais, precisei considerar que se trata de um componente sem continuidade, por isso, não necessariamente eu trabalharia com o mesmo grupo de estudantes em um semestre seguinte. Ou seja, as escolhas determinariam o conteúdo e abordagem levando em conta os fatores elencados para um aproveitamento satisfatório em um curto período de tempo.

No primeiro semestre, tivemos vinte e seis pessoas matriculadas, dentre elas duas de outros cursos¹⁷ da UFGD, e dezoito finalizaram. O planejamento dos encontros foi estruturado em três partes, como é possível observar na **Figura 2**. No primeiro momento, uma perspectiva histórica do Teatro de Rua, com aulas divididas entre exposição, discussão teórica e pequenas atividades práticas. Os outros dois momentos foram delimitados pelo foco estético: em um primeiro grupo, teatro com elementos da cultura popular, teatro em roda, teatro de feira, com crítica social indireta, comicidade e musicalidade, e no, segundo grupo, teatro de resistência, com elementos de teatro político, crítica social direta, deslocamento e invasão.

Figura 2 – Perspectiva histórica do Teatro de Rua I

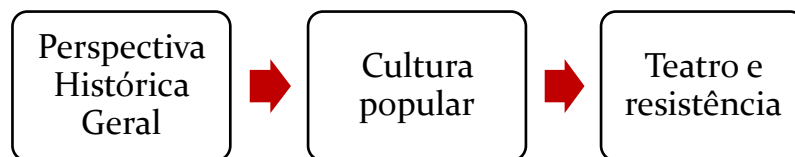


Figura elaborada pelo autor.

A intenção neste caso foi a de trabalhar os primeiros encontros somente com a perspectiva histórica geral e, em seguida, trabalhar a atuação sob o viés dos pontos seguintes, evidenciados no quadro acima.

Outra pequena divisão para auxiliar na construção do planejamento se deu por meio de quatro pontos explorados: encenação, atuação, estrutura, dramaturgia. Cada um responde por outros variados, essa nova variação me permitiu chegar num primeiro esboço acerca de elementos e especificidades em Teatro de Rua:

ATUAÇÃO (ampliação – triangulação – improviso)

DRAMATURGIA (popular cômico – Brecht – obra/espaço urbano)

ENCENAÇÃO (narrativas – espaço – público)

ESTRUTURA (convocatória/invasão – desenrolar – chapéu/finalização/saída)

¹⁷ Letras e Relações Internacionais.

O primeiro diz respeito a atuação, considere básico abordar a ampliação do gesto para um maior alcance da ação e da cena, a triangulação interna e externa, a velocidade de resposta na improvisação. O gesto ampliado permite acentuar as ações em cena, significa pensar a ação de modo que esta fique acessível visualmente ao público.

O improviso e as técnicas de improvisação são parte importante no trabalho de artistas de rua. Segundo Viola Spolin (2004), improvisar tem a ver com o intuitivo, mas, também, permitir que tudo que se encontra no ambiente trabalhe para você na solução de algum problema, não é a cena, é o caminho para a cena. Entendo que a capacidade de improvisar deve ser treinada, quanto maior o domínio de suas funções, mais leve e fluida fica a possibilidade de encontrar respostas rápidas às alterações causadas pela rua e seu público durante a cena. Claudia Funchal Souza (2011), em seu estudo sobre a improvisação de palhaços e palhaças, afirma que improvisar envolve uma rápida tomada de decisão, em um pequeno espaço de tempo informações diversas são recebidas e processadas. É necessário acessar seu repertório, criar e projetar mentalmente possíveis ações e em que essas vão resultar, para então agir.

A triangulação é uma técnica de atuação que prevê um jogo de foco da cena entre artistas, artistas e público, muito utilizada pela linguagem de palhaços e palhaças nas ruas ou em palcos e picadeiros, bem como, por artistas de rua em geral que procuram estabelecer relações de interação com o público, seja com troca de olhares, interpelações textuais ou visuais em busca de diálogo ou cumplicidade na cena.

Se trata de três pontos importantes no trabalho de atuação na rua, que serviram para explorar técnicas úteis ao processo, retornarei a elas na continuidade do texto.

Ao pensar em dramaturgia, fui instigado pela afirmação de Narciso Telles:

Podemos verificar três formas de pensar a dramaturgia para Teatro de Rua: uma primeira relacionada à ideia de um Teatro de Rua popular cômico, com vinculações tanto às tradições circenses quanto teatrais de longa duração; uma segunda, fundamentada especialmente no pensamento de Brecht, que propõe uma dramaturgia épica. E ainda, uma terceira via que localiza a dramaturgia para o Teatro de Rua nas possibilidades de relação da obra com o espaço urbano. (TELLES, 2008, p. 60)

Já havia lido a obra de Telles anteriormente, mas a nova leitura foi fundamental em um período ainda de pensamentos sobre o planejamento das aulas, enquanto buscava características específicas do Teatro de Rua para trabalhar nas minhas aulas. Ao refletir sobre o texto de Telles, passei a tentar estabelecer características e elementos específicos de Teatro de Rua ao definir as escolhas para o trabalho com a turma.

Em encenação, considerei relevantes neste sentido a maneira como se apresenta a dramaturgia na rua com base nas afirmações de Telles (2008) e como se articulam as relações com o espaço e o público. Considerei estas como três grandes áreas que abrangem a totalidade do que compõe o Teatro de Rua que me proponho a pesquisar, conforme apresentado na **Figura 3**:

Figura 3 – Áreas do Teatro de Rua

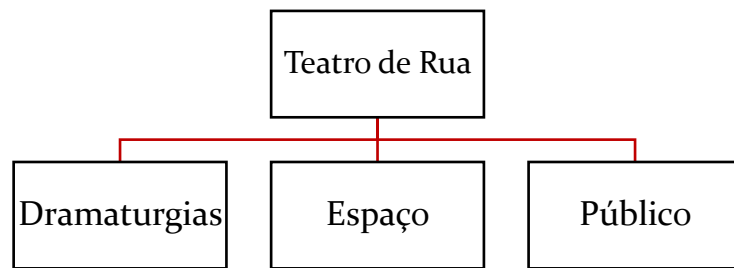


Figura elaborada pelo autor.

A partir daí, pude delimitar o que compreendia como essencial ao desenvolvimento do plano de ensino. Para além da perspectiva histórica geral, pude trabalhar as três áreas sob o prisma de, em um primeiro momento, Teatro de Rua e relações com traços cômicos vinculados às tradições teatrais, práticas circenses, manifestações populares, e em seguida o teatro com vertentes inspiradas pelo Teatro Épico Brechtiano. Com relação à estrutura, ainda que, com algumas variantes, depois considerei a seguinte sequência: Observação do local escolhido e das pessoas que ali se encontram — realização de convocatória/invasão — desenrolar da história e/ou ação passagem de chapéu — finalização e saída. A sequência não foi montada para ser tratada como inalterável, mas como algo em constante transformação, com variações conforme a necessidade, algo que foi abordado durante cada etapa.

O trabalho com teatro e manifestações populares partiu de um debate inicial com a turma sobre conceitos de popular na arte, da perspectiva histórica do Teatro de Rua com este viés, em conjunto com a construção dramaturgical da turma sobre a temática “lendas, mitos e fábulas”. Interessante observar, em relato de participantes das aulas, como se encontram enraizados conceitos simplistas em relação à estética no Teatro de Rua. Nos relatos sobre os anseios da turma, encontrei comentários sobre a expectativa de trabalhar técnicas circenses como trabalho com pernas de pau, pirofagia, tecido, técnicas de palhaço, que entendo como parte de um pensamento enraizado no senso comum sobre Teatro de Rua, o circo, o palhaço e as manifestações da cultura popular brasileira.

Fizemos trabalhos de releitura de lendas e afins utilizando da comicidade e de narrativas musicais na construção de pequenas cenas, com isso procurei trabalhar a atuação em conjunto com a criação de cenas. A atividade proposta incluía:

- 1- Divisão da turma em pequenos grupos;
- 2- Individualmente solicitei que recordassem alguma lenda, mito ou fábula;
- 3- Após recordar deveriam contar ao grupo;
- 4- O grupo deveria escolher uma dentre as histórias contadas para transformar em uma pequena cena utilizando tipos¹⁸.
- 5- Após criar a cena, elaborar ou escolher músicas para ajudar na construção da narrativa; desenvolver chegada e convocação do público; passagem do chapéu e finalização/saída.

Os encontros práticos dividiam-se em duas partes: inicialmente realizávamos aquecimento e jogos tendo como base as obras de Viola Spolin e Augusto Boal, especialmente jogos voltados ao fortalecimento do grupo e à velocidade de resposta de improviso; já na segunda parte, o trabalho era focado nas cenas. Como convenções estruturais da cena, pude trabalhar com esta primeira turma: chegada e observação do espaço; convocatória do público; formação da roda; triangulação; dramaturgia; passar o chapéu.

Os experimentos foram realizados dentro do campus da UFGD, conforme imagem abaixo, na área externa ao Núcleo de Artes Cênicas, onde temos ampla área aberta, e, na maioria das vezes, contaram com a presença de alunas, alunos, professoras e professores do curso de artes cênicas como público. Inicialmente as apresentações foram em espaço de representação frontal, em seguida semi-arena e arena, para trabalhar a percepção das diferenças de utilização dos espaços cênicos, em ambientes delimitados pela própria geografia do local ou previamente definidos. As orientações se davam diretamente nos grupos, o que naquele momento me parecia apropriado, trabalhar as necessidades de cada cena com maior proximidade entre professor e alunos e alunas. Na **Figura 4** é possível observar o espaço utilizado pelos grupos para apresentações, o NAC disponibiliza um espaço externo para utilização em Teatro de Rua, porém, como as aulas eram no período matutino, o sol impedia o aproveitamento do local.

¹⁸“Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia Dell'Arte*).” (PAVIS, 2008, p.410)

Figura 4 – Releitura de mitos/fábulas e lendas. Parte externa do prédio do Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.



Fotografia: Igor Schiavo (Fevereiro/2016).

As cenas, ao final de cada encontro, eram apresentadas para a turma e/ou outras turmas que se encontravam no local. A ideia era poder estimular a percepção sobre os avanços em suas próprias cenas e nas dos e das colegas, insiro relato do aluno Guilherme¹⁹:

Durante o desenvolvimento das esquetes em aula até o dia da apresentação, foi interessante ver a interação entre os grupos formados, onde realizamos vários momentos de troca através das críticas construtivas e aprendizagem, a partir da visualização do outro grupo em jogo ou em cena. As apresentações nos permitiram vivenciar experiências com o Teatro de Rua e perceber as dificuldades. (Relato de Guilherme Santos Lemes)²⁰

A troca de experiências é importante na medida em que despe o grupo de possíveis individualismos. Era necessário observar os demais grupos e propor soluções, reflexões sobre eles, estimular o debate e o respeito ao trabalho de colegas como parte integrante da formação artística. Outro ponto importante que diz respeito à liberdade de criação foi apontado pela aluna Samara:

¹⁹ Todos os relatos escritos por alunos e alunas aqui citados foram autorizados por escrito através de termo de consentimento.

²⁰ Vide texto integral nos anexos.

Achei muito interessante trabalharmos em cima de contos folclóricos e termos a oportunidade de adaptarmos e fazer da forma como acreditamos, sem ficar preso a um texto, isso nos ajudou e nos deu muita liberdade para criar coisas. (Relato de Samara Gobira)²¹

Ao utilizar textos prontos, posso trabalhar com maior ênfase na atuação. Para isso abre-se mão de escrita dramatúrgica, antecipa-se escolhas temáticas, algo que, ao meu ver, reduz a potencialidade artística do grupo, ao possibilitar a criação de cena em todos os seus pormenores, ainda que, em curto espaço de tempo tornamos mais autônoma a criação dos grupos.

Na sequência dos encontros, antes de abordar historicamente a temática teatro e resistência, percebi a necessidade de trabalhar uma atividade de transição, algo que pudesse evocar a intenção artística dos assuntos que seriam abordados nos encontros seguintes, atitudes, ações e estéticas de cunho crítico social. Encontro em Andrea Paris (2014), ao falar sobre os atadores da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, um apontamento de arte comprometida socialmente:

Como é possível observar, o atador, componente do grupo, tem mais funções que atuar. É também um ativista político, no sentido de que, a partir de seu trabalho artístico, ambiciona mobilizar a sociedade, “percebendo como urgente e primeira, a transformação de si mesmo”, para que, a partir de seu posicionamento, de seu próprio questionamento ético, possa criar e pensar um “teatro comprometido eticamente com o público” em que o mais importante é a relação entre todos. (PARIS, 2014, p.126-127)

O que se coloca sob esse prisma são artistas que ambicionam a transformação da sociedade e isso faz parte de suas necessidades de expressão artística, não se trata de considerar a possibilidade de, através do teatro, mudar o mundo, mas, sim, de propor novos olhares que de alguma forma possibilitem ao público ambicionar novas realidades.

Propus então a seguinte atividade aos alunos: a elaboração de uma ação artística individual sobre uma pequena provocação: a naturalidade com que vamos percebendo a sociedade e seus aspectos negativos, como nos tornamos insensíveis ao mundo. Em seguida fiz a pergunta “o que te causa indignação?”, que deveria ser usada como referência na criação. Estabelecido como regra um tempo máximo de cinco minutos, com a única intenção de conseguir cumprir o período de aula, pois sem limitação correria o risco de que as apresentações tomassem mais do que os dois encontros previstos. Tratam-se de fatores que entendo como naturais ao contexto acadêmico, ainda que um planejamento tenha abertura para alterações é preciso compreender as escolhas para que o grupo tenha maior aproveitamento.

²¹ Vide texto integral nos anexos.

Nos encontros seguintes, as alunas e os alunos apresentaram suas atividades, variadas linguagens, músicas, poemas, manifestos e monólogos. Pude perceber na realização do exercício uma potência criativa, a atividade me possibilitou refletir sobre a necessidade da experiência para que cada um exponha suas individualidades, suas referências, suas artes.

Após a realização da atividade, nos encontros seguintes apresentei uma perspectiva histórica do Teatro de Rua pelo viés político, com maior apelo para questões sociais e vinculadas à ideia da atividade anterior.

Como finalização do semestre, propus ao grupo a montagem de duas pequenas cenas para apresentação no centro da cidade de Dourados, tendo como opção pequenos trechos de “O auto da compadecida” de Ariano Suassuna e “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal. Não se tratam de textos criados para Teatro de Rua, porém, serviam como referência para o entendimento de textos com vertentes mais populares e com forte apelo crítico social.

Durante o processo de ensaio, realizei uma pequena experiência com o grupo. A proposta da atividade foi inspirada em algumas proibições e prisões que artistas de Teatro de Rua no Brasil sofreram em período concomitante às aulas e surgiu como uma experiência para poder discutir um pouco a repressão às artes no período de ditadura militar e nos tempos atuais. Apesar de haver uma crescente movimentação neste sentido, não se imaginava na época das aulas que este tipo de relatos e acontecimentos só aumentariam de lá para cá, tornando-se cada vez mais frequentes, não apenas em relação ao Teatro de Rua, como também a outras linguagens artísticas. O objetivo era fazer com que percebessem o quanto a repressão à arte pode ser prejudicial ao trabalho artístico e, inspirado em Boal (1988), que propõe nas técnicas de Teatro do Oprimido o treinamento de ações de transformação reais em um ambiente teatral, apresentar uma situação de repressão e censura para simular como seria ter sua obra impedida ou modificada por forças repressivas.

Marquei um encontro com a turma na Praça Antônio João, na região central da cidade e no horário marcado me direcionei à praça como um personagem: o censor. Rodei pela praça durante alguns minutos sem ser percebido. Quando a turma começou a dispersar me dirigi até eles como personagem e, entre “ameaças” ao grupo com referências à ditadura militar no Brasil, entreguei um envelope com um documento de censura prévia, dizendo que o grupo estava impossibilitado de tratar temáticas consideradas subversivas (como na época do regime militar). Abaixo um trecho do documento:

1 – Atenuar gestos efeminados ou masculinos de determinados atores, atrizes e personagens, a temática de ideologia homossexual não deve ser tratada;

cenas de nudez estão proibidas. 2 – Eliminar referências a igrejas, luta de classes, sindicais, feminismo, questões raciais, indígenas, e qualquer reivindicação de cunho contestador, teatro não serve para estes fins. 3 – Evitar manifestações contrárias ao governo, governantes, empresários industriais e rurais, comércio e capital de uma forma geral, além de menções ao Nosso Senhor. 4 – Retirar imediatamente termos como: operário, patrão, salário, grupo, associação, padre, compensação financeira, Deus, Jesus, casa de Deus, rendimentos, revolução, américa, proletário, aumento de salário, enfim, todos os termos que podem suscitar algum tipo de despertar político do público.

Após a intervenção, recebi alguns *e-mails* e mensagens via celular de estudantes que não estavam presentes no dia, solidarizando-se com a situação. Sem saber que tudo fazia parte de um exercício, chegaram a acreditar que o documento de censura prévia era verdadeiro. O exercício obrigou uma adaptação dos textos, eliminando o discurso de crítica social direto para propor uma abordagem dramatúrgica através de metáforas. O envolvimento da turma foi evidente: realizamos ensaios e debates fora do horário dos encontros e as apresentações foram marcadas para a feira central do município. Infelizmente, no dia das apresentações choveu na cidade e tivemos que alterar o local, por isso utilizamos o centro de convivência da UFGD e as cenas foram compartilhadas com um público majoritariamente universitário. Abaixo, seguem a **Figura 5** e **Figura 6**, nas quais é possível verificar o local escolhido para as apresentações:

Figura 5 – Releitura de “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal. Centro de Convivência da UFGD.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2016)

Figura 6 – Releitura de “O auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Centro de Convivência da UFGD.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2016)

Destaco a tentativa de simular um espaço de rua, de fato o Centro de Convivência proporciona um amplo espaço aberto, ainda que, com cobertura, a estrutura verificável pelas imagens das representações dos dois grupos de trabalho.

As escolhas do grupo foram a de utilização do espaço em arena e contato direto com o público. As dificuldades de criação no ambiente imposto ficaram evidentes. Um dos grupos conseguiu manter a aura politizada do texto original mesmo com as transformações, enquanto o outro apresentou uma cena que ampliou os traços cômicos do texto e eliminou referências não autorizadas pela “censura”.

No primeiro semestre letivo de 2016, foram vinte e um matriculados e matriculadas, quatro de outros cursos²² da UFGD, sendo que dezenove finalizaram o semestre. Após avaliar o planejamento realizado com a turma anterior, fiz algumas alterações, dentre elas a ampliação dos referenciais históricos, a apresentação de trechos de obras de grupos de Teatro de Rua de várias partes do mundo e leitura de artigos científicos. A ideia foi dividir o panorama histórico do Teatro de Rua em 3 partes, apresentados na **Figura 7**:

²² Curso de Letras.

Figura 7 - Perspectiva histórica do Teatro de Rua II

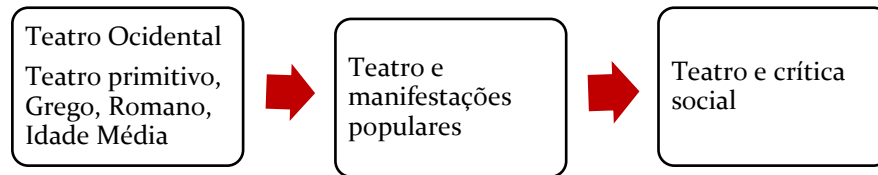


Figura elaborada pelo autor.

Com a nova divisão, optei por traçar um panorama geral do Teatro de Rua do teatro primitivo até o final da Idade Média, os outros dois pontos a partir do final do século XIX coexistem, portanto transitam pelos mesmos períodos históricos podendo estar relacionados ou não, por isso a escolha pelo desmembramento e distinção entre eles.

Com relação à atuação, optei por trabalhar com ênfase na improvisação e na triangulação, ainda com a elaboração de pequenos processos criativos. A utilização do espaço variou entre frontalidade, semi-arena, arena e deslocamento.

Após os primeiros encontros, nos quais trabalhei alguns exercícios de improvisação, com jogos individuais e em grupo, prossegui e, ao invés de propor a criação dramaturgica a partir de lendas/fábulas/mitos, utilizei como base inicial o argumento do texto “*Romeu e Julieta*” de Shakespeare. Apesar de não se tratar de um texto específico para Teatro de Rua, o utilizei por se tratar de uma história universal, conhecida, o grupo deveria lembrar a história e trabalhar em cima das memórias que tinham sobre ela.

O foco do trabalho de atuação foi triangulação, ampliação do gesto e das formas de contar a história, além de algumas improvisações sobre o texto em duplas e em grupos maiores. Utilizei exercícios a partir de técnicas de palhaço para a triangulação e improviso, na intenção de explorar a comicidade:

Essa modalidade é a espinha dorsal do esqueleto cômico. Sem ela, não há o que sustente a interpretação cômica. A triangulação está diretamente ligada ao jogo cômico, ao tempo cômico e ao corpo cômico. Mas principalmente, triangulação está ligada ao espectador e sua participação no jogo cênico. Não basta ser a personagem, é preciso revelá-la ao público. (ARAPIRACA & SIUFI, 2009)

Por se tratar de turmas em que alguns estudantes não são residentes na cidade de Dourados-MS, nem sempre é possível realizar encontros fora do espaço da Universidade, por se tratar de local distante do centro da cidade, porém, nesta segunda turma também conseguimos

realizar alguns experimentos externos, o que aproximou estudantes do espaço de representação ao ar livre e facilitou a compreensão do que é estar em cena na rua. Utilizo as palavras de Licko Turle e Jussara Trindade para melhor descrever a importância de o ator se colocar no espaço da rua:

[...] trabalhar em meio a uma profusão de elementos imprevistos possibilita o aprimoramento das competências técnicas próprias para o jogo teatral na rua, pois o contato regular com um espaço público, polifônico e heterogêneo exige uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento. (TURLE & TRINDADE, 2016, p.105)

Acrescento aqui a importância de conhecer os espaços propícios ao Teatro de Rua na cidade, bem como a inserção da arte em espaços públicos com uma maior relação com o local e seus frequentadores. Segundo Carreira, atores e atrizes no Teatro de Rua ocupam um ambiente

[...] onde nem chega a ser um convidado de segunda, onde é sempre um intruso que adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e mercadorias, com sua imperativa urgência. (CARREIRA, 2011, p.17)

Ainda que a rua se caracterize pelo fluxo contínuo de pessoas, torna-se necessário que exista relação com esse público para além da mera representação teatral, para assim poder compreender melhor a sua função e inserir-se no ambiente da cidade não como algo estranho, mas como algo que também faz parte daquele ambiente.

Na primeira experiência, optei por não realizar nenhuma divulgação prévia, caberia ao grupo a tentativa de atrair o público, o que de certa maneira serviria para a integração do elenco no espaço e para que pudessem lidar com a frustração caso poucas ou nenhuma pessoa estivesse disposta a parar para acompanhar o teatro. Turle e Trindade (2016) lembram que a alta rotatividade do público é compreendida como parte intrínseca ao espetáculo de rua. O risco de desistência ou de indiferença é algo de que fazedores e fazedoras de Teatro de Rua estão conscientes. De fato, poucas pessoas pararam suas atividades para estar com o grupo, como é possível perceber na **Figura 8**, o que permitiu um amplo debate sobre a necessidade de integração com a cidade e o espaço de representação. Não existe Teatro de Rua na cidade com frequência e por isso é notável a indiferença com as obras artísticas, não raros os relatos de pessoas que nunca assistiram teatro na cidade.

Figura 8 – Releitura de “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare. Feira da rua Cuiabá.



Fotografia: Igor Schiavo (Julho/2016)

Em seguida mantive a proposta do semestre anterior, de criação de pequenas cenas ou intervenções individuais relacionadas ao que os deixa indignados, a serem apresentadas dentro do campus da UFGD. Com a experiência anterior pude definir melhor o exercício:

Provocações:

- A necessidade de comunicar algo através da arte no espaço urbano.
- O que move você? O que você tem para dizer através de sua arte?
- Teatro para quê? Para quem?

Atividade:

- Cena solo em no máximo 5 minutos (livre utilização de elementos e adereços)
- Tema: O que deixa você indignado na sociedade?

As cenas foram apresentadas no Campus da UFGD, após as apresentações o debate foi direcionado para as dificuldades de criação solo, encontrar as motivações individuais que se tornam coletivas na medida em que se tratam de críticas à sociedade. Segundo Vázquez:

A sociedade humana só lhe revela seus segredos na medida em que, partindo do imediato, do individual, eleva-se ao universal para depois voltar novamente ao concreto. Mas este novo individual, ou concreto artístico, é precisamente o fruto de um processo de criação, não de imitação. (VÁZQUEZ, 2011, p. 31)

Figura 9 – Cenas individuais. Núcleo de Artes Cênicas.



Fotografia: Igor Schiavo (Agosto/2016)

Na **Figura 9** podemos perceber a apropriação do espaço nas escolhas do grupo, sem limites para escolher o local tivemos as mais variadas experiências de local de representação. A turma apresentou-se em diferentes níveis de percepção, por terem sido instruídos na realização de pequenas cenas ninguém subverteu a regra, o que pude perceber foram atividades em que é perceptível o grau de entrega e dedicação a atividade de alguns alunos e alunas que tomaram a provocação como estímulo e se propuseram a expor suas ideias, a tentativa de extrapolar suas expectativas artísticas para algo que se propõe aparentemente mais reflexivo do que poético.

Após o trabalho individual, iniciamos as atividades referentes ao Teatro de Rua com um viés mais crítico, um conjunto de atividades com a intenção de despertar a consciência crítica na expressão artística, e após algumas semanas trabalhando com improvisações sobre o tema, com maior destaque para atividades inspiradas na obra de Brecht, a utilização de quebras, distanciamento, utilização da terceira pessoa do plural; e na de Boal, através de técnicas de Teatro do Oprimido, suas propostas de aquecimento, utilizo variações de teatro imagem, apresentação e tentativa de superação de imagens fixas com situação de opressão.

Durante a sequência anterior, foi frequente em improvisações surgir a ideia de crueldade, indiferença na sociedade atual. A partir disso, busquei material dramaturgico para

estimular o que estava latente entre o grupo, na tentativa de contemplar o sentimento crítico do grupo trouxe para leitura e trabalho o conto “*Uma vela para Dario*” de Dalton Trevisan²³. Na etapa seguinte, a turma foi dividida em pequenos grupos e após as discussões suscitadas pela leitura do texto os grupos foram para a prática com a ideia de construir uma pequena cena em que o lado cruel de seres humanos ficasse em evidência.

Nos encontros seguintes, entre ensaios e apresentação das cenas, propus para a turma tentar “amarrar” as cenas como parte de uma mesma história. A ideia de transformar os pequenos grupos em um grande me possibilitaria exercitar a colaboração e um pequeno processo que pudesse fazê-los perceberem e vivenciarem um trabalho com um número relativamente grande de elenco. O envolvimento do grupo com a atividade se deu de maneira muito intensa, em pouco tempo conseguiram transformar as cenas em partes de um todo e passamos às escolhas estéticas e estruturais do trabalho: como se daria a chegada, a convocatória, a utilização de narrativa musical, a triangulação e a busca de maior relação com o público. O exercício cênico foi chamado de “*(DES)humanidades*” e foi apresentado no mesmo local do experimento anterior, porém desta vez optamos por divulgar, pois se tratava de uma apresentação de encerramento dos encontros e o grupo considerou interessante que colegas e docentes acompanhassem a atividade.

Figura 10 – Exercício cênico “*(DES)humanidades*”. Apresentação na feira da rua Cuiabá.



Fotografia: Igor Schiavo (Outubro/2016)

O grupo encontrou-se na Praça Antonio João, no local pudemos conversar sobre como seria a apresentação, realizamos aquecimentos e nos deslocamos até a feira central. Ao chegar à feira, algumas pessoas já aguardavam a apresentação. O elenco, conforme ensaio prévio,

²³ Autor Curitibano. Resumidamente, o texto conta a história de Dario, indivíduo que cai morto em uma calçada e as reações causadas por seu corpo morto no ambiente.

realizou uma convocatória com música e estabeleceu o espaço de representação em roda, como é possível observar na **Figura 10**. Foi evidente a satisfação de todos em poder contar com o público convidado, o que, de certa maneira, facilitou o interesse do público espontâneo, ainda que, não em grande número, mas com grande interação com o elenco durante as cenas. Após as apresentações, realizamos uma breve avaliação do exercício cênico.

Ainda no primeiro semestre de 2016, o Núcleo Docente estruturante do Curso de Artes Cênicas solicitou a criação de eletivas que contemplassem a pesquisa dos e das docentes. Com isso busquei acrescentar duas ementas: Teatro de Rua e Encenação em Teatro de Rua.²⁴ A primeira mais direcionada a uma compreensão básica sobre história e atuação, uma nova configuração do que propus nas duas turmas anteriores:

Abordagem da perspectiva histórica do Teatro de Rua e do Teatro de Rua no Brasil; a pesquisa e a prática do ator no Teatro de Rua; ampliação, triangulação e prontidão do ator; narrativa, espaço e público como elementos articuladores da cena; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos; experimentos práticos. (UFGD, 2017, p.46)

Considero que a intenção de criar uma ementa não pode se configurar em algo totalmente atrelado as minhas pesquisas em relação ao Teatro de Rua, mas sim como algo possível de ser utilizado por outros professores que venham a integrar o corpo docente do curso. Procurei me ater a aspectos gerais, perspectiva histórica, atuação, utilização do espaço e experimentações práticas, o que permite uma abertura na criação do plano de ensino e consequente trabalho com as turmas.

No segundo semestre de 2017, Teatro de Rua e Encenação em Teatro de Rua já faziam parte do rol das eletivas do curso de Artes Cênicas da UFGD. Pude então ofertar pela primeira vez o componente curricular com o nome de Teatro de Rua, algo que considero importante historicamente, uma modalidade teatral que sempre esteve à margem tomando seu espaço no meio acadêmico. Aos poucos isso vem acontecendo nas Instituições de Ensino Superior no país e tem contribuído para abrir espaço não apenas para o Teatro de Rua, mas para as mais variadas vertentes de artes populares.

²⁴ A ementa é apresentada da seguinte forma: O processo criativo no Teatro de Rua e suas possíveis abordagens; experimentação prática de montagem para Teatro de Rua; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos na montagem; a dramaturgia integrada a cena.

Neste grupo foram vinte e quatro estudantes, doze de outros cursos de graduação²⁵, a turma na sua finalização contava com dezesseis integrantes, com nove estudantes de outros cursos e oito de Artes Cênicas.

A última atividade realizada com a turma anterior, um ano antes, estimulou reflexões sobre a coletividade, a colaboração e o compartilhamento. Compreendi a necessidade de fortalecer nas atividades a prática da coletividade, de estar presente com o outro, de respeitar o grupo, passei então a tentar perceber em que momentos poderia aprofundar esses pensamentos. É fato que essa proximidade, o coletivo, está presente nos grupos de Teatro de Rua, corroboro com Fischer (1967, p.13) quando afirma que “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias.” São atitudes, responsabilidades, firmamento de posições claras em relação à arte, aspectos que busquei trabalhar no contexto de um componente curricular de graduação, mesmo com as diferenças de contexto e tempo entre os ambientes.

A nova sequência foi assim estruturada: o Teatro de Rua na história do teatro: teatro, coletividade e trabalho em grupo; Teatro de Rua no Brasil; Teatro de Rua sob viés crítico social; Teatro de Rua e apropriação do espaço.

Figura 11 – Perspectiva histórica e coletividade

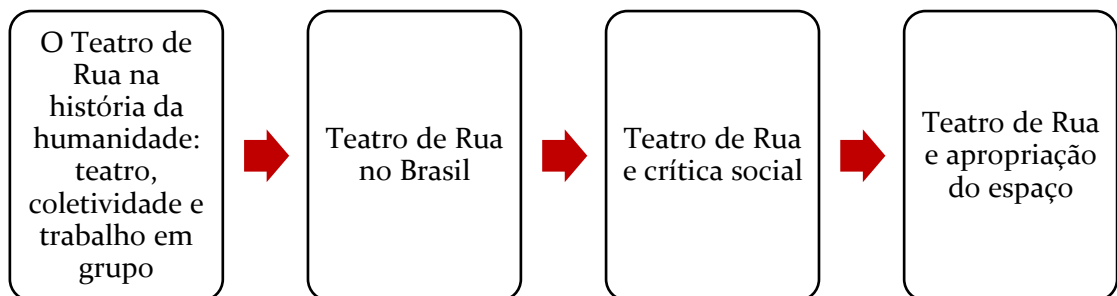


Figura elaborada pelo autor.

A abordagem se deu na sequência apresentada pela **Figura 11**, permeada por práticas desenvolvidas na seguinte ordem estrutural: jogos de aquecimento e improviso; jogos teatrais; triangulação e utilização do espaço; composição de cenas curtas; criação de cena final.

²⁵ Ciências Sociais, Letras, Engenharia Mecânica, Psicologia, Pedagogia e Engenharia de Aquicultura.

Se em um primeiro momento, no início de minhas tentativas em encontrar um planejamento, dividi as especificidades que considero fundamentais ao Teatro de Rua como sendo: características dramaturgicas; utilização do espaço; níveis de interação com o público, em seguida busquei estruturar então o que está contido em cada um dos pontos e cheguei às seguintes configurações reunidas na **Figura 12**:

Figura 12 – Dramaturgia, espaço e público

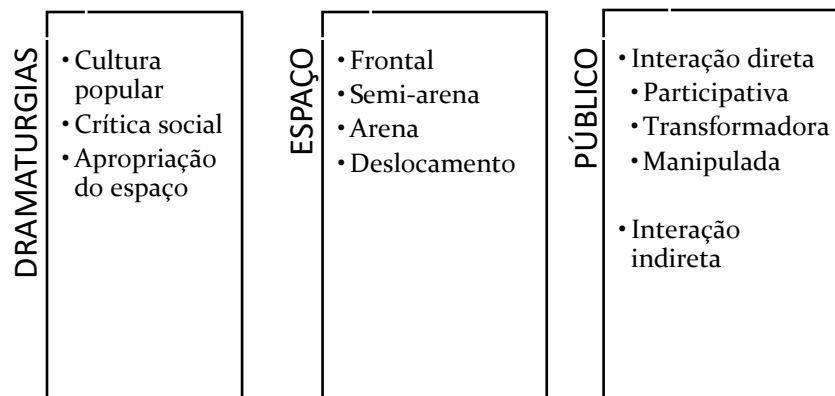


Figura elaborada pelo autor.

Através dessas novas delimitações, consegui estabelecer contato entre os pontos e novas escolhas surgiram durante os procedimentos. No que diz respeito a dramaturgia, mantenho a ideia sob as afirmações de Telles (2008). Com relação à utilização do espaço seleciono quatro possibilidades de disposição: frontal; semi-arena; arena; deslocamento. Nos níveis de interação com o público, escolho relações que possam ser abrangentes o suficiente para a compreensão de diferentes vertentes de trabalho, interações diretas entendo como sendo algo como pergunta e resposta, atadores jogam com o público, nas indiretas, não há resposta, podem variar de um olhar, uma expressão, uma fala sem espera de retorno.

São conceitos que foram sendo traçados durante esses processos, mas que serão aprofundados nos capítulos sobre o planejamento da experiência aqui estudada e no capítulo seguinte, em que discorro sobre conceitos e suas relações com as práticas. Aqui são apenas apresentados com o intuito de evidenciar a descrição das turmas que antecederam e alguns momentos que reverberaram na sequência da pesquisa.

Sobre a atuação, escolhi delimitar alguns pontos para trabalhar com o grupo, apresentados abaixo, na **Figura 13**:

Figura 13 – Atuação I

Elaborado pelo autor.

Aqui me detetive em pensar uma metodologia que considerasse o estado de prontidão de atores e atrizes quando em cena na rua, o estado de alerta constante, como conduzir um personagem diante de tantos imprevistos que ocorrem nas ruas. Lidar com diferentes maneiras de apropriar-se do espaço como local de representação e as diferentes formas de interagir com quem passa na rua.

Nos primeiros encontros, as atividades eram divididas entre teóricas e práticas, perspectiva histórica do Teatro de Rua e jogos que tinham como objetivo a construção do conceito de grupo, é necessário ter confiança nos parceiros e parceiras de cena, trabalhei exercícios de sensibilização em grupo, atividades que priorizavam o contato corporal entre o grupo, escutar os outros e a paisagem sonora do local, a relação entre o grupo foi tema recorrente nos relatórios finais:

A disciplina me abriu os olhos para o próximo (um olhar que antes não tinha, mesmo inserido no teatro), e como devo utilizar a minha arte para transformar outras pessoas. [...] aprendi a trabalhar em grupo, a ouvir, a ajudar, a apoiar, a errar junto, a se espantar, a calar a boca quando falo alguma besteira. (Relato de Gabriel Vitório Santana)²⁶

No início, trabalhei a improvisação com todos em cena para não inibir alunos e alunas de outros cursos participantes da turma, que apresentam as dificuldades de quem não está acostumado às práticas teatrais. Segundo Freire (1996, p.15), “respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros.” Por outro lado, percebo que alunos e alunas do curso de Artes Cênicas apresentam maior dificuldade nos primeiros encontros, observo uma certa ansiedade em mostrar que são capazes. Essa ansiedade se desfaz na medida em que o processo se coloca aberto, opto por deixar claro o objetivo de cada exercício e de destacar que não há competição, que ninguém

²⁶ Vide texto integral nos anexos.

precisa provar nada, teatro não é competição. Isso se concretiza, segundo Spolin (2014), quando o ator ou a atriz compreende que: “Não lhe serão colocadas perguntas que ele não saiba responder, nenhum problema que ele não possa resolver, os jogadores deixarão acontecer!” (SPOLIN, 2014, p.33)

Acho importante destacar esses fatos, pois, acredito que são fatores que devam ser levados em consideração durante os encontros, é necessário conhecer a turma e responder aos estímulos, sejam eles facilidades e/ou dificuldades, o professor não pode estar alheio às necessidades evidenciadas pelo seu grupo de trabalho, deve respeitar o momento de vida de cada aluno e aluna. Sobre o trabalho de fortalecimento e nivelamento do grupo, uma das participantes afirma:

Fomos inseridos a arte de atuar (no meu caso que sou de outro curso) de forma gradativa, onde foi possível, no meu caso, ir adquirindo mais segurança e superação da timidez. As experiências no campus foram muito importantes para que pudéssemos ir à “rua”. Mas de fato, na “rua”, é outra realidade, outro universo, outra emoção. A cumplicidade do grupo se faz muito mais necessária, sobretudo pela segurança do grupo e seus integrantes. (Relato de Vera Lúcia Ferreira Pereira)²⁷

Na ideia de que o grupo precisa se reconhecer enquanto tal, utilizo algumas práticas, dentre elas, destaco a utilização do jogo do sapato, exposta na **Figura 14**. O exercício parece simples, apenas jogar o sapato, dar um passo para o lado e pegar o sapato do colega, mas de fato o que ocorre é uma dificuldade muito grande em conseguir uma sequência mínima de acertos. Como instrução, sempre solicito que não pode haver conversa durante o jogo, participantes devem perceber o momento do grupo para lançar o sapato.

Figura 14 – O coletivo no jogo do sapato. Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2016)

²⁷ Vide texto integral nos anexos.

No início costumam tentar dar sinais, uma ou outra verbalização ocorre. A concentração nas primeiras tentativas é reduzida. Alguns lançam o sapato com pouca ou muita força e outros têm problema para pegar o sapato no ar. Somente quando começa a surgir um pouco de coesão entre o grupo é que os acertos começam a surgir, o movimento corporal em sintonia dos participantes os leva a compreender o momento exato de lançar o sapato, quando isso acontece a sequência se torna natural. Porém, com as faltas e novas chegadas de alunos e alunas durante as primeiras semanas impactam também a alteração dos componentes do grupo na realização do exercício, esta particularidade natural de um curso de graduação torna-se importante ao objetivo da prática, alunos e alunas constantes desde o início do processo tendem a concentrar o grupo modificado.

Durante as práticas vinculadas à ideia de triangulação, procurei trabalhar com duas variações:

- 1 - Ator/Atriz 1 – Público – Ator/Atriz 2
- 2 – Ator/Atriz 1 – Ator/Atriz 2 – Ator/Atriz 3...

A triangulação que se dá entre o elenco no espaço, por exemplo em arena, favorece a visão do público em relação à cena e não necessariamente a triangulação se fecha com o público. A partir do jogo teatral *Conversação em três* vias proposto por Viola Spolin, criei uma variação com conotação política ampliada. O jogo de Spolin apresenta a seguinte instrução:

Os jogadores de cada lado (B e C) escolhem um tema e envolvem o jogador do centro em uma conversa como se o jogador do outro lado não existisse. O jogador do centro deve conversar sobre ambos os lados, sendo fluente em ambas as conversas. [...] Com efeito, o jogador do meio mantém uma conversa sobre os dois assuntos. (SPOLIN, 2014, A91)

Spolin propõe a seguinte configuração:

Figura 15 – Conversação em três vias



A proposta exposta pela **Figura 15** é para relação frontal, a partir da proposta, criei a seguinte variação com participantes lado a lado, em formato triangular:

Figura 16 – Variação de Spolin

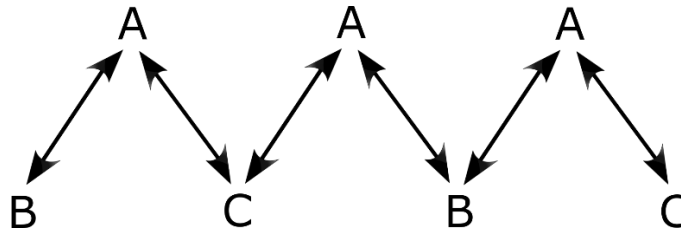


Figura elaborada pelo autor.

A instrução para a variação apresentada na **Figura 16** é a seguinte: A se relaciona com B e C, o diálogo não pode ser interrompido, A deve ser oprimido por B e deve oprimir C. Como exemplo apresento assim: A sofreu uma batida em seu carro por B, A deve oprimir B na discussão. A é funcionário de C e está pedindo aumento salarial, C deve oprimir A. Com o grupo dividido em dois, frente a frente, com um espaço entre as pessoas para que se formem triângulos, é possível realizar o exercício com o grupo inteiro ao mesmo tempo. A intenção é trabalhar a triangulação, a velocidade de resposta e o foco nas cenas simultâneas, o que pode colaborar na prontidão de atores e atrizes. Como variação é possível acrescentar que cada participante comente sua discussão com os participantes a sua esquerda e a sua direita, o que pode suscitar múltiplas variações, além de ampliar o triângulo para algo mais amplo, graficamente representados na **Figura 17**:

Figura 17 – “Variação de Spolin I”

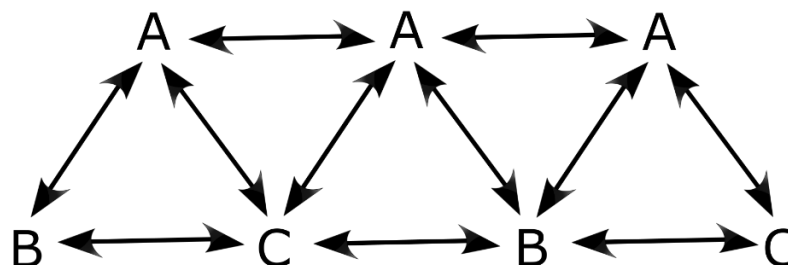


Figura elaborada pelo autor.

A abordagem prevista para esta turma privilegiou um tempo maior que as anteriores no que diz respeito à história e à pesquisa em Teatro de Rua. Senti falta nas turmas anteriores de maior contato com o estado da arte do tema, utilização de artigos para leitura e debate. Encontrei em *reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua* de André Carreira uma possibilidade para

estimular o debate com a turma. Na conversa com o grupo predominou a discussão sobre o estar à margem no campo da arte:

Frente aos diversos discursos teatrais dominantes, o Teatro de Rua ocupa uma posição de marginalidade que determina que, para levar a cabo sua tarefa, os integrantes dos grupos de rua devem realizar grandes esforços, tanto no que se refere ao mundo espiritual quanto ao mundo material; devem possuir uma potente motivação ideológica, a qual os condena a ocupar um lugar de oposição e de combate com a cultura que os marginaliza. (CARREIRA, 2007, p.32)

A compreensão da marginalidade do Teatro de Rua, e conseqüentemente de seus artistas durante a discussão, os fez perceber a ação do capital sobre a arte, que define o que deve ou não ser apreciado ou, no caso, consumido, de acordo com interesses mercadológicos:

[...] como o artista cria conforme uma necessidade interior, sua relação com o objeto e com a atividade criadora é uma relação intrínseca, necessária, isto é, não pode lhe ser indiferente; tem para ele um conteúdo concreto. Quando o artista cria pela necessidade de subsistir e, por conseguinte, para o mercado, já não cria propriamente para si, mas para o outro com o qual se acha em relação de exterioridade semelhante à que mantém o operário com o capitalista. (VÁZQUEZ, 2011, p.196)

Interessante observar que, como já discutido em trabalhos anteriores²⁸, assim como Boal (2009), compreendo a Arte como uma necessidade humana, algo que supera mecanismos e sistemas sociais na medida em que faz parte dos processos de formação humana e, portanto, não dependente do modo de produção capitalista na sua origem, por exemplo. No entanto ela está sujeita aos conceitos e limitações impostas pelo capital. Retomo um texto anterior, pois acredito que expressa com clareza o tópico:

A arte não é diferente das demais instâncias de atuação do ser humano. Logo ela está sujeita ao confronto de contraditórios. Estes podem se situar, desde situações mais simplificadas das atividades artísticas, até as contradições impostas pelo modo de produção capitalista. [...] Ela precisa de uma intensa experiência da realidade em sua criação e sua forma acontece através da objetividade. Logo, é possível afirmar que a arte, não diferente das demais atividades presentes nas relações sociais, depende dos movimentos de contradição e suas resoluções para o seu pleno desenvolvimento [...] vinculada ao gênero humano, objetivando a emancipação humana. Com isto, ao ser transformada em mercadoria, a arte entra em contradição com sua atividade vital, uma prática essencialmente humanizante. O artista submetido às leis de

²⁸ SCHIAVO, I. *O papel do teatro na formação humana: reflexões sobre o método de trabalho do Coletivo Clandestino*. Dissertação de mestrado. SCHIAVO, I. *Teatro e formação humana: práticas de Estágio Supervisionado no curso de Artes Cênicas da UFGD*. Anais CONFAEB.

mercado não produz livremente, age conforme necessidades geradas pelo mercado. (SCHIAVO, 2014, p. 22)

Ora, se não há interesse do capital sobre o Teatro de Rua os e as artistas se colocam à margem da produção capitalista, o que pode significar ainda uma arte independente e, muitas vezes, crítica aos mecanismos de funcionamento do modo de produção capitalista.

Interessante observar que não é possível se tratar de Teatro de Rua sem apresentar essa noção de atitude crítica de seus e suas artistas, portanto, surgiu como necessidade, assim como a relação de grupo citada anteriormente, que os posicionamentos críticos e atitudes comprometidas politicamente sejam parte da existência de artistas que fazem teatro nas ruas.

Nos encontros seguintes, trabalhei o mesmo exercício de lembrança de contos/mitos/fábulas, porém, na medida em que as cenas foram escolhidas, lancei algumas perguntas ao grupo: Que tipo de dramaturgia vou usar para contar essa história na rua? (diálogos, narrações, mímicas, fragmentada, linear); Como vou utilizar o espaço? (frontal, arena, semi-arena, sem delimitação); Como me relaciono com o público?

Figura 18 – Ensaio de cenas. Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.



Fotografia: Igor Schiavo (Novembro/2017)

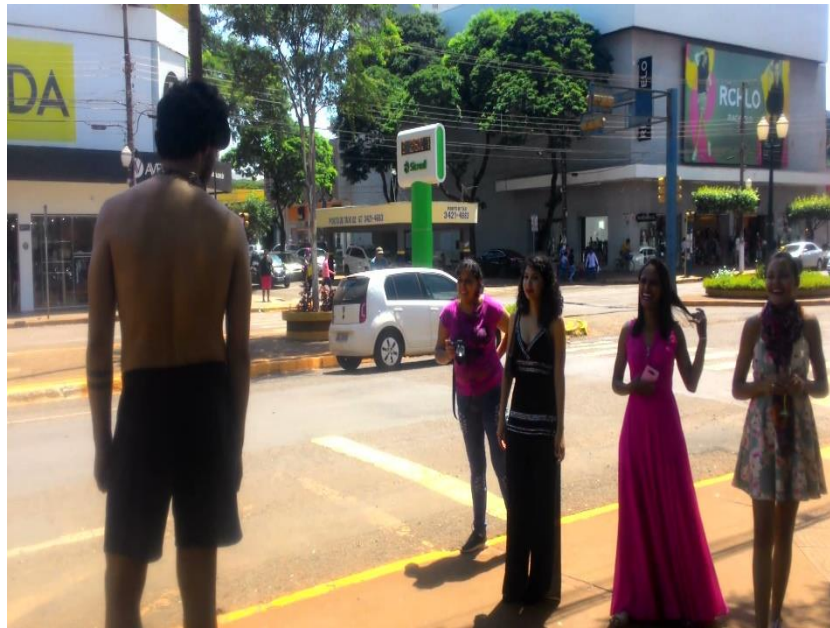
Procurei ampliar o tempo de trabalho com as cenas, o que permitiu experimentações em relação à utilização do espaço, aumento da interação com o público e algo que poderia parecer óbvio, mas não é: o aumento dos ensaios permite ao grupo experimentar, descartar ideias que não são aproveitáveis e firmar o que consideravam necessário na cena. Na **Figura 18** observa-se um treinamento com foco na frontalidade da cena.

Com esta turma, procurei aumentar a realização de experimentos externos ao Campus da UFGD. A ideia inicial previa que, durante o processo de criação das cenas citadas acima, faríamos um encontro na Praça Antonio João para estabelecer os primeiros contatos com a rua — optei por não trabalhar as cenas no dia para dar maior segurança e tranquilidade ao grupo. De fato, naquele momento considerei que se as cenas fossem trabalhadas na rua sem que antes o grupo estabelecesse suas próprias relações com o espaço isso poderia ser prejudicial à criação e ao processo que se iniciava. Na rua, propus a seguinte atividade: trinta minutos para observar o espaço, as pessoas que se utilizam dele, fluxos de passagem, locais possíveis para se realizar apresentações, anotações, escolher um espaço e elaborar uma cena curta que dialogasse com o espaço ou buscasse ressignificações.

Nas semanas seguintes à continuidade dos ensaios, as relações com improviso, espaço e público foram trabalhadas nas cenas de acordo com as necessidades apresentadas. Procurei testar o treinamento de atores e atrizes durante o processo criativo das cenas. Com as cenas trabalhadas, os grupos apresentaram publicamente seus resultados, mas não foi possível realizar esta apresentação na praça por causa da chuva na data marcada. Aproveito para destacar outro fator complexo. Com as aulas programadas, em caso de chuva, fica complicado retomar na semana seguinte para apresentar devido ao baixo número de encontros previsto e à sequência de atividades. Além de atrapalhar a sequência do planejamento, corremos o risco de enfrentar chuvas novamente. Assim procurei encontrar soluções. No semestre seguinte, trabalhei com possibilidades em relação aos locais abertos dos encontros para que as apresentações ocorressem e, em caso de chuva ou outro fator, ter solução para não perder o fluxo.

Na etapa seguinte, o teatro com teor crítico social foi o foco. Durante as discussões, os/as participantes foram estimulados a realizar uma apresentação final, que devia envolver o grupo todo em um único processo criativo. Após muita conversa foi definido que se trataria de uma prática de intervenção ou teatro de invasão, com a ideia de interromper o fluxo de algum ponto da praça. A cena final foi denominada de “*O leilão*” e, para alcançar a crítica social, o grupo decidiu realizar um leilão de pessoas, inspirado nas práticas comuns no estado de compra e venda de animais em leilões. Os movimentos foram estudados, os riscos avaliados e a cena aconteceu sem percalços.

Figura 19 – “O leilão”. Praça Antonio João.



Fotografia: Igor Schiavo (Fevereiro/2018)

Na **Figura 19** percebe-se uma alteração do espaço cênico, quase um corredor, devido às limitações do espaço, uma calçada em frente a uma rua movimentada, a praça e um semáforo. Muitas pessoas interromperam seus trajetos para acompanhar o ato, algumas tentavam comprar atores e atrizes que estavam sendo leiloados, mas o grupo estava fechado em vendedores, produtos e compradores, sem margem para uma interação que pudesse alterar os rumos da cena, uma escolha do grupo para evitar riscos potenciais. A percepção de alunos e alunas sobre a situação que criaram surgiu nos relatórios finais:

Ver pessoas reagindo de forma a querer comprar pessoas é bem assustador, pois não se espera isso de ninguém, isso fere à liberdade pessoal de cada um. O leilão de pessoas fez um paralelo à prostituição e não causou revolta em ninguém, inclusive uma pessoa quis comprar um beijo de uma das pessoas vendidas. A maioria das pessoas reagiam com risos, e observavam do outro lado da rua, outras com certo desdém. (Relato de Alan Aguiar Silva)²⁹

Outra participante, sobre o mesmo assunto afirma:

Mas, ora essa! Era a proposta! Então por que ficamos assim? Porque uma coisa é dizer sobre algo, outra coisa é vivenciar esse algo e perceber que isso poderia muito bem ser verdade e levado com naturalidade. Ah, a rua... A rua é um tapa de realidade. (Relato de Áurea Novaes)³⁰

²⁹ Vide texto integral nos anexos.

³⁰ Vide texto integral nos anexos.

É interessante observar as percepções de alunos e alunas sobre as atividades na rua, o quanto se sentem desconfortáveis no início e como percebem as relações entre arte e espaços públicos. Ao final deste relato sobre as experiências anteriores, percebo os diversos elementos utilizados para elaborar a metodologia modificados ao longo dos processos, as diversas discussões que surgiram, junto às inquietações apresentadas por alunos e alunas participantes das turmas anteriores que ajudaram a reflexão e a elaboração da metodologia estudada nesta tese e que apresentarei no próximo capítulo.

2 ESCOLHAS E PERCEPÇÕES METODOLÓGICAS EXPERIMENTAIS PARA TEATRO DE RUA

A arte é a possibilidade de organização e manifestação de nossa desordem interior. É também a forma mais profunda de reorganizar o mundo. Não é a ordem do mundo que organiza a arte, mas sim a desordem da arte que reorganiza o mundo.

(HADDAD, Amir. 2016, p.5)

Neste capítulo tratei das minhas escolhas em relação ao que considero essencial em termos de estruturas e especificidades do Teatro de Rua. Parto destas definições, do que encontrei em referenciais teóricos e nas minhas experiências anteriores para extrair o que representa ao meu ver características essenciais do Teatro de Rua. Depois procurei refletir sobre o entendimento de coletividade presente no Teatro de Rua, como significa algo importante numa arte em que a dependência do outro se dá no espaço de representação e fora dele. A delimitação de algumas características dramáticas comuns surge como possibilidade de contextualização histórica e estética desta modalidade teatral e, assim como a coletividade, estabelece grandes áreas que me permitem trabalhar com alunos e alunas por variadas formas de se representar na rua. No que se refere à atuação, busquei aspectos que se repetem em todos os tipos de dramaturgia aqui utilizados, a prontidão de atores e atrizes, suas formas de relação com o público e de que maneira se colocam no espaço de representação.

2.1 ESTRUTURAS E DELIMITAÇÕES EM TEATRO DE RUA

Sabe-se que o Teatro de Rua abarca uma multiplicidade de formas, conceitos e possibilidades, algo já apresentado anteriormente por Pavis (1999), Carreira (2007, 2016), Telles (2008) e Turle e Trindade (2016), que tornam a tarefa de delimitar aspectos que sejam abrangentes por completo inviável. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (1999) delimitam como sendo aquele teatro que nasce como teatro e se organiza pelas ruas, deixam de fora trabalhos que consideram espetáculos de mercado e aqueles que apenas levam para fora o teatro montado

para a sala. O que pretendi no curso desta pesquisa foi delimitar aspectos e conceitos que tornassem viável uma proposta de trabalho com Teatro de Rua na graduação em Artes Cênicas da UFGD.

Bim Mason (1992), em sua obra *Street theatre and other outdoor performance*, procura delimitar os artistas de rua conforme seus objetivos em: *entertainers*³¹, animadores, provocadores, comunicadores e artistas performáticos. Ele os analisa de acordo com o que chamou de performances estacionárias e móveis. Ainda que, segundo ele, seja difícil classificar artistas e obras em apenas um dos tipos, muitas vezes as apresentações são estacionárias e móveis, além de não serem todos os que se utilizam de artifícios para compensação financeira ao final de suas práticas.

Carreira (2007) define o Teatro de Rua como uma modalidade teatral, e não um gênero teatral, por se tratar de um teatro que se firma pela sua relação com a cena teatral e utilização do espaço e não pelas estruturas de criação dramaturgica. Ele elabora parâmetros que possam permitir delimitar o conceito de Teatro de Rua: “a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; b) as características de convocação e do tipo de público concorrente.” (CARREIRA, 2007, p.44) O autor considera esses aspectos não exclusivos, pois servem de maneira instrumental no estudo da modalidade e não podem desconsiderar o Teatro de Rua como fenômeno multifacético e mutante.

O mesmo autor, alguns anos após as afirmações anteriores ao tentar delimitar características fundamentais ao Teatro de Rua, afirmou existirem quatro pontos:

- a) a existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua como condicionante do tempo teatral que impõem um uso específico das linguagens do espetáculo; b) um espaço cênico que é o próprio âmbito urbano resignificado; c) a existência de um público flutuante e acidental que é consequência da mesma porosidade que multiplica a significação do espaço cênico; d) o espaço vivo da rua é múltiplo e é penetrado pelo espetáculo, e ao mesmo tempo penetra o espetáculo. (CARREIRA, 2016)

No primeiro ponto, temos as interferências naturais das ruas em relação ao fazer artístico, as formas encontradas para se trabalhar nas condições impostas pelo estar na rua, em espaço público. O segundo apresenta a ideia de que o espaço cênico se utiliza e cria o seu ambiente a partir do que se apresenta nos locais escolhidos para a representação. Os pontos

³¹ A tradução do termo se confunde com a tradução do termo seguinte, *entertainers* é a classificação de Mason (1992) para artistas de variedades que apresentam números isolados nas ruas com objetivos de riso e sustento.

seguintes se complementam, o público flutuante e acidental e a sua conexão com a obra teatral, que, nas ruas, significa um cruzamento entre as partes.

Tom Conceição (2016) considera que o Teatro de Rua tem como principal característica a apropriação da rua como um espaço adequado para a concretização da encenação. Esta precisa ser impulsionada pela relação com o público e ter interação criativa com o espaço da rua. Sigo nesta linha e avanço um pouco até a ideia apresentada por Turle e Trindade (2016) de que a cidade se torna o elemento definidor da teatralidade, de que na cidade do século XXI não existe apenas um, mas, vários teatros de rua:

Além dos teatros das performances culturais, somam-se muitas outras propostas que estabelecem diferentes diálogos com o espaço urbano. Nessa perspectiva a cidade ora é *negociada*, ora *assaltada*, mesclando distintos modos de relacionamento: seja pela adesão ou pela invasão; por meio do apelo a estética popular ou ao imaginário contemporâneo; apresentando-se com respaldo social ou de forma amadorística. (TURLE & TRINDADE, 2016, p.20, grifos dos autores)

As afirmações de Turle e Trindade (2016), ao não proporem uma delimitação direcionada, ampliam o conceito de Teatro de Rua para uma modalidade mais aberta e em constante transformação, pois a própria rua, sua utilização, sua disposição arquitetônica, se alteram conforme a sociedade se modifica. Com isso, tentativas de delimitações, que poderiam reduzir o Teatro de Rua a este ou àquele tipo e excluir os demais, surgem como possibilidade de pesquisa e aprofundamento em aspectos não muito observados, ou antes, desconsiderados do que se avalia como Teatro de Rua.

Com isso, cheguei a uma pequena delimitação, destacada na **Figura 20**, para fins de criar um plano de ensino abrangente e com elementos que destaquem o Teatro de Rua das demais formas teatrais em suas especificidades.

Figura 20 – Teatro(s) de rua, dramaturgia, público e espaço

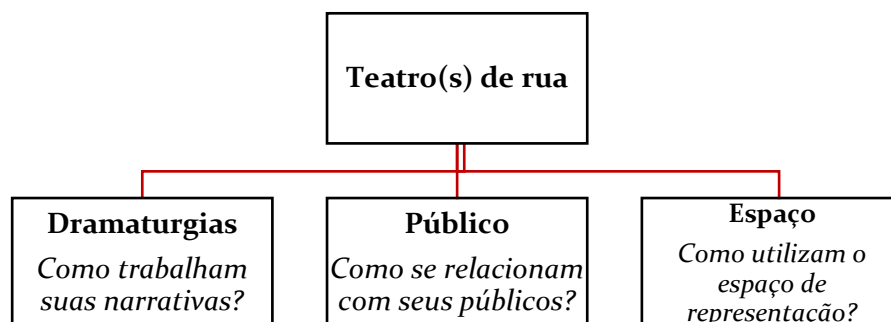


Figura elaborada pelo autor.

Chego à seguinte variação em um movimento de superação das ideias anteriores. Utilizo o termo Teatro(s) de rua conforme os conceitos citados acima, pois as variadas teatralidades de rua não apresentam um, mas vários teatros de rua. Em sua abrangência considero aqui desde pequenas intervenções aos suntuosos³² espetáculos de grupos como *La Fura dels Baus* e *Royal de Luxe*.

Como parte fundamental dos teatros de rua, considere fundamentos que permeiam essas variadas formas, com isso chego até a variada gama de tratamentos dados à maneira como artistas se comportam em relação ao público e os espaços de representação. No que diz respeito à interação com o público, os classifiquei em quatro tipos, assim configurados na **Figura 21**:

Figura 21 - Público

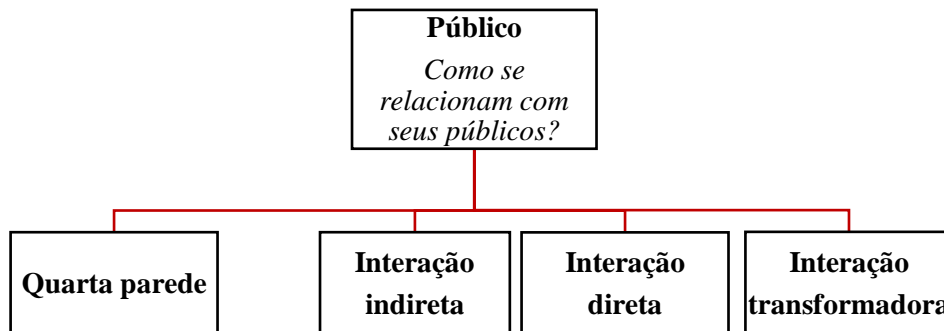


Figura elaborada pelo autor.

Não apresento aqui a condição de não interação como algo possível, considero que qualquer tipo de relação exista sempre, ainda que exista uma parcela de artistas que não tem nenhuma intenção em dirigir-se diretamente ao público, pois ao colocar-se em espaços públicos, em algum momento haverá alguma relação entre artistas e público. O que trato como **quarta parede**, segundo Pavis (2008), são aqueles espaços de representação em que artistas e público encontram-se separados por uma parede imaginária, características de um teatro ilusionista, que situa o público como voyeur da cena. São aquelas obras em que artistas não procuram nenhum tipo de relação de interação com seu público, de um modo geral se trata de uma prática cênica realizada em teatros de caixa, não são muitos os e as artistas de rua que se colocam desta forma em cena.

³²O *Fura dels Baus* é um grupo teatral de Barcelona e *Royal de Luxe* é um grupo da França, os dois são expoentes de um teatro que se utiliza de efeitos de grandiosidade em suas obras, seja com elencos grandes, utilização de espaços verticais, maquinários ou marionetes gigantes.

As definições que extraio, dentro do universo de minha pesquisa, servem para que eu possa escolher aqueles elementos que de alguma forma podem ser necessários na construção de uma metodologia que experimente uma variedade abrangente de técnicas para o trabalho com Teatro de Rua.

O segundo item trata da **interação indireta**. A relação de cumplicidade presente, por exemplo, em trabalhos com técnicas de palhaço, é uma qualidade de interação fundada na triangulação, o artista realiza uma ação, imediatamente ele procura o olhar de alguém do público para compartilhar e legitimar seu ato, ou ainda, quando profere falas e textos diretamente ao público, porém, de forma igual, não interessa resposta. No caso, não há preocupação com o retorno, a ação serve para efetivar a cumplicidade e potencializar o riso. Em contraste, temos a **interação direta**, uma variedade de ações em que se busca a resposta da plateia. O debate e o improviso são características exploradas com este tipo de interação, porém o roteiro preestabelecido não se altera. Por último, aquela que denominei **interação transformadora** se trata de obras em que a resposta da plateia transforma a encenação, modifica a sequência das ações, sejam elas imprevistas ou previamente exploradas. Em diálogo com a ideia de poéticas transformadoras, o grau de interação aqui faz parte da criação artística, o evento se faz na transformação do público em agente compositor. Segundo Margie Rauen (2011), o conceito de participação é muito amplo e envolve o estudo de abordagens estéticas históricas em que o público transcendeu sua condição.

Procuro, com as pequenas divisões, abarcar a totalidade do que posso compreender e compartilhar sobre interatividade nos variados teatros de rua. Outro fator que julguei importante considerar e destacar foi a relação com o espaço de representação. Os dividi então inicialmente em experimentações dos tipos: frontal, semi-arena, arena e com deslocamentos. Ao observar a separação e relembrar as afirmações de Mason (1992) percebi que algumas características se preservam ou se opõem, temos formatos estáticos em relação a outros com ideia de movimento espacial, com isso chego à seguinte configuração observada na **Figura 22**:

Figura 22 - Espaço

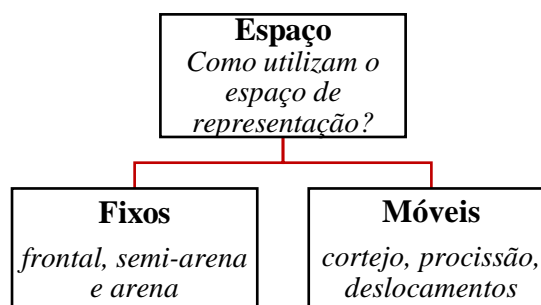


Figura elaborada pelo autor.

A nova configuração me permitiu pensar a utilização do espaço cênico de acordo com a mobilidade dos variados teatros de rua. Logo após separar em dois enquadramentos, pude refletir sobre quais formas representam um trabalho fixo e quais são as consideradas móveis.

As formas que considere fixas são aquelas em que a configuração do espaço de representação não se altera ao longo da obra. Aponto aqui as utilizações frontais, em semi-arena e em arena. Como definição de utilização em espaço frontal, temos espetáculos em que atores e atrizes se colocam frente ao público para realizar sua arte. Em semi-arena, temos uma pequena variação do frontal, com as laterais do espaço cênico ocupadas pelo público. O espaço em arena ou a roda, como é conhecida para os fazedores de Teatro de Rua, talvez seja a forma mais utilizada por artistas de rua, com público circundando a cena.

Os que se utilizam do espaço móvel caracterizam-se por realizar deslocamentos e por não haver um espaço fechado em si, também conhecidos como espetáculos itinerantes. O espaço se constrói na medida em que artistas e público transitam. Como exemplos de utilização móvel do espaço de representação, temos desde o teatro com características de procissão e cortejo, oriundos das tradições de manifestações populares, até os espetáculos que mapeiam e definem uma sequência de deslocamentos que ajudam a contar a história e envolver o público como parte integrante do teatro.

Discutir o Teatro de Rua no Ensino Superior envolve pensar em suas características essenciais. Após essas breves definições de pontos que poderiam ser úteis, passei a refletir que a utilização do espaço e a interação de atores, atrizes e público não seriam suficientes para o que pretendia no componente curricular eletivo de Teatro de Rua, outros aspectos que se encaixam na totalidade, aspectos que envolvem compromissos e escolhas, propostas estéticas comprometidas me interessam no pensar a arte de rua. Com isso, retornei à afirmação de Telles (2008) em que o autor propõe três variações na dramaturgia de Teatro de Rua do Brasil, aqueles oriundos ou com influências da cultura popular, os que tomaram como referência a obra de Bertolt Brecht e os que se propõem a relacionar obra e espaço urbano.

As estruturas aqui comentadas dizem respeito a aspectos estéticos, características de dramaturgia e encenação, utilização do espaço e relações com o público. No que tange à atuação estruturada a partir das dramaturgias, posso abordar a relação com o público e interação e acrescentar outro aspecto: a capacidade de resposta aos estímulos externos, ou prontidão cênica:

Figura 23 – Atuação II

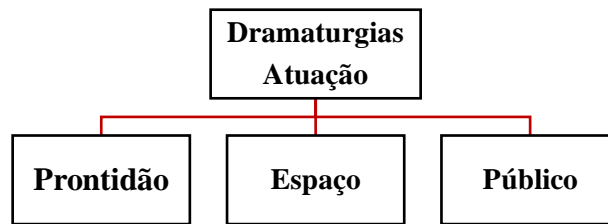


Figura elaborada pelo autor.

A **Figura 23** sintetiza os três pontos que me interessaram analisar e abordar nesta Tese quando trato de atuação e Teatro de Rua. O estado de prontidão é um componente destacado na atuação para esta modalidade teatral, ele compreende uma relação de agilidade cênica, de rápidas respostas ante a dinâmica da rua. Um ambiente imprevisível carece de técnicas para envolvimento maior com o público, que abarcam a chegada no espaço, a convocação do público ao evento teatral, a manutenção da atenção e disposição do público durante a representação, ação, intervenção. Logo, se trata de uma característica de artistas de rua essa constante de especificidades, o que torna o lugar da rua um ambiente que exige uma maior atenção de atores e atrizes, respostas rápidas, verbais e/ou físicas.

Uma fusão entre artista e rua, compreender-se naquele espaço e colocar-se disposto a jogar, estar atento aos fatores externos como possibilidades de conexão com o público, estar em alerta para desvios de percurso e proposição de soluções imediatas, o estado de prontidão envolve esses fatores, envolve o treinamento e a experiência desafiadora constante de se manter atuante na rua.

A questão das formas dramáticas e estéticas, além dos processos coletivizados, se tornou grandes áreas na pesquisa, com o foco na atuação, relações de prontidão, utilização do espaço e interação com o público para cada variação dramática trabalhada. Chego então à seguinte estrutura de trabalho para desenvolver no componente curricular de Teatro de Rua:

Figura 24 – Delimitação da estrutura de trabalho



Figura elaborada pelo autor.

A **Figura 24** demonstra um atravessamento dos temas. Considero, então, que Coletividades é o elemento que abarca a totalidade do trabalho, pois as diferentes dramaturgias são utilizadas durante o processo de desenvolvimento das práticas que envolvem atuação. Nos próximos tópicos, descrevo todos os aspectos apresentados na **Figura 24** e relato aquilo que me serviu para a condução do processo.

2.2 COLETIVIDADES – A RODA COMO FUNDAMENTO DA RUA

Algo que sempre me chamou a atenção como ator e espectador em apresentações teatrais de rua foi a conexão entre atores e atrizes no desenvolvimento de seu ofício, de como agiam entre si e com seu público, a ideia sonhadora de um trabalho coletivo na prática real, em relações que extrapolam a ideia de fragmentação imposta pelas relações de trabalho e mercantilização da arte, relações de afeto e criação artística, segundo aponta Paulo Flores, fundador e atuador da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em entrevista, que um grupo de teatro se forma por afinidades ideológicas e filosóficas, uma mistura entre arte e vida, o convívio, compartilhar o dia a dia, aprofundar as relações entre seus integrantes (FLORES apud VECCHIO, 2007). As afirmações de Paulo Flores consideram o fazer artístico uma atividade que não se desconecta das demais atividades sociais, a compreensão de que a coletividade se torna a base de uma construção de vida e de arte. Posso acrescentar o envolvimento com todas as partes de um processo artístico e o interesse em fazer arte com função social, uma arte que supere

individualismos com coletividades, como descreve em relação à dramaturgia Calixto de Inhamuns: “O principal objetivo não é o nosso umbigo, nossa grande ideia, nossa refinada estética e apuradas *performances*, mas mostrar algo que interesse, sirva e agrade ao público, seja pelo riso, choro ou pelo prazer de encontrar novos conhecimentos.” (INHAMUNS, 2010, p.24)

A afirmação do artista e pesquisador nos dá pistas sobre alguns aspectos fundamentais na produção teatral de rua e elas apontam para uma importância dada à comunicação com o público, mas, além disso, me questiono se essa relação com seu público não carece de maiores detalhes e chego ao comentário de Márcio Rodrigues (2011). O artista integrante da *Brava Companhia* comenta, em debate transcrito, que é necessária uma coerência entre o que se faz, o que se pensa e o que se é.

É preciso destacar o trabalho do coletivo de artistas do Teatro Imaginário Maracangalha, de Campo Grande, uma referência no teatro de Mato Grosso do Sul. O grupo criado em 2006 distinguiu-se por suas criações e intervenções críticas, para além disso, o grupo destaca-se na luta por políticas públicas no estado e realiza ações como ocupação de espaços públicos na capital do estado, apresentações e oficinas em aldeias e assentamentos. Um grupo comprometido com o Teatro de Rua e com a ideia de transformação social. Anualmente, realiza a Temporada do chapéu, um festival de teatro de rua nacional, no qual recepcionam e promovem a troca de experiências entre grupos e artistas de outras localidades, além de seminários, oficina permanente de teatro, e o Sarobá, um encontro, sarau, festa realizado em espaços públicos.

A necessidade de se comunicar algo em que se acredita, uma crítica social, uma proposta de mudança da sociedade que é preconizada pelos artistas e apresentada ao público, a defesa de ideias transformadoras, são aspectos que envolvem a coerência entre as atitudes de artistas e suas obras de forma mais incisiva e aparente, porém, nossos teatros de rua não se resumem a ideias de transformação social. Tradicionalmente temos uma grande produção vinculada às manifestações de cultura popular que remonta às tradições orais e históricas de nossa cultura, que transitam entre os discursos conservadores e reconstruções críticas, muitas vezes se utilizam da ironia para realizar em suas dramaturgias análises sociais que partem da realidade concreta. Outras propostas buscam explorar aspectos do estar na rua fazendo arte, modos de operação que buscam apropriações estéticas dos espaços, elaborações contemporâneas que podem transitar entre linguagens e estilos artísticos.

Porém, por mais diversa e por vezes desconexa e difícil de articular conceitos fixos, identifico na produção teatral de rua algo que se mantém historicamente, a conexão entre artista e obra parece ser evidente, a prática cotidiana não desconecta artistas de suas vidas pessoais e suas obras, o que me fez refletir sobre a não fragmentação do trabalho como uma característica importante no trabalho com Teatro de Rua. Prática resultante dos processos de grande parte dos grupos e coletivos teatrais de rua é a participação em todos os ambientes criativos de uma montagem teatral, o que, se torna algo em contradição com outros ambientes de produção artística onde cada artista, ou profissional participante, realiza a sua função e não se envolve com a totalidade do processo. O processo criativo permeia momentos de criação de cena com construção de adereços, de produção e escrita de dramaturgias, ou seja, apropriar-se de todos os mecanismos de produção teatral, envolver-se na totalidade da criação artística.

Na minha visão, não é possível tratar de Teatro de Rua sem falar de coletividades e realidade concreta, ora, artistas de rua se situam à margem das realizações teatrais hegemônicas, Boal (2009) alegoricamente afirma que as sociedades deveriam se moldar em estruturas igualitárias e solidárias, porém as “monarquias” em todos os lugares mantêm conceitos de vassalagem e, segundo ele, “Também nas artes existem reis e rainhas; princesas e viscondes, estrelas e coadjuvantes...” (BOAL, 2009, p.162).

Vivemos sob a ótica do capital, sabemos que a arte é tratada como qualquer outra mercadoria e artistas como figuras destacadas dotadas de capacidades sobre-humanas, que geram lucros. Outras camadas de artistas envolvem indiferentes, contrários e quem vislumbre alcançar tal reconhecimento, situação que se desenvolveu e tornou-se mais devastadora ao longo do tempo. Um totalitarismo do mercado das artes, segundo Iná Camargo Costa (2007), no qual todas as formas de arte que não se comprometam em transformar-se em mercadoria e produtores culturais que não se localizarem como empreendedores estão excluídos, banidos, desqualificados. José da Costa (2012), ao tentar relacionar esse teatro de resistência à ideia de arte como mercadoria afirma:

A ruptura dos circuitos profissionais mais institucionalizados e estáveis; a sua descentralização e des-hierarquização por meios diversos; a multiplicação de acontecimentos, ações e vivências artísticas não compatíveis com os formatos que reproduzem imediatamente os consensos mais habituais, são fatores que ajudam a configurar modos artísticos de resistência aos discursos de verdade e às estruturas de poder no campo da arte. (COSTA, 2012, p.123)

Ao pensar sobre os pensamentos de Boal e Iná Camargo Costa e sobre como as divisões sociais impactam nas artes, reflito sobre uma experiência pessoal, recordo de encontrar em

alguns festivais de teatro com premiações para espetáculos de palco, que participei como artista de Teatro de Rua, grupos que não se relacionavam com os demais pelo simples fato de estarem em mostras competitivas. Alojamentos lotados de artistas de várias regiões do Brasil e os diálogos muitas vezes se resumiam aos grupos que não se importavam com a competição e os grupos de Teatro de Rua, o capital e suas opressões e amarras perpassam todos os ambientes sociais. Ideias de comunhão e compartilhamento características da arte são abandonadas em prol do reconhecimento, seja estético ou financeiro, ou os dois, artistas e obras são transformados em produtos, perecíveis, com data de validade, muitas vezes sem perceber que são parte de um mercado.

Na contramão, destaco a riqueza de festivais e encontros como a Mostra de Teatro Popular de Londrina³³, uma mostra em que o convívio era diário, rodas de conversa e oficinas de processo e metodologias promoviam o intercâmbio de propostas artísticas entre os grupos, para além da apresentação de um espetáculo. Poder debater o seu processo com a preocupação em compartilhar, avançar nas pesquisas artísticas, um clima de ajuda mútua.

Na arte de rua não há um mercado regulador, Vázquez (2011) considera que artistas quando criam pela necessidade econômica, e por consequência para o mercado, não criam propriamente para si, mas para o outro, com o qual se acha em relação de exterioridade semelhante à que mantém o operário com o capitalista. A condição capitalista reduz as capacidades criadoras de artistas neste sentido, no entanto, artistas de rua não geram lucro o suficiente que se torne objeto de cobiça do capital, ele incomoda por propor utilizações variadas para o espaço urbano, local de lucro, e, portanto, de interesse do capital, conforme temos em Antonio Araújo e Tania Alice (2013) com a condução de uma funcionalização maior do espaço urbano, praças cercadas, a cidade não se preocupa mais em proporcionar momentos de ócio criativo ou descanso, ela está cada vez mais voltada ao aumento da produtividade. Logo, ao se colocarem na rua e não estarem regulados pelo mercado, se aproximam artistas da condição apontada por Vázquez (2011), de liberdade criativa, por necessidade artística e não somente econômica.

Isso representa em parte a possibilidade de se colocar artisticamente de maneira diferenciada em relação aos seus processos criativos, relações de trabalho, independência financeira, caberia dizer que essas características apontam para relações de resistência ao modo de produção capitalista? Ou ainda, o contrário, o ideal de resistência ao capital surge antes da

³³A Mostra de Teatro Popular de Londrina em seu início era chamada de Mostra de Teatro do Oprimido, realizada pelo coletivo Fábrica de Teatro do Oprimido, teve nove edições e após dificuldades de financiamento foi encerrada em 2013.

ideia de se fazer Teatro de Rua e chega-se à modalidade por esta evidenciar tais características? Não se trata do foco da presente pesquisa, porém, é possível realizar alguns apontamentos empíricos, é notável a ampla adesão de artistas com origem em movimentos sociais, estudantis, entidades de classe, acadêmicos de variados cursos de graduação e pós-graduação, entre outros e outras, com isso, um anseio de transformação da sociedade se dá anterior à descoberta do Teatro de Rua e este, quando desbravado, equaliza ideias artísticas com ideais ativistas.

Ao resgatar algumas características do teatro moderno, Denis Guénoun (2003) aponta que o artista de rua se fundamenta sob a ideia de que a rua é o local de assembleias, de reunião do povo, insurreição, revolução, em contraposição ao espaço fechado frequentado pela burguesia que se interessa em “controlar as rédeas da sociedade”. As afirmações de Guénoun (2003) adentram uma discussão que permeia algumas ideias sobre Teatro de Rua, o combate e a resistência à caixa, a crítica ao teatro burguês, a rua como antagonista da caixa. A própria ideia de espaços fechados para as realizações teatrais advém de origens que envolvem outros interesses, distintos do teatro, mas que, em certa medida, acabaram assimilados e destacados na história, Evelyn Lima descreve pontualmente do que se trata:

No século XVII, com a adesão ao palco à italiana dispendo do arco do proscênio separando palco e plateia em quase todo o Ocidente, o teatro passou a exibir o gosto pelo espetáculo e pelo luxo, transformando-se em um lugar para ritos sociais, e passou a ser importante não apenas o que era representado no palco cênico, mas também a própria sociedade que se exibia na sala de espetáculo, nas *loggias*, nos *foyers* e nas monumentais escadarias que representavam o espetáculo burguês com base no comércio e empreendimento. Esses espaços privilegiados geravam diferenças entre os diferentes públicos (LIMA, 2018, p.115)

No entanto, ao ser descontextualizada, uma informação como essa pode determinar a manutenção do *status quo*, ora, o que falamos aqui é de um teatro burguês construído assim por tal classe, não podemos descontextualizar a história. Quando os locais fechados são criados — e na maioria dos casos até hoje se configuram neste formato —, eles visam atender à burguesia e evidenciar a separação entre classes.

Afirmo que, por ora, não cabe nesta tese a discussão sobre origens do Teatro de Rua na ideia de vinculação às manifestações de 1968 na França ou se datariam de origens concomitantes com as do próprio teatro ocidental, de manifestações tradicionais da cultura popular, por necessitar de muito debate, algo que não é fundamental ao que me proponho neste trabalho. Cabe salientar que não me furto ao debate e, por considerar que os filtros de qualquer ideia se desenrolam de experiências, afirmo a minha leitura neste momento, ou seja, me coloco

entre aqueles e aquelas que consideram a origem vinculada às manifestações artísticas populares. Deste ponto de vista se desenvolveu a pesquisa, o Teatro de Rua, portanto, existiu antes mesmo de ser assim denominado, apresentado como tal, se deu de forma natural e espontânea como as artes de rua costumam ser.

Logo, se consideramos o Teatro de Rua como uma modalidade existente desde as origens ocidentais do teatro, ele foi resistente aos devaneios e perseguições durante a Idade Média de forma mais incisiva, ou mesmo durante a ascensão do Teatro Elizabetano. Segundo Ana Camatti (2013), a rua teve papel destacado durante o fechamento dos teatros quando a peste se tornou epidemia, com peças representadas fora dos teatros. Visto pelo modo de produção capitalista como algo que não produz lucro, riquezas econômicas, e, portanto, algo desnecessário ao desenvolvimento da sociedade, posso afirmar que a rua sempre foi local de resistência e combate.

Porém, me questiono e sou questionado pelos meus pares, artistas de rua, se não se trata de uma repetição de um discurso que afirma o Teatro de Rua como algo secundário, paralelo às formas hegemônicas de teatro. Digo hegemônicas, pois costumeiramente surgem como “tradicionais”. Ora, se a rua foi desde os primórdios um local de teatro, o que é tradicional? O tratamento evidenciado que se relaciona com resistência e embate com o teatro burguês é fato, ainda que não seja o foco deste ou daquele grupo. Ao estarem na rua, artistas se colocam, se posicionam em contradição, retomam o local do teatro em espaço aberto, promovem acesso democrático às artes. Pavis (2008) afirma que, além do encontro com o público, o Teatro de Rua se propõe a realizar uma ação sociopolítica direta, aliar forma e conteúdo e inserir-se na cidade entre a provocação e o convívio. Uma aproximação com a arte enquanto prática humana, estabelecida e desenvolvida ao longo de milênios, não como mera mercadoria, mas como parte de um conjunto das relações e apropriações da humanidade.

Parte do debate sobre o acesso à arte, algo presente na discussão do fazer arte na rua, a diferença e restrição nos processos de acesso ao fazer e fruir arte é algo estabelecido nas sociedades capitalistas, ao atravessar conceitos elaborados por Karl Marx (2004) em que os seres humanos explorados e preocupados com suas subsistências não veem sentido na arte e, por outro lado, as classes dominantes compreendem a arte como mercadoria e objetivam o lucro, percebemos interesses distintos em relação à arte em uma sociedade capitalista. Neide Fávoro (2010), ao refletir sobre a arte na formação humana, leva em consideração ainda que esse visar o lucro resulta em um projeto de arte para as massas, algo elaborado para o consumo, para o lucro apenas. Como resultado, Demerval Saviani e Newton Duarte (2010) consideram a

distância das riquezas materiais e não materiais entre as classes sociais, sob o regime do capital, responsável pela diferenciação do acesso às artes, com mercados e produções distintas para classes em contradição, como essas forças impedem o desenvolvimento das capacidades totais no processo de formação humana.

Compreendo a impossibilidade de esvaziar a discussão sobre a condição e contribuição de artistas de rua na socialização da fruição artística, não apenas por estar nas ruas, mas, também, por procurar acessar camadas distintas da cidade. Além disso, a partir de suas inserções pedagógicas em comunidades, eles fomentam, por exemplo, uma efetiva apropriação dos meios de produção artísticos, da fruição para a produção, algo de muito valor pedagógico e artístico, como afirma Boal:

Quando, porém, àqueles que não pertencem à monarquia artística, quando às pessoas comuns se oferece a possibilidade de realizar um processo estético do qual foram alienadas, este processo expande suas possibilidades expressivas atrofiadas, aprofunda sua percepção do mundo, dinamiza seu desejo de transformá-lo. (BOAL, 2009, p.162)

Boal afirma a capacidade transformadora do acesso à produção, são características pedagógicas presentes nas oficinas realizadas no âmbito da educação não formal, por grupos e artistas de rua no Brasil. Compartilhar e multiplicar conhecimentos artísticos, sob o entendimento de que o fazer artístico é uma necessidade humana, segundo Altemar Monteiro (2017), artista do Nóis de Teatro de Fortaleza-CE, é importante reconhecer a importância de integrar-se às comunidades para fazer arte em coletivo, isso contribui para dissolver a ideia de que artistas têm o poder de salvar uma comunidade para uma ideia mais realista em que a discussão da cidade e da arte passa por estabelecer discursos poéticos junto a ela. A reflexão de Monteiro aponta para um olhar de comunhão com a cidade, não de imposição da arte, mas de algo que entende a cultura local e busca relacionar-se com ela em condições de igualdade. O que se aproxima da ideia apontada por Walter Benjamin (1987) em seu texto “o autor como produtor”, ele afirma, em 1934, que uma tendência política, ainda que revolucionária nas aparências, estaria fadada a um funcionamento contrarrevolucionário enquanto escritores se mantivessem solidários com o proletariado apenas no nível de suas convicções, e não como produtor. Ainda que, vinculada ao trabalho literário, podemos ampliar a ideia de Benjamin ao teatro que se diz popular, crítico, épico, ou outras denominações que implicam em teatro e sociedade.

Chego então à roda, não apenas como utilização do espaço cênico, mas como desenho ético, estético e de ação das estruturas de coletivos e obras de Teatro de Rua. O que procuro

afirmar é que a noção de trabalho coletivo se dá em todos os ambientes nos grupos que assim se propõem, a roda como espaço cênico, eliminação de hierarquias, processo de criação e produção e a roda que se desdobra e se multiplica em coletivos maiores como os Movimentos de Teatro de Rua estaduais, Movimento Escambo e a Rede Brasileira de Teatro de Rua.

O círculo no espaço cênico é algo estabelecido, tratarei com maior profundidade no item que se refere à utilização do espaço cênico. No momento, interessa discutir a roda que transcende o espaço e se torna estrutura de trabalho para buscar estabelecer contatos entre o processo pedagógico aqui apresentado e as relações de coletividade presentes em grupos teatrais de rua.

Uma das características da pós-modernidade é a fragmentação, o recorte anti-histórico, no campo das artes a divisão e especificidade do trabalho é algo recorrente desde os grandiosos espetáculos, com utilização de grandes estruturas e financiamentos, companhias que se estruturam enquanto empresas, até os grupos que se organizam exclusivamente em torno de determinados projetos. Não pretendo desqualificar estes trabalhos, compreendo que a arte acaba por responder às necessidades de seu tempo de várias formas e concepções ideológicas, se utilizar de mecanismos e tecnologias é uma grande vantagem, por exemplo, porém, em oposição às imposições e demandas de um mercado, temos agrupamentos que se estruturam em forma de coletivo no sentido mais abrangente do termo.

Ao pensarmos em uma roda de pessoas, um círculo denota a possibilidade de todas as pessoas se enxergarem, de nenhuma pessoa ficar em posição diferente das demais. São condições de igualdade, pelo menos em tese, mas as condições se apresentam favoráveis. O que a formação de uma roda demonstra é a possibilidade de reunir pessoas sem uma hierarquia definida. Toni Edson Costa Santos (2016) relata as palavras de Sotigui Kouyaté, artista Malinês, em palestra ele descreve que a palavra Teatro era algo desconhecido na África Ocidental, o mais próximo seria “Nyogolon”, que significa “se conhecer”, as pessoas iam para os eventos se conhecer, se reconhecer, o encontro é algo presente no significado do ato.

Utilizo a ideia da roda por compreender a amplitude dos conceitos de comunhão atrelados ao fazer artístico. Segundo Santos (2016), essa forma de troca está presente na cultura indígena, africana e em algumas cidades pelo interior do Brasil, ou seja, antes de um espaço cênico, a roda se faz parte das culturas como forma de encontro, de reunião. É possível perceber que são vários os grupos que trabalham assim, não apenas em teoria, mas na prática diária de suas experiências artísticas e de vida, em relações onde o poder de fala é dividido sem a figura de lideranças ou chefias, amparados pela necessidade de fazer arte coletiva, vivências que

podem ser verificadas em uma simples refeição, como citado por Roberto Souza (2016) ao descrever uma refeição em grupo como parte importante no processo de criação do coletivo, compartilhar o alimento seria uma forma de estreitar relações e exercer a troca de afetos.

Lembro também de um pequeno exercício — digo exercício por se tratar de uma prática que deve ser exercitada — vivenciado por mim e por Karla Neves, também integrante do Coletivo Clandestino, durante um curso realizado no Centro de Teatro do Oprimido³⁴, no primeiro dia, logo na chegada, uma das ministrantes do curso recepcionou a turma com uma pequena garrafa térmica de café. A artista então oferece o café e nos explica sobre a prática de que o café deve servir a todos e todas as participantes, ainda que o grupo seja grande, cada um deve tomar o seu café sob a responsabilidade que o restante possa tomar também. São pequenos exemplos, mas que contêm em si a ideia de pensamento coletivo, de pensar, de se colocar no lugar de outros e outras.

O conceito de coletividade permeia as variadas formas e estruturas de Teatro de Rua, na divisão coletiva do trabalho, em não se render a processos hierárquicos, que muitas vezes envolvem o cerceamento do direito de fala, poder de decisão em produções, processos criativos e divisões desiguais de cachês, que são alguns exemplos do controle do mercado e de uma sociedade patriarcal, muitas vezes enraizados no comportamento de artistas que se utilizam de algum poder para centralizar suas ações e oprimir colegas de trabalho.

A coletividade não significa necessariamente a prática de criação coletiva, onde todos e todas são responsáveis por tudo o que cerca um grupo e a montagem de um trabalho artístico, ela pode estar atrelada a outros formatos de produção, como o processo colaborativo, onde a criação coletiva opera. Beatriz Calló (2018) considera um teatro em contraposição ao teatro burguês, explicitado em organizações coletivas e sem hierarquizações, com alguns integrantes responsáveis por área, direção, atuação, cenografia, figurinos, maquiagem, entre outras funções. Ela faz parte do dia a dia, se dá no trato entre os e as integrantes do grupo, em relações colaborativas, de parceria e respeito entre as partes. Enrique Buenaventura e Jaqueline Vidal (2006), ao tratar da criação coletiva no trabalho do Teatro Experimental de Cali, apontam que a criação coletiva altera as relações de trabalho e a maneira de encarar esse trabalho, a necessidade de um método, mas, antes de tudo, o próprio questionamento da hierarquia das funções desempenhadas, o diretor que deixa de ser um intermediário entre o texto e o grupo, com o tempo a relação com o texto passa a ser coletiva.

³⁴CTO-RIO – O Centro de Teatro do Oprimido, fundado em 1986 na cidade do Rio de Janeiro, desenvolve pesquisa na Estética do Oprimido, realiza cursos semestrais sobre as variadas técnicas de Teatro do Oprimido.

Um exemplo de relação de troca de experiências, somadas à vivência coletiva se dá no Movimento Popular Escambo Livre de Rua, criado em 1991 por Ray Lima e Junio Santos, artistas do Rio Grande do Norte. Segundo Marcio Silveira dos Santos (2019), os dois:

[...] deram início à brincadeira séria de criar um movimento que articulasse poesia e música à luta pelos direitos humanos na região. Desde então, não pararam mais: nesses quase trinta anos, realizaram em torno de quarenta encontros. O Escambo (como é conhecido popularmente) é um movimento de irradiação de cultura e arte que reúne grupos de teatro de rua, brincantes, capoeiristas, mamulengueiros, poetas, repentistas, grafiteiros, cordelistas, mestres e artistas populares das mais variadas vertentes da cultura nordestina. Eles/as se reúnem para socializar suas experiências artísticas, culturais, políticas e comunitárias. Com o passar dos anos, começaram a participar dos encontros artistas de outras partes do país assim como de outros países da América do Sul. (SANTOS, 2019, p.92)

A reunião, o estar junto, a comunhão arte e vida, um movimento que se faz necessário, depois presente, torna-se parte da cultura que objetiva divulgar, faz parte ele também da cultura de um povo, o encontro, a coletividade que encontra seu espaço.

Outros exemplos que posso citar são os movimentos de Teatro de Rua estaduais, agrupamentos coletivos de artistas de rua que colaboram entre si e se organizam no sentido de produzir Teatro de Rua, com encontros, seminários, mostras, lutam por espaços, militam junto a movimentos sociais, estimulam fazer teatral de rua. Desses coletivos regionais, chegou-se à Rede Brasileira de Teatro de Rua, já citada neste trabalho, uma organização aberta, com interesse na troca e colaboração entre artistas. Não existe hierarquia, cargos de presidência, secretariado, administrativos, os encontros são organizados entre regionais e nacionais, dos anseios regionais seguem deliberações para o encontro nacional. Fator interessante na coletividade da RBTR é a organização do encontro produzir, a partir de doações de seus integrantes, a formação de grupos de trabalho para melhor gerir as demandas, a organização de rodas de conversa e plenárias, onde o processo democrático e coletivo não se encerra por meio de votação, os assuntos devem ser esmiuçados e esgotados através do debate e da discussão de ideias. Outro ponto em que se nota a ideia de roda é referente ao grupo de trabalho de colaboração artística, que funciona como facilitador nas viagens pelo Brasil, pode tomar informações de locais e secretarias de cultura, ou mesmo compartilhar hospedagem para quem estiver em trânsito.

Durante meu processo artístico e também na realização desta pesquisa, pude reafirmar o quanto é importante a coletividade, o trabalho em grupo, em roda, demonstrar e estimular o trabalho coletivo, a atenção e a generosidade em relação ao trabalho de colegas, perceber que o fazer artístico envolve a troca constante nas relações com parceiros artísticos e o público, algo

que poderia ser óbvio, mas não é, portanto, deve ser exercitado, demonstrado, vivenciado no âmbito das relações entre estudantes, docentes, ementas, cursos, faculdades, o universo acadêmico atravessado pela arte.

2.3 DRAMATURGIAS – COMO TE CONTO O CONTO QUE CONTO?

Quais os tipos de dramaturgia recorrentes em Teatro de Rua? Como delimitar variações dramáticas que me possibilitariam tornar a experiência de alunos e alunas o mais abrangente possível? Essas foram minhas primeiras buscas quando me deparei com o fato de estar na Universidade. Temos uma produção teatral de rua muito diversificada no Brasil, o que torna difícil um enquadramento que dê conta de tudo, ou quase tudo — foi quando retornei à leitura de “Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua”, obra de Narciso Telles (2008). Durante a leitura, me deparei com a afirmação, já citada neste trabalho em momentos anteriores, de que existem três variações de dramaturgia hegemônicas no Teatro de Rua brasileiro, aquelas vinculadas às tradições circenses e populares, as vinculadas às ideias do Teatro Épico de Brecht e as que se originam de relações da obra com o espaço urbano.

Compreendo que não existe uma forma de dramaturgia específica para Teatro de Rua, não existe ainda um grande número de autores que se dedicam a escrever neste sentido, o que temos em maioria são artistas, grupos e coletivos que se ocupam desta ou daquela forma dramática de acordo com seus interesses artísticos, portanto, considero indissociáveis as dramaturgias e as práticas dos grupos, por entender que a dramaturgia é escrita, composta e/ou estruturada de acordo com o interesse de artistas, grupos e coletivos, como se, de uma maneira generalista, os textos fossem criados sob medida. Trindade (2013) aborda alguns tipos de dramaturgia e, em seu texto “Teatro de Rua e dramaturgia”, levanta algumas utilizações, os vinculados a algo que seria uma “dramaturgia do palhaço”, que envolveria técnicas circenses, o cômico, o domínio da atenção do público, improvisação, outras aliam essas técnicas com proposições contemporâneas, a apropriação do espaço, mas, segundo a autora, temos que considerar que a dramaturgia para o Teatro de Rua está aberta para qualquer formato, na ideia de facilitar e promover o encontro de atores e atrizes com o público. Escolho, na abordagem proposta para esta pesquisa, a ideia de três linhas dramáticas, conforme o ideário de Telles (2008), com algumas afirmações e variações explicitadas nas próximas páginas.

Ao pensar nas tradições que envolvem o Teatro de Rua no Brasil, múltiplas variantes que nos levam às teatralidades indígenas e ao teatro realizado pelos jesuítas. No processo de colonização, suas representações eram realizadas também nas ruas, ainda que se trate de um

processo opressor de colonização que em nada se assemelha com o que se considera Teatro de Rua na contemporaneidade. Porém, algo que me chama a atenção nas raízes do Teatro de Rua brasileiro são as relações com manifestações da cultura popular e a prática das narrativas orais, dos contadores de história tão presentes nas raízes de nossa sociedade, seja indígena, africana ou europeia. Fernando Peixoto, no capítulo reservado ao Teatro de Rua no Brasil do livro *Teatro de Rua* de Cruciani e Falletti (1999), afirma que as raízes estão nas manifestações de identidade cultural nacional, como o Mamulengo do Pernambuco, João Redondo na Paraíba, Bumba meu Boi, Fandango, Ciranda, Bacamarteiros, entre outros. Se tratam de tradições regionais, são teatralidades oriundas de festividades que se refletem na produção teatral. Carreira (2007) cita que nos séculos XVII e XVIII realizaram-se muitas representações teatrais de rua com misturas entre representações sacras e carnaval, outras referências em que se apoia o texto de Peixoto (1999) para reavivar as origens do Teatro de Rua são os palhaços circenses e as técnicas de *Commedia dell'Arte*.

A partir do século XIX, segundo Carreira (2007), as festas comunitárias rurais são incorporadas à vida urbana e as teatralidades de rua se afirmam, o autor acrescenta que o mamulengo, uma técnica de teatro de bonecos brasileira, era apresentada nas ruas desde o período colonial, com texto improvisado, espetáculos abertos que se alteram na medida em que se modificam seus espectadores.

Uma influência muito forte em nosso teatro é a *Commedia dell'Arte*, prática popular originária da Itália que é citada como influência nos teatros de rua. Temos em Conceição (2016), Peixoto (1999) e Kosovski (2005) autores que afirmam a referência, do ponto de vista do modo de produção coletivo com realização de multifunções, domínio de outras linguagens artísticas como a dança, o canto e a acrobacia, além da utilização da comicidade. Carreira (2016) considera que, entre outras, as matrizes da *Commedia dell'Arte* fazem parte de nossa ampla herança teatral. Originária de uma grande mistura de elementos e linguagens, ainda podemos encontrar na *Commedia dell'Arte* relações diretas com o mamulengo, segundo Larissa Julio:

Desde os primórdios a história dos bonecos se confunde com a das máscaras e, no mamulengo, esta herança se dá graças à vinda de colonizadores franceses ao Brasil, trazendo para cá resquícios da *Commedia dell'arte*. Desta para o mamulengo, ficam os personagens-tipo que se repetem continuamente, a característica improvisacional do texto, a “carta na manga”, o humor voltado às sátiras de figuras de forte importância local, o caráter popular, onde se estrutura o improviso, a música, a interação com a plateia. (JULIO, 2010, p.114)

Outras manifestações populares relacionadas ao Teatro de Rua já foram tema de trabalhos anteriores, destaco “Gingas de corpos em festa: o Jongo e o mergulhão do cavalo marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no Teatro de Rua”, trabalho de Osvanilton Conceição que trata de uma proposta de treinamento corporal para Teatro de Rua, “Narrativas de rua: da inspiração Djeli às rodas de história em Maceió”, de Toni Edson Costa Santos, em que narrativas orais são trabalhadas relacionadas às técnicas de contadores de história da África Ocidental.

Como manifestações da cultura popular, compreendo então, em conformidade com Conceição (2016), que se situam como:

Os fazeres que residem no contexto das artes, do saber revelado e das manifestações culturais que estão ligadas à formação da identidade sociocultural do povo brasileiro. Esses fazeres podem ser realizados pelo povo ou por profissionais que utilizam as expressões, as crenças e as diversas formas de relação e construção de saberes próprios do povo como referência para o desenvolvimento de seus feitos e de suas reflexões. (p.82)

O autor segue e considera que são inúmeras as representações teatrais de rua que se utilizam de danças populares regionais, jogos e improvisações teatrais na elaboração de metodologias de treinamento para atores e atrizes que atuam no Teatro de Rua. Portanto, é possível afirmar que além de utilização dramatúrgica e estética, as manifestações populares também são utilizadas nos processos internos, no sentido de preparação de atores e atrizes para processos criativos.

Outras características apontadas por Conceição (2016) se configuram na composição de personagens regionais que facilitam a identificação com o público das ruas, apropriação de técnicas circenses como malabares, pernas de pau e palhaço. São apontamentos facilmente verificáveis dado o grande número de agrupamentos teatrais que se utilizam destes fatores em suas obras. No que se refere às formas circenses, temos então a preparação corporal elaborada com malabaristas, trapezistas e palhaços, além das relações que ao menos nos últimos citados são aparentes e fundamentais na rua, a capacidade de relacionar-se com o público, a prontidão e o improviso, fatores que serão desdobrados nos próximos itens do capítulo.

O trabalho de Santos (2016) nos remete aos povos africanos, à educação formada na tradição oral, ele traz para as nossas relações com a educação a vivência dos povos que se fundam na oralidade e nas experiências repassadas de geração em geração. Segundo ele, a relação com o conhecimento se dá no reconhecimento do quanto somos pequenos diante da natureza, somos parte dela, e o saber é construído na conexão entre as pessoas, as tradições e o meio ambiente. Uma crença fundada na ideia de que tudo ocorre no seu tempo e à medida que

acontece o contador traz um ensinamento para aquela situação vivida. Outro ponto importante no trabalho é a noção objetiva de que a visão que temos da arte não condiz com as tradições de povos originários, nas quais a arte não se distingue da vida, não se separa em linguagens, mas são parte de processos culturais, são parte do dia a dia como caçar, alimentar-se ou construir uma nova casa, segundo ele:

[...] para os artistas populares, para os brincantes, para os indígenas, para os *djeliw* e para outras castas e grupos culturais africanos, não há especialização, apenas na música, no teatro ou nas artes visuais. O desenvolvimento de seus brinquedos e artefatos culturais vão mais além do que a segmentação e enquadramento, estimulados, muitas vezes, pela Academia e pela visão eurocêntrica de formação. (SANTOS, 2016, p. 106-107)

Interessante a observação do autor na medida em que os discursos contemporâneos em teatro apontam para um processo de descolonização de nossos pensamentos e práticas teatrais, assim como em Elisa Belém (2016), ao comentar os processos de descolonização do nosso teatro, afirma que, ao assumir a proposição de treinamentos próprios, colabora-se para inverter uma posição subalterna, algo que permeia completamente a discussão sobre o Teatro de Rua na Universidade, o estabelecimento de manifestações populares, marginalizadas, no campo da educação formal.

Ao refletir sobre processos de descolonização, recorro de uma mostra de teatro que participei com o Coletivo Clandestino há uns anos atrás. Nele tive uma das experiências mais incríveis sobre o envolvimento de teatro, educação e vida, em uma oficina teatral da Cia Forrobodó³⁵ de São José do Rio Preto. No dia anterior à oficina, os dois ministrantes apresentaram seu trabalho, uma encenação poética inspirada na tradicional alegoria do pavão misterioso, obra do cordelista José Camelo de Melo Rezende, com apropriações de materiais recicláveis na construção de adereços e uma percepção do espaço e de improviso muito acentuadas entre a dupla. Durante o espetáculo, eles deixavam seus filhos próximos a eles, mas, eventualmente uma das crianças afastava-se, o que gerava comentários durante as cenas na intenção de chamar a criança de volta, uma quebra de ritmo na cena que aproximava elenco e público pela comicidade e o fator inusitado. No início da oficina, que se pretendia ser relacionada ao processo de montagem ou treinamentos dos coletivos e grupos, a dupla apresenta seus filhos e afirma que para se ter uma vivência do processo deles, de forma potente e eficaz,

³⁵A Cia Forrobodó de Teatro e Cultura Popular foi criada em 2004 por Aline Alencar, atriz, e Marcelo de Castro, ator e músico, ambos motivados pela busca de uma estética própria e fundamentada na pesquisa da cultura popular brasileira e suas manifestações. O grupo trabalha com peças teatrais, contação de histórias e oficinas teatrais. <https://blogdaforrobodo.wordpress.com/about/>

as crianças deveriam estar no mesmo ambiente, pois não sabiam o que era ensaiar e apresentar sem tê-las. Isso me faz refletir sobre a leveza e a naturalidade com que o fazer teatral se dá no contexto das manifestações populares, rompimento de conceitos rígidos do teatro, sobre processos criativos, sobre coletividades, formação humana, sobre a arte e capitalismo, enfim, em um pequeno momento, temos tanta experiência contida, tantos atravessamentos em camadas perceptíveis e inconscientes.

Firmar a posição de abertura de espaço tanto no campo da produção artística quanto nos processos pedagógicos de manifestações populares é necessário estar na pauta das universidades do país. Segundo Santos:

É importante que os cursos universitários de teatro provoquem a aproximação da cultura popular com respeito e cuidado, para que o leque de opções dos estudantes seja potencializado, e para que os brincantes e artistas populares em geral pudessem, desde que quisessem, ingressar na universidade e perceber que sua cultura é também valorizada. (SANTOS, 2016, p.107)

De fato, como deixar de lado a arte que surge do povo, como negar tantos saberes e mecanismos, estruturas de produção que sempre estiveram diretamente associadas às condições de nossa sociedade, como negar a grandeza das diversas manifestações populares, suas imbricações na arte para além do discurso de fragmentação e marginalização? Compreender estas questões é urgente, no âmbito desta pesquisa procurei, além das perspectivas históricas e das técnicas citadas, trabalhar aspectos que considerei como a prontidão de atores e atrizes e sua constante compreensão do espaço e de sua relação com o público. É notável a comicidade e a disponibilidade física entre os teatros de rua que se relacionam com manifestações de cultura popular, algo que considerei necessário ao processo de trabalho com o componente curricular de Teatro de Rua.

Ricardo Gomes (2012), ao descrever os efeitos de uma sociedade do espetáculo baseada no isolamento e na alienação sobre as bases do que se considerava até então como espetáculo, leva a uma divisão antagônica entre as vertentes teatrais, de um lado continuavam a reproduzir cânones italianos, seduziam o público com ilusionismo e efeitos espetaculares, de outro lado aqueles e aquelas que fizeram da necessidade virtudes, buscaram na radicalidade um novo sentido para o teatro.

São fronteiras que se atravessam, em nossas tradições populares a crítica política está presente, assim como nos trabalhos mais alinhados a conceitos políticos também elementos das tradições populares são utilizados. Segundo Turle e Trindade (2010), o Teatro de Rua é iminentemente político por conta da relação com o público por alguns instantes dissolver as

relações de classe, naquele momento, enquanto se apresenta teatro, o público se encontra em condições de igualdade. Araújo (2012) considera que o avanço da indústria cultural e o ocultamento das contradições, a perda da capacidade narrativa, entre outros fatores, elimina o potencial libertário do riso e das manifestações culturais populares, com isso perdeu-se o caráter revolucionário dessas ações.

É preciso considerar aqui alguns pontos, o que é tratado como um Teatro de Rua que propõe uma dramaturgia voltada a críticas sociais difere-se das outras duas formas debatidas neste item no seguinte sentido, enquanto as manifestações teatrais vinculadas às manifestações populares colocam-se com teor crítico explícito e os que se apropriam do espaço urbano na elaboração de sua dramaturgia consideram profundamente o espaço e a cidade como local de resistência artística e política, a primeira apresenta sem juízo de valor, envolvimento e comprometimento político direto, como centro de suas práticas artísticas.

A rua proporciona a assembleia, que, por sua vez, vai ao encontro de ideias políticas na arte. No Brasil, essas formas se desenvolvem principalmente no período de finalização do governo militar nos anos de 1980, sob a ideia de um teatro ativo politicamente e, segundo Carreira, surgem:

[...] através de um pensamento dominante no teatro brasileiro que considerava que o Teatro de Rua é uma modalidade teatral fundamentalmente militante, que pertence ao campo de ação política da cultura popular, e se constituiu como instrumento privilegiado na reconstrução democrática do país. (CARREIRA, 2006, p.90)

O autor considera que foi criada uma certa hegemonia da ideia de que o Teatro de Rua é uma arte ativista principalmente devido às influências deixadas pelos teatros de *agitprop* russo e o teatro político de Erwin Piscator na Alemanha na primeira metade do século XX. A experiência dos CPCs da UNE e a utilização de Bertolt Brecht e Augusto Boal como fontes referenciais posicionam o Teatro de Rua como uma modalidade popular e política militante. Carreira (2016) considera ainda que ao se afirmar como um teatro marginal, favorece a articulação de uma contracultura teatral, que se alia e é simpática à cultura dos setores menos privilegiados da sociedade

Ao procurar refazer historicamente um caminho que envolve Teatro de Rua e política, ainda que sem teorizar sobre teatralidades de rua, destaca-se o já citado teatro anarquista do início do século XX, composto por trabalhadores sindicalistas, com a montagem rápida de textos panfletários. Corroboro com Miranda (2014) que o teatro anarquista servia para fortalecer a classe trabalhadora, ampliando o debate sobre o modo de vida e luta operária. O

teatro de *agitprop* russo buscava conscientizar a população e consolidar a revolução de 1917. Na década de 1920 e 30, as experiências de teatro político de Erwin Piscator descambam no teatro de Brecht. No início dos anos 1960 com os CPCs no Brasil, temos universitários e intelectuais, acessar e conscientizar são os focos destes teatros que se ocupam de textos teatrais pontuais sobre a classe trabalhadora.

De volta à afirmação de Telles (2008), temos que uma vertente dramatúrgica do Teatro de Rua se fundamenta na dramaturgia épica de Brecht, segundo Iná Camargo Costa (2010) o ideário do que se entende por Teatro Épico em Brecht caracteriza-se por alguns pressupostos, o de que Brecht aponta como principal é a ascensão do proletariado à cena histórica, sob a ideia naturalizada de que o épico está vinculado à vida pública, à esfera do político.

Ao pensar nos interesses da classe trabalhadora, de fato temos uma vertente ampla de teatros de rua que se ocupam de realizar um processo semelhante ao de Brecht, o de apresentar e criticar a sociedade sob o modo de produção capitalista, como é o caso da Brava Cia de São Paulo, que, segundo Calló (2018), se coloca nas ruas no interesse de interferir politicamente no espaço público, aliada à vontade de fazer um teatro que chegue à população com pouco ou nenhum acesso à linguagem teatral e que fosse relevante para trabalhadores acostumados a consumir o conteúdo e as formas da indústria cultural.

Não se trata apenas de criticar a sociedade, mas de como alcançar tal feito, para isso, uma das coisas que se propõe o Teatro Épico, analisada por Benjamin (1987) é o gestual. O gesto é o material deste teatro e sua aplicação adequada é sua tarefa, ele expõe a contradição entre a palavra e a ação. A interrupção e a quebra também são fundamentais ao gesto por proporcionarem seu maior número, a função do texto para Brecht não perpassa a ilustração ou estímulo a ação, mas, sua interrupção, o que torna o teatro gestual em épico. Para Mate (2011, p.35), “o *gestus* ao dividir a apreensão do espectador, provoca um conjunto de relações”, a contradição se evidencia na diferença. O autor segue o seu raciocínio: “o espectador afasta-se do que vê para aproximar-se da vida que vive, e, a partir daí, voltar à obra”, envolvidos por um processo dialético espectadores poderiam então enxergar a sociedade com uma compreensão maior do que está em suas entrelinhas, daquilo que não se vê.

Com a possibilidade de utilizar a narrativa, um resgate do gênero épico, de desdobrar-se entre personagens e contadores de história, de certa forma o Teatro Épico favorece o trabalho de artistas de Teatro de Rua, o gênero dramático ao situar-se no plano do privado e do diálogo não proporciona maior relação com o público.

O gênero dramático e a busca pela empatia com personagens são características já naturalizadas no senso comum. Na tentativa de compreender a desconstrução do dramático embutido no ideário comum e ampliar a pesquisa sobre o teatro de Brecht, o Coletivo Clandestino realizou “A peça provisória sobre um INVASOR”. Buscamos como analogia a desconstrução da figura heroica, o que implicaria em provocar e desestabilizar o pensamento de fé na figura de liderança, que toma para si os anseios do povo e se posiciona em uma posição estetizada de herói, figuras masculinas que ao longo das histórias das sociedades patriarcais, não à toa, surgem e se multiplicam e se tornam referência na construção do masculino como aquele que se sobressai na condição de vida pública, em contraponto com a figura feminina, condicionada como materna, que é colocada como figura heroica na vida privada, porém, alijada das possibilidades de se colocar na vida pública. Recordo que o espetáculo, ao utilizar-se do épico, apresenta ao público a necessidade de criação de um herói para sua posterior destruição, corrupção, os fatos e dados eram apresentados desde as primeiras falas do espetáculo e acompanhavam a história até o final. Dois fatos nos marcaram por evidenciar o quanto a empatia é presente, ainda que a narrativa exponha as contradições dos personagens. Certa vez, durante a construção do herói, no momento em que ele é torturado por personagens que representam as forças de repressão, ao realizarmos uma apresentação em um bairro de Curitiba-PR, ocupado por uma unidade pacificadora da polícia, um grupo de crianças que assistiam a peça avançaram para cima do ator e da atriz que representavam a polícia para retirar suas armas. Em outra apresentação, desta vez no Festival de Curitiba, na região central da cidade, durante o momento em que o público escolhia de que forma seria corrompido o herói, uma mulher puxou a atriz que representava o INVASOR e correu, aos gritos de que não seria corrompido. De certa maneira, a empatia, a catarse, estão enraizadas, porém, a relação entre arte e sociedade encontrada em Brecht no seu ímpeto por desvelar os mecanismos de exploração sob o modo de produção capitalista propiciam ao Teatro Épico tentar romper com essa naturalização.

Após alguns exemplos, podemos apontar fatores que são caros ao Teatro de Rua com vertente crítica social, trabalhadores e trabalhadoras no centro da história, a sociedade exposta em seu modo público ao invés do privado, a condição humana em uma sociedade que se move sob o modo de produção capitalista, compreender a sociedade como algo em transformação e a humanidade como capaz de transformá-la.

Porém, temos ainda outros exemplos de dramaturgias que não são alinhadas com pressupostos de Brecht, mas se colocam na vertente que envolve crítica social, ou mesmo se

colocam ativamente envolvidos com as questões pelas quais desenvolvem seus trabalhos artísticos. Outras conexões e abordagens do que seria um teatro crítico e atuante, no sentido de ampliar a relação com as classes trabalhadoras propostas por Brecht, o trabalho de coletivos e artistas com relações pedagógicas, oficinas e cursos, o que, dentro das limitações econômicas e sociais dos contextos apresentados, se orientam na direção de socialização dos meios de produção do teatro, algo que se expande nas práticas de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido.

Dois pontos são fundamentais na relação entre Boal e um Teatro de Rua com dramaturgia envolvida com crítica social, o próprio Teatro do Oprimido enquanto sistema de técnicas teatrais comprometidas politicamente e a obra “Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular”, publicada em 1977, mesmo período histórico em que o Teatro de Rua lentamente vai se desenvolver por conta da situação de ditadura militar operante no período, se tornam referenciais importantes na retomada das ruas por artistas.

As técnicas de Teatro do Oprimido concretizam a ideia de socialização da criação artística, Boal (1988) considera a arte como uma necessidade humana, como algo que faz parte dos processos de humanização de seres humanos, portanto, deve ser acessível a todos e todas, não apenas sua fruição, mas, sua prática. Ele se distancia da proposta de Brecht ao considerar que para o teatrólogo alemão o teatro deveria ser posto a serviço da revolução, enquanto em Boal (1979) o teatro deve fazer parte, em seu preparo, em seus estudos, e surge como um ensaio geral da revolução. Quando realiza Teatro fórum, técnica em que se apresenta um anti-modelo, nele são explorados diversos tipos de opressão para posterior modificação da cena de acordo com indicações e entradas em cena do público, que deixa de ser apenas passivo e se torna ativo na transformação da cena. As interações propostas por Boal se dão de forma variada, mas em todas as técnicas o público deixa de ser público e se torna parte ativa do processo. A rua se faz presente diretamente em intervenções com Teatro invisível, uma técnica em que são levadas para a rua temáticas sociais e o público é provocado a interagir sem saber que se trata de teatro.

Quando se propõe a abordar técnicas de teatro popular, Boal (1979) afirma algumas categorias: 1 – Do povo para o povo, o teatro feito pelo povo, para fazer pensar e transformar (intelectuais, artistas, estudantes, sindicalistas, etc.) ; 2 – Teatro com perspectiva popular, mas dirigido a uma audiência burguesa; 3 – Teatro feito pela elite (anti-povo) e dirigido ao povo; 4 – Uma nova categoria, em que o próprio povo cria o teatro. Na primeira categoria, a dramaturgia é dividida por ele em três tipos. O primeiro é a propaganda, são os textos de *agitprop* e os dos CPCs da UNE, o segundo seria o teatro didático, que não se trata de ações pontuais como na categoria anterior, mas, sim de temas e conteúdo mais amplos, também praticado pelos CPCs e

o terceiro seria o cultural, no qual são utilizados elementos da cultura popular. A segunda categoria se refere ao teatro e à arte como mercadoria, são os teatros com conotação popular apresentados para outros ambientes, não populares. O terceiro ponto é o teatro enquanto mercadoria em todas as instâncias de seus processos, feito para o consumo e alienação do povo. A quarta via engloba o teatro do oprimido, o que Boal (1979) afirma é o povo também criador de suas próprias obras, não somente na condição de fruição.

É interessante observar como esses modelos acabaram por reverberar no Teatro de Rua: se antes o teatro se preocupava e considerava levar teatro e conscientização para a rua, com as ideias de Boal supera-se este conceito, com o tempo práticas pedagógicas são envolvidas, os grupos passam a ocupar espaços na periferia ofertando além dos espetáculos formações artísticas.

Atualmente encontramos experiências que vão além e de certa maneira se relacionam com as propostas de Boal e o conceito de espect.-ator, destaco algumas dentre tantas experiências como exemplos de cruzamentos do teatro com a cidade, em Pedro Bennaton (2009), Pedro Bennaton e Luana Raitter (2014), Marcelo Brito (2013, 2016) e Monteiro (2017, 2018), outras possibilidades de encontro da arte com a rua, para além das práticas pedagógicas. São propostas teatrais em que público se torna autor ou coautor das obras, experiências com a cidade e aqueles que nela vivem.

Nos períodos históricos que envolvem a Idade Média e o início do Renascimento, não havia salas fechadas para a realização do teatro, uma arte de rua que se relaciona com a cidade tem no período suas origens, Marvin Carlson (2012) afirma que, através de grandes procissões e cortejos dramáticos, artistas utilizavam a cidade inteira como cenário, estimulavam uma participação ativa do público, rompiam qualquer barreira entre a encenação e o espaço público.

Compreender a cidade e seus espaços como locais da arte, entender os mecanismos que regem a estrutura de funcionamento, fluxo e utilização de uma cidade, é necessário perceber que se alteram, se modificam, assim como o teatro ao longo dos tempos. A cidade contemporânea não se funda na ideia de proporcionar bem-estar, de promover o ócio criativo do trabalhador, com espaços públicos de qualidade, com programação artística e cultura diversificada. Ao nos depararmos com ela, é possível verificar condições em sua dinâmica que variam no que diz respeito aos espaços em que o Teatro de Rua é realizável, nos grandes centros urbanos o avanço do capital tem limitado cada vez mais as possibilidades, seja por repressão ideológica como nos casos em que a temática é o motivo de perseguições, ou ainda, pela alta exploração do capital, que procura o lucro em qualquer instância. No entanto, uma dramaturgia

que se propõe a relações ampliadas com a cidade se renova e produz experimentos estéticos dos mais variados.

Como forma de tentar delimitar aspectos que envolvem esse tipo de teatro é preciso entender que, diferente de outras dramaturgias ou estéticas em que o espaço se enquadra com maior facilidade, aqui, são tantas as potencialidades e explorações realizadas nos espaços da cidade que se torna difícil estabelecer contatos entre produções tão diversas.

Historicamente são inúmeras as criações atreladas ao espaço da cidade, de empreender experiências estéticas, Carlson (2012) lembra as práticas de Max Reinhardt³⁶, na década de 1920, com alguns de seus espetáculos procurava vincular a dramaturgia com o espaço, dramas medievais em frente à catedral, “Sonho de uma noite de verão” de William Shakespeare realizado em bosques reais, ou ainda, “O mercador de Veneza” do mesmo autor, em uma praça veneziana. O autor cita ainda o teatro realizado pelo Proletcult³⁷ que recriou situações da Revolução de Outubro de 1917 na Rússia em seus locais reais, com grandes produções envolvendo milhares de participantes. Santos (2016) comenta que a saga de Sunjata Keita, o criador do Império de Mali, quando contada, pode ter duração de quatro a seis horas, sua representação dura sete dias e se passa nos lugares reais de batalha.

Em Carreira (2009), encontro outros modos de operação. Ele se refere à apropriação da rua para a criação de um teatro de invasão, um teatro no qual a cidade não é utilizada como cenografia, mas como dramaturgia. Carreira avalia que a invasão teatral não surge apenas de uma perspectiva política, mas, por tomar a cidade como um campo simbólico onde a arte atua como um elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. A cidade surge como dramaturgia pelo inesperado, por ser um organismo vivo em que atores e atrizes percebem uma série de atravessamentos do ambiente urbano na cena.

Outras ponderações de Carreira (2010) apontam para a noção de invasão não relacionada com uma cena que é imposta, mas penetrável nas tramas da cidade convocando o público a ser parte da construção do discurso cênico, algo além de uma apresentação, porque transforma a visão sobre a cidade, ela é tema e procedimento, pressupõe como consequência a fabricação de novas imagens. O ator neste caso deve estar preparado não apenas para o improviso, mas para entender os modos de operação com a cidade, deixar penetrar-se pelo fluxo do ambiente em que se insere, ou invade.

³⁶ Produtor e Diretor de teatro austríaco.

³⁷ Movimento literário surgido na Rússia em 1917.

Inserido nesse campo teatral, de apropriação e deslocamento pelo espaço, de pesquisa sobre procedimentos para uma atuação que se envolva no ambiente urbano, recorde de assistir ao ERRO Grupo de Florianópolis no ano de 2006. O trabalho se chamava “Desvio”. Foi uma experiência muito valiosa, pela primeira vez vivenciei um trabalho com ampla pesquisa nos mecanismos da cidade, no deslocamento pelas ruas, com personagens que surgiam de lugares inóspitos, cenas simultâneas. A vulnerabilidade física é evidente em se tratando de trabalhos que não estão assimilados pelo público. Rauen (2014) destaca que as práticas do ERRO Grupo não devem ser confundidas com o Teatro Invisível, pois este necessita como elemento fundamental o público não perceber que se trata de teatro. No entanto, as práticas tem esquemas de divulgação. O diretor Pedro Bennaton, em entrevista para Rauen (2014), afirma que o teatro realizado pelo grupo busca menos a invasão e mais o deslocamento e a ocupação.

Em Brito (2013), temos o registro de um teatro que proporciona outro caminho na relação com a cidade, um caminho que se propõe a uma construção dramaturgica direta, o envolvimento com a cidade e seus moradores:

Dentro desta cidade (lugar macro), encontramos várias cidades (lugares micro), a partir do olhar de cada morador entrevistado. Este confronto entre o indivíduo e o lugar escolhido por ele foi meu material de pesquisa e matéria prima para a criação de um texto, contando a história, ou fatos importantes deste lugar, provocando a interação do morador com a cidade, abrindo possibilidades de reflexão sobre qual o papel do indivíduo no desenvolvimento da cidade e vice-versa. (p. 18)

Chegamos, então, a propostas dramaturgicas em que o espaço e a cidade se tornam temas geradores das obras. Utilizo o termo cunhado por Paulo Freire (1997) para a definição dos temas que fazem parte de sua metodologia dialógica, extraídos da problematização do cotidiano dos educandos, o que, direcionado ao teatro de Boal, se dá através das relações de opressão extraídas do contexto de espect-atores e utilizado nas práticas de teatro do oprimido. Em certa medida, o Teatro de Rua que se concentra na cidade e no contexto social em que se insere está ligado a práticas libertadoras e como isso se desdobra em experiências dramaturgicas através de relações amplas com a cidade e a sua população, podendo ser tão revolucionário quanto outras formas de envolvimento político direto. Brito (2013) propõe uma realização teatral que se configura em uma prática artística humanizadora, extrapolando os conceitos de arte e mercadoria, uma proposta de criação conjunta com habitantes de uma cidade, a utilização da memória dos moradores em justaposição com a história local para a realização de um processo criativo em teatro.

No mesmo sentido, aliado à ideia de experiências compartilhadas ou atravessadas, Monteiro (2017), integrante do Nós de Teatro de Fortaleza, compreende que novas relações com a cidade são exigidas na contemporaneidade. A relação do grupo com o bairro em que se encontra sua sede os faz compreender uma necessidade maior de relação com a cidade e do pensar a cidade, na tentativa de criar um teatro que evidencia outras realidades e tensiona o estado normatizado das coisas. É preciso considerar que as relações do indivíduo com a cidade são muitas vezes turbulentas, pois refletem suas contradições.

Ao refletir sobre as minhas vivências teatrais, revejo uma modificação de escolhas dramáticas e estéticas ao longo dos anos. Compreendo experiências vinculadas às dramaturgias apontadas por Telles (2008). Em nosso primeiro trabalho de rua no Coletivo CLanDesTino, “Nada é”, inspirado em fragmentos de Brecht, do texto inacabado “De nada, nada virá”, utilizamos a frontalidade e elementos da cultura popular, bonecos, figurinos. No segundo, a roda, que aos poucos foi rompida para ampliar a relação com o público, novamente uma dramaturgia fabulesca, com conceitos de teatro de agitação e propaganda. Na peça seguinte, propusemos o deslocamento, desconstrução do espaço cênico, uma dramaturgia moldada sob conceitos de Teatro Épico. Em nosso atual trabalho, propomos, além do deslocamento, a separação entre os grupos de personagens e cenas simultâneas.

Isso me instigou a pensar outra linha dramática em Teatro de Rua, seria aquela em que se combinam um ou mais estilos, a referência popular e apropriação do espaço, crítico social e popular, apropriação do espaço e crítico social. Procurei retomar esse raciocínio ao longo do quarto capítulo. As possibilidades são tão amplas e os limites entre uma e outra escrita tão próximos. Ainda assim, considero necessária essa delimitação como forma de procurar entender as variadas dramaturgias que são utilizadas na rua.

No próximo item, tratarei dos pontos relacionados à prática teatral, cada um deles trabalhado na eletiva de Teatro de Rua sob o viés da coletividade, tratado em cada parte de acordo com suas especificidades.

2.4 PÚBLICO, PRONTIDÃO E ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO

Durante algum tempo, me concentrei em estudos técnicos relacionados ao trabalho do ator, possibilidades de treinamento, em sua maioria oriundos de pesquisas sobre atuação de forma geral, não específicos sobre rua, mas, também não diretamente relacionados ao teatro de caixa. O projeto desta pesquisa se encaminhava para uma pesquisa sobre metodologia de trabalho para atuação, concentrado em algum ponto específico de corpo, improvisado, voz,

prontidão, interação com o público, musicalidade. Porém, percebi que estava deixando de lado minhas vivências e pesquisas sobre o Teatro de Rua para investir em um caminho que, nesta medida, nunca foi meu foco de trabalho.

Academicamente, sempre procurei trabalhar sob a aba de pesquisas bibliográficas, sem um trabalho de campo mais complexo, que envolvesse processos pedagógicos formais, com experimentações e análises de práticas teatrais. A relação sociedade, arte e política é o que mais me interessa e é o foco de minhas pesquisas, sejam elas no campo da arte ou na Universidade. Portanto, o desafio de propor uma pesquisa prática, essencialmente falando, com viés na compreensão de uma, dentre tantas, possibilidade de trabalho com Teatro de Rua em componente curricular de uma graduação em Artes Cênicas se tornou a principal demanda. Ora, a educação faz parte da ideia de sociedade, arte e política que pesquiso, o Teatro de Rua também. De fato, soa como natural o caminho para estabelecer um processo que envolva minhas questões teóricas, ou mesmo oriundas de práticas, já distanciadas pelo tempo, com práticas pedagógicas e experimentações metodológicas.

Ao estudar e experimentar possibilidades artísticas e acadêmicas, considero o Teatro do Oprimido de Boal (1988) uma teoria teatral revolucionária, por propor a apropriação dos meios de produção teatrais como ferramenta artística para todos e todas as oprimidas, assim como o Teatro dialético de Brecht (2005) o foi quando estabeleceu a quebra da quarta parede no teatro de caixa, o protagonismo proletário e a historicização do conteúdo: ambos alteram paradigmas, modificam a maneira de produzir teatro. Desde as primeiras atividades relacionadas ao teatro, meus vínculos com o fazer teatral sempre envolveram reflexões sobre a sociedade, processos criativos colaborativos e propostas pedagógicas. Salvo a exceção de alguns poucos trabalhos fora de meus interesses enquanto artista, substituições em elencos, teatro e segurança do trabalho, práticas a que recorri em momentos de dificuldade financeira, e que me fazem refletir sobre a ideia de exploração do trabalho e da classe artística enquanto classe trabalhadora, sujeita aos mesmos efeitos causados pela vida sob o modo de produção capitalista.

Portanto, o caminho que percebi mais relacionado à ideia que tenho como entendimento do teatro que se realiza na rua não se faz isolado em determinado componente, interessa em minha pesquisa o Teatro de Rua como um todo, nas suas complexidades, semelhanças e diferenças, enquanto foco o que pode se tornar expressão, o que pode ser apropriado por alunos e alunas na vivência do componente e, para além disso, em suas trajetórias.

Trato a arte sob uma perspectiva de atividade fundamental na formação humana, sob a consciência de que todos e todas em uma sociedade são fazedores de arte, por considerá-la uma

atividade humana necessária, não exclusiva: qualquer pessoa, de qualquer lugar, pode relacionar-se e expressar-se através dela.

Preciso destacar como parte relevante na ideia de arte como necessidade humana, tratada assim por teóricos e teóricas da arte comprometidos com um pensamento igualitário e não excludente, ideários que colocam a arte no bojo das práticas culturais enquanto parte da identidade humana. Apesar de estudar a fundo estas questões durante boa parte de minha trajetória acadêmica e artística, somente aqui, na cidade de Dourados-MS, e com acesso a encontros acadêmicos e diálogos com professores e professoras de diversas localidades do país, pude compreender a complexidade dessas ideias e como ainda estão distantes de um pensamento hegemônico no campo do teatro.

Para exemplificar o que afirmo, contraponho duas situações. De um lado, o discurso reducionista e limitado de alguns e algumas pesquisadoras que me deixaram inquieto, tamanha falta de percepção da sociedade e da arte, profissionais que ainda afirmam a arte como algo destacado da sociedade, fruto da capacidade criativa de alguns, ou ainda, a falsa noção de que alunos e alunas de um curso como o de Artes Cênicas, ou alguma outra área artística estão sendo formados enquanto artistas. Em contraposição a esse discurso, busco nos povos originários a referência, na oralidade para além do papel escrito.

Ao trabalhar com uma turma do curso de Linguagens da Faculdade Intercultural Indígena da UFGD, em específico no componente curricular denominado “Arte na educação escolar indígena”, percebi a dificuldade de alunos e alunas em separar a arte das demais atividades. Como afirmado pelo grupo em conversa durante um dos encontros, é difícil descolar algo que se orienta como apenas mais uma prática cultural, como caçar, cozinhar, são atividades do dia a dia, não se separa socialmente a arte ou artistas das demais pessoas de uma comunidade indígena.

Proponho novamente a reflexão sobre o quanto a exploração capitalista na arte condiciona e limita as sociedades, o quanto o capital se impõe à arte, determina modelos e padrões, sem preocupação com a sociedade, com o seu fim invariavelmente no lucro. Descarta o que já não representa lucratividade, mas, além disso, determina o que é arte, o que é artista, e esse deslocamento da condição do artista para alguém destacado, distante, com habilidades inalcançáveis, surge com maior efetividade no modo de produção capitalista.

Retorno então ao primeiro ponto e considero que ninguém se forma artista, uma graduação compartilha ferramentas, teorias e práticas que auxiliam alunos e alunas a explorarem com maior aprofundamento seus potenciais artísticos, algo que já existe neles e que

independe de uma formação acadêmica. A reprodução de discursos que consideram artistas como figuras destacadas, ou a ideia de que a Universidade forma artistas, servem diretamente aos exercícios de competitividade necessários à condição capitalista, consciente ou inconscientemente. Neste sentido, o diálogo com Boal (1988, 2009) é fundamental e proporciona a compreensão de arte desvinculada da mercadoria e como potencial de criação.

São variados os aspectos em que se pode trabalhar o Teatro de Rua em práticas de treinamento. Os aqui apresentados se devem as minhas escolhas e experiências teatrais. De forma alguma as considero melhores ou piores do que outras. Dizem respeito a minha forma de trabalho e, portanto, alguns aspectos aqui são trabalhados com maior profundidade do que outros.

Com isso, ao refletir sobre aspectos técnicos e escolhas estéticas que fossem determinantes na atuação, procurei realizar escolhas que propiciassem maior diálogo e atravessamento com as dramaturgias escolhidas para o trabalho.

Escolhi manter a estrutura experimentada nas práticas anteriores no trabalho de atuação para a rua, relação com o público, prontidão e utilização do espaço de representação. Os pontos implicam fundamentos que me são caros no trato com a arte, tal qual a oposição ao teatro burguês, a qual se dá na proximidade e relação com o público, na disposição da cena, na possibilidade de ampliar o diálogo com a rua e seus frequentadores. Portanto as escolhas aqui tratadas não se descolam da ideia de resistência.

São camadas diferentes de trabalho. A prontidão e a relação com o público envolvem diretamente a atuação e o preparo da atuação, características gerais que são naturais à maioria dos teatros de rua, em maior ou menor grau, limitadas pelas escolhas dramáticas aqui apresentadas. Enquanto, na relação com o espaço de representação, temos características estéticas que se desdobram em técnicas, trabalhar atuando de frente para o público é muito diferente de estar em uma roda, assim como deslocar-se pela rua também exige outra maneira de pensar a atuação, mas são escolhas que têm em comum um pensamento que envolve forma e conteúdo e exigem um conhecimento amplo das potencialidades do trabalho de rua.

Para efeito do componente curricular eletivo de Teatro de Rua a relação com o público foi dividida em alguns tipos específicos. Não são uma norma definida, porém, ao longo dos anos observei, nas mais variadas representações de rua, inclinações para estes tipos. Não se trata de regras. Apenas procurei delimitar práticas que me permitissem abordar determinadas maneiras como artistas de rua envolvem-se com o público, conforme descrito anteriormente na **Figura 20** desta tese.

Interessa neste sentido refletir sobre a interação no trabalho teatral de rua, extraída da discussão mais uma vez a não interação, a utilização de quarta parede, por não ser relevante ao processo, ainda que aborde o tipo e sua existência com o grupo de estudantes, não a trato como possibilidade de criação por não considerar o espaço e, portanto, não estar alinhada com o que entendo por Teatro de Rua.

Considerarei alguns tipos de interação por percebê-los recorrentes entre as montagens para Teatro de Rua, já citadas anteriormente: interação indireta, interação direta, interação transformadora. Essa divisão serve para o processo pedagógico, pois delimita minhas escolhas no âmbito da estrutura formal do Teatro de Rua.

Rubens Brito (2004), em seu estudo sobre princípios, elementos e procedimentos no Teatro de Rua, considera a triangulação como principal fator na relação com o público. Ela inclui o espectador no jogo cênico. Seguindo seu raciocínio, o espetáculo na rua é feito com o público e não para o público, o que implica em atores e atrizes não serem mais o centro do espetáculo, pois essa função caberia ao público. Brito (2004) avança e afirma que, para se fazer teatro com o público, a atuação deve servir como ponte entre público e jogo cênico. A ponte estabelece a cumplicidade entre o espaço de representação e a plateia, após isso se instala a plenitude, não existe mais distinção entre os elementos. Com isso, ele afirma que a triangulação acontece de forma mais natural em espetáculos circenses, nas comédias também, mas ocorrem em dramas também, ainda que com outro foco, na objetivação da dramaticidade do enredo.

Sob os conceitos acima citados, triangular significa que atores e atrizes não devem ser apenas o personagem. É preciso que sejam e ainda o revelem ao público, sua função compreende alguns comportamentos necessários, revelar seu personagem incorpora a reação do público e o direciona para o jogo do outro ator ou atriz.

Fernando Cavarozzi (2016), ao tratar de números participativos³⁸ na linguagem do palhaço que realiza sua função na rua, define alguns tipos de ações do público que considera relevantes conforme graus de atividade/passividade: se a pessoa entra na cena (ativa), se ela se relaciona de fora (passiva), se tem escolha (ativa) se está à mercê do palhaço ou palhaça (passiva). Ao seguir esta classificação, Cavarozzi considera a combinação entre atividade e passividade nas formas como se dá a interação com o palhaço ou palhaça.

Ao tratar de interação em Teatro de Rua é possível transpor as ideias de Cavarozzi e seguir a linha atividade e passividade para tratar de interações diretas, indiretas e

³⁸ Números participativos são parte da estrutura dramaturgica de um espetáculo de palhaço/palhaça de rua e se tratam de ações em que o público é convidado a participar de determinada rotina, o período em que a pessoa está em cena serve para auxiliar e potencializar a ação.

transformadoras. A passividade se encontra nas relações indiretas, quando o público é envolvido na cena sem que sua ação fuja da rotina esperada, podem ser ações de menor intensidade, como uma troca de olhar, um toque, uma fala direcionada, em que nenhuma resposta é capaz de modificar a cena. A condição ativa se dá nas interações diretas e transformadoras, nas quais o público é colocado em cena e sua interação é necessária em parte ou em sua totalidade para a continuidade da cena.

No entanto, no que diz respeito à abordagem, ou à forma como se dá a relação com o público, compreendo que estar na rua envolve uma vontade de dialogar com as pessoas. Portanto, considero e trabalho possibilidades de interação da cena sob o viés do respeito. Corroboro Araújo e Alice (2013) quando dizem que, assim como ao tratar a prontidão como algo que envolve a velocidade em compreender estímulos externos e ter a capacidade de utilizá-los a favor, sem expor o público a situações constrangedoras, no caso da interação não é diferente: a prontidão está contida na interação.

O que me faz refletir que no campo da interação a prontidão é fundamental. Ainda que estejamos dispostos e na busca por uma maior relação com o público, é preciso estar atento e ter disposição para lidar com o que acontece, naquele instante em que se encontram artistas e público em contato.

Na rua, é preciso estar atento, não temos como considerar uma interpretação que não leve em conta as situações de interferência que podem acontecer durante uma apresentação, se quem atua não se propõe a perceber o que acontece externamente ao que se representa, não assume o risco em relação ao espaço e não se propõe a um envolvimento com a cidade, algo que não me interessa enquanto pesquisador. Sobre um corpo atento, Eleonora Fabião (2010) afirma que se trata de um corpo atento a si e ao meio. Apesar de se tratar de um texto não direcionado ao Teatro de Rua, é possível relacionar alguns pontos de conexão. Segundo a autora:

A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair. (FABIÃO, 2010, p.322)

Ao relacionar o estado de alerta como uma condição inicial da ação cênica, é preciso considerar que na rua essa condição é fundamental não apenas como condição anterior à ação, mas constante. A atenção condiciona a ação de atores e atrizes durante todas as ações cênicas. No mesmo texto, ainda extraio a afirmação de um corpo receptivo, para que se possa incorporar

factualmente, e não apenas superficialmente, a presença do outro, tanto atores e atrizes entre si, quanto o público.

Ao explorar a atuação, compreendo a prontidão como uma busca e um processo constantes, algo que se exercita e se pratica, tentativas e erros, envolve, assim como a ideia de treinamento, variadas formas de atenção e resposta. Destaco aqui o trabalho de Conceição, que se utiliza de práticas oriundas da cultura popular para ampliar a prontidão cênica de atores e atrizes. Segundo ele:

Ao praticar o Jongo de forma continuada, os atores podem atingir um estado de soltura corporal que permeia o seu comportamento e sua disponibilidade corporal na atividade cênica. Do mesmo modo, ao praticar o Mergulhão do Cavalo Marinho, os atores podem desenvolver uma atividade corporal ágil, ativa e criativa, que, quando é acessada na atividade teatral, possibilita-lhes um notório estado de prontidão cênica. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 20)

O que temos aqui é uma associação de possibilidades de trabalho, ao utilizar manifestações da cultura popular, além de trabalhar o corpo, trabalha-se voz, ritmos e potencialidades diversas não fragmentadas de preparação de atores e atrizes. Conceição (2016) prossegue e compreende a prontidão como algo necessário na atuação para Teatro de Rua e diretamente relacionado às interferências da rua e à liberdade existente na interação público e obra teatral. Segundo ele, a prontidão cênica se trata de um estado de ativação corporal que possibilita aos atores e atrizes perceber os estímulos externos e propor respostas condizentes com o tempo-ritmo da ação cênica e está ligada ao direcionamento do foco de atenção e uma aprimorada percepção espacial e rítmica.

Em Myrthia Guimarães, encontramos a denominação “tempo da rua”, que se configura em:

[...] múltiplas possibilidades que o ator enfrenta na rua, como a poluição sonora, os animais que eventualmente invadem o espaço cênico, a participação na cena de espectadores em momento que não lhes são convenientes, enfim, a todo tempo a rua exige do ator um estado de prontidão e improvisação que desafia constantemente esse estar na rua. (GUIMARÃES, 2015, p.22)

O que compreendo é que esse estado de alerta constante é parte fundamental ao trabalho de atores e atrizes na rua, trata-se de um componente tão necessário quanto outros aspectos da interpretação. Porém, mais uma vez percebo um elemento que contém vários fatores em si, portanto, é necessário delimitar os pontos que me interessam explorar enquanto pesquisador, encontro referência em algumas técnicas e teorias teatrais, tais como o teatro do oprimido e o trabalho do palhaço.

Estar em constante prontidão exige algo mais do que estar pronto a reagir, envolve o como reagir, um ator ou uma atriz podem estar atentos à sua volta e mesmo assim não saber como o fazer. Sem repertório, não tem como a prontidão se efetivar, se não se conhece o conteúdo do que se está falando, o que representam os personagens em um contexto mais amplo do que apenas o apresentado, corre-se o risco de alterar a compreensão do público sobre o trabalho apresentado.

Boal (1988) desenvolve o conceito de curinga, uma espécie de mediador no Teatro do Oprimido, responsável por explicar as regras e conduzir as cenas de teatro fórum. O antimodelo, cena que apresenta situações de opressão, depende da atuação do público, aqui compreendido como espect.-ator, ao propor alternativas e possíveis soluções ou mesmo quando entra em cena para tentar solucionar casos de opressão, exige de atores e atrizes muito preparo para que seja possível dar continuidade sem prejudicar a história apresentada, se trata também de um exercício de prontidão, de domínio da realidade apresentada. É claro que a ideia do curinga não se descola do teatro do oprimido, não se trata meramente de utilizar uma técnica. Se for tratada como tal, deixa de ser, por isso, deixo claro que a relação que estabeleço entre o trabalho de atuação em Teatro de Rua e o teatro do oprimido se dá no âmbito da construção do seu fazer, o curinga precisa ter propriedade de sua função, entender a atuação, mas é fundamental que tenha condições de interpretar e criticar a sociedade, um conhecimento que estende e amplia a sua atuação e capacidade de mediação e ação, tanto na cena, quanto em processos formativos, oficinas, vivências.

Os treinamentos específicos para palhaços e palhaças consideram a triangulação, a interação e o improviso, noções importantes também no trabalho de atuação para Teatro de Rua. Durante a função, palhaços e palhaças costumam se expor a situações de risco. São elas, inclusive, que servem para alimentar a sequência de ações, a improvisação e a sedução do público. Cavarozzi (2016) afirma que palhaços e palhaças nunca devem irritar-se com o público. Precisam trabalhar com as reações das pessoas, saber que diante de um determinado estímulo ou provocação não devem existir mais do que duas ou três respostas e é preciso estar preparado para elas. O autor conceitua o que chama de três olhares do palhaço, algo que especifica pontos de atenção:

O do palhaço é um olhar triplo. É um olhar ao mesmo tempo físico (que ordena, que separa e identifica espaços dentro e fora da roda), periférico (que permanece atento aos movimentos e reações de mais de meio círculo permanentemente), e intelectual (profundo nos olhos de cada uma das pessoas do público). (CAVAROZZI, 2016, p.20)

Com isso, ao refletir sobre prontidão cênica, compreendo que se trata de algo que envolve uma ampla capacidade de resolver situações inusitadas sem perder o rumo do que está sendo apresentado na rua, um estado de atenção diretamente vinculado às ideias de interação, observação constante, capacidade de reação e relação com o público. Ainda que possa abarcar uma série de maneiras de se responder ao inesperado, que vão desde as respostas mais agressivas, tensas, até as que evidenciem uma relação de igualdade e respeito ao público. O que procurei trabalhar foram as que me tocam mais, que envolvem uma prontidão de resposta com respeito, que envolvem o público na intenção de comunicar sem margens para agressividade e ofensividade. Aquela pessoa que interrompe suas atividades, sejam elas quais forem, para assistir Teatro de Rua merece consideração, assim como quem vive em situação de vulnerabilidade, mora nas ruas e praças jamais deve ser desprezado, são artistas que invadem o local e alteram o fluxo das atividades cotidianas, somos nós quem devemos respeito e cuidado para todos e todas.

A utilização do espaço também envolve especificidades importantes quando se quer ir para a rua, de que maneira nos colocamos em relação ao público, são escolhas estéticas que reverberam diretamente na atuação. A posição da cena em relação ao público exige atitudes diferentes, atuações diversas, são parte da construção dos personagens e da própria cena que se modifica completamente de acordo com a maneira de utilização do espaço cênico. Jhon Castro (2017) aponta que a escolha do espaço cênico, assim como várias outras especificidades próprias da rua e dos locais escolhidos para atuar, é capaz de influenciar diretamente o trabalho apresentado. A tríade espaço, espetáculo e espectador trata de uma relação intrínseca, que se altera a cada novo local. Ainda que o espetáculo seja o mesmo, o espaço e o público se alteram a cada nova apresentação, ao alterar qualquer elemento, alteram-se também os demais.

É costume no Teatro de Rua a realização de um cortejo inicial, uma evolução de um determinado ponto até o local escolhido para representação. Ainda segundo Castro (2017), o cortejo, para além de servir como um convite ao público para participar de uma apresentação teatral, serve para definir uma alteração no uso do espaço público. O que antes era local de passagem, ponto de encontro, ou ainda, quaisquer utilizações cotidianas, é transformado em espaço cênico, até mesmo sob a perspectiva da invasão, quando o fluxo das ruas é interrompido por ações teatrais de maneira abrupta, o espaço é modificado, ressignificado de maneira que comporte uma atividade teatral.

Sobre a utilização do espaço público da cidade, sua apropriação como local de encontro e vivência artística, encontro na ideia de sede pública uma tentativa de alteração de paradigmas

do teatro e, também, de utilização do que o poder público disponibiliza aos cidadãos e cidadãs de uma cidade. Turle e Trindade (2016) afirmam que, dada a imprevisibilidade da rua, se artistas ensaiam em espaços fechados não conseguem encontrar a realidade que irão encontrar fora da sala. O conceito surge com Amir Haddad, diretor do grupo Tá Na Rua, do Rio de Janeiro, se o espaço público deve ser ocupado, a rua deve ser sala de ensaio, de estudos, deve mesmo se tornar uma sede teatral pública, para além disso os grupos se envolvem com a manutenção dos espaços, cobrando da prefeitura ações nos locais e com moradores e associações locais, o que gera uma integração maior com a comunidade. A experiência reverberou pelo Brasil e vários coletivos passaram a utilizar as praças como sedes.

Outros fatores são importantes nessa relação com o espaço teatral na rua, existem lugares onde o Teatro de Rua já se tornou parte do cotidiano local, como exemplo cito o Parque da Redenção em Porto Alegre e o Largo do Machado no Rio de Janeiro, por receberem com frequência grupos e artistas de rua, a arte se tornou parte do ambiente, sendo reconhecida pelos frequentadores como locais onde a arte de rua se faz presente. No entanto, em cidades pequenas com pouco ou nenhum acesso à arte e ao teatro, é comum o estranhamento com o Teatro de Rua. Como experiência pessoal junto ao Coletivo Clandestino, já passei por situações em que as pessoas ficavam desconfiadas e observavam à distância o nosso teatro. Mesmo com cortejo, ou ainda com convites diretos, as pessoas não se sentiam à vontade para participar de maneira mais aproximada, foram vários os locais onde além do público posto em roda observamos pessoas compenetradas assistindo de longe, portanto o espaço público apresenta muitas variantes que influenciam o trabalho apresentado.

Duas divisões foram relevantes à pesquisa sobre a utilização do espaço, a primeira delas foi a categorização de teatros de rua com utilização de espaço fixa ou móvel, algo simples, mas eficaz para entendermos uma variante específica mais ampla, capaz de apontar diferenças e semelhanças na abordagem da cena de rua. São fixas as que se apresentam em espaço fixo, delimitado ou não, e móveis as que se deslocam no espaço, que apresentam variados espaços de representação.

Historicamente, são várias as utilizações do espaço para teatro, Margot Berthold (2005) descreve o teatro na Grécia com as semi-arenas; na Idade Média, com as carroças palco, espaços configurados como paradas onde o público se deslocava de um local ao outro para assistir teatro; nos tempos de Shakespeare e do Teatro Elizabetano, os balcões propiciavam relações diferenciadas com o palco. Kosovski (2005) afirma que o século XX caracteriza-se pela

explosão do palco, novos ambientes, novas utilizações ampliaram as possibilidades de utilização do espaço cênico que reenglobou a rua como espaço cênico.

Retomo a ideia de utilização do espaço cênico no Teatro de Rua entre fixa e móvel, porém, procuro me deter nas escolhas para o trabalho no componente curricular de Teatro de Rua em relação ao espaço de representação, espaço frontal, semi-arena, arena e deslocamento.

São escolhas que dizem respeito a pesquisas e interesses distintos, não cabe comparação. De fato, Castro (2017) afirma que parece existir um ideário comum de que Teatro de Rua se realiza em arena, ou roda. Em sua pesquisa, ele relata que o discurso parece assimilado por grande parte da produção artística teatral de rua, algo encontrado no texto de Costa (2011), que afirma ser predominante no Teatro de Rua a roda e no Brasil como sendo algo utilizado pela maioria dos grupos, porém, não é possível constatar uma hegemonia desta forma de utilização do espaço, dada a grande quantidade de coletivos em atividade no Brasil hoje. Talvez a ideia ainda seja um reflexo de uma produção evidente, o que também não pode tornar-se regra, a liberdade criativa na rua é uma das especificidades mais interessantes e não seria prudente engessar esta ou aquela forma em detrimento de outras.

É preciso levar em conta que a arena alterou paradigmas e modificou a forma de atuação e também de recepção, Rubens Brito (2004) considera que a alteração do espaço de representação determina uma alteração de um espaço cênico absoluto para um espaço relativo, da frontalidade à arena, a relação se modifica, se na representação frontal temos o mesmo ponto de vista sobre o que se observa, na arena o público se coloca de maneira a perceber e se relacionar com a obra sob diferentes pontos de vista justamente por sua posição de observador ser variada, pois variados são os pontos em que o público pode se postar diante do espaço de representação para uma mesma cena ser vista. Ele afirma uma maior complexidade de articulação de elementos e procedimentos no espaço em arena. Cavarozzi descreve com precisão a relação proposta na roda:

A roda é uma constante ida e volta de emoções e energias, porque o jogo implica uma atenção quase permanente e de dupla via: das margens até o centro e do centro sempre em movimento até fora também. Ninguém pode se esconder, tudo se vê, tudo se escuta. (CAVAROZZI, 2016, p.16)

A roda modifica, amplia em diversos sentidos a relação ator/atriz, cena e público, se no frontal a caixa é limitadora de movimentos, ações e mesmo do que se observa, na arena se amplia a relação com o público, os olhares de todos os lados propiciam uma atuação em que nada foge aos olhos do público, por consequência um maior número de interferências pode acontecer, o que necessita de um estado de prontidão maior em relação à frontalidade da cena.

De uma forma geral, nos espetáculos com espaços fixos me interessa, enquanto metodologia de trabalho no componente curricular, uma ideia gradativa, que parte do frontal, abre as laterais com a semi-arena e se encerra na roda, ou arena, que potencializa o espaço fixo ao máximo. Nos que se utilizam de espaços móveis, compreendo uma harmonização maior entre seus procedimentos, ainda que estejam distanciados em alguns espetáculos, um cortejo de manifestações populares, que se utiliza de paradas e desenvolve uma certa linha dramática não é tão diferente de um espetáculo de rua em que se utiliza de deslocamentos e ações simultâneas, essencialmente o deslocamento segue um mesmo fluxo, a relação com o público se dá em todas as variantes, de um modo geral não se altera o espaço em roda quando se desenvolve alguma cena. Neste sentido, parto de uma perspectiva histórica linear na definição de uma sequência de trabalho com espaços móveis.

Compreendo a superação como algo que avança, evolui a partir de algo, nesse sentido considero a Estética do Oprimido uma forma de superar as ideias propostas por Brecht em seu tempo, por ampliar a quebra da quarta parede para uma proposição de reordenar os meios de produção teatral e ao pensar em dramaturgia lidar além das histórias reais, mas, com pessoas participantes de suas próprias histórias. Não se trata de negar, muito menos deixar de utilizar os conceitos de Brecht, mas de compreender um conceito que amplia seu anterior. É relevante quando o pensamento avança, quando se enxerga além do que já foi visto, quando se percebe algo que pode ser aprimorado, que surge como resposta ao momento histórico e às condições possíveis. Isso é arte, mas também ciência, história, pesquisa, nesse sentido percebo que no Teatro de Rua existem diversas camadas de exploração das potencialidades de cada escolha estética que não são excludentes entre si, são outros olhares, novas abordagens ou ainda releituras de manifestações antigas.

Se a roda pode explorar todas as potencialidades do espaço fixo, o deslocamento, cenas simultâneas em locais distintos, são alguns procedimentos que buscam explorar ao máximo a ideia de mobilidade. O Teatro de Rua contemporâneo se utiliza de tudo o que já foi criado anteriormente e procura estabelecer novos contatos com a cena e o público.

Destaco alguns tipos de uma variada gama de trabalhos artísticos, Telles (2012) destaca a experimentação em diferentes abordagens do espaço cênico como uma característica da investigação de vários grupos, ou seja, existem muitos grupos teatrais que não fixam seus trabalhos nesta ou naquela utilização do espaço, para cada novo processo criativo, o espaço é utilizado de acordo com os interesses surgidos durante a montagem.

É possível afirmar que a utilização de deslocamentos propõe uma relação diferente com o público, para além de prender a atenção do público. Como nas demais apresentações de rua, é preciso fazer com que as pessoas se movimentem junto com o grupo, o que demanda um maior esforço. No caso de apresentações onde o público é composto apenas por frequentadores dos locais escolhidos, sem a presença de um público previamente convidado através de divulgação anterior, nesse caso o fato de algumas pessoas já estarem colocadas para acompanhar a intervenção facilita a ideia do deslocar, quando uma parte do público já se encontra disponível, os demais acabam por seguir o fluxo.

Abordar os variados teatros de rua me faz refletir sobre a quantidade de conceitos abertos, modificáveis, aspectos que caracterizam a modalidade como não estanque, não engessada em tradições e nem em experimentalismos estéticos, não existem conceitos europeus ou americanos para quem os artistas de rua devam justificar sua arte, a arte de rua é compartilhada, libertária e transformadora, se utiliza de conceitos externos conforme a necessidade se apresenta, e a necessidade maior talvez seja a de estar na rua compartilhando a arte com todos e todas.

3 EXPERIMENTAÇÕES E POÉTICAS DE RUA

Já sei pra onde vou

Eu vou sentir o calor da rua

Já sei pra onde vou

Quando o tambor explodir a rua

(Canção Calor da Rua – Francisco, el hombre)

Nos próximos itens, tratei dos aspectos que delimitaram e conduziram o plano de ensino do componente curricular de Teatro de Rua. Apresento as práticas realizadas em relação ao planejamento e objetivos iniciais, o trabalho realizado desde as escolhas que delimitaram o planejamento até as atividades durante os encontros da eletiva de Teatro de Rua, reflexões sobre os exercícios realizados, o processo criativo e os resultados cênicos.

Descrevi minuciosamente todos os encontros com o foco nas atividades propostas ao grupo, busquei compreender dentre os jogos e estímulos aqueles conectados aos objetivos da pesquisa, os que precisaram ser excluídos ou adaptados, abordei as necessidades específicas que o grupo de trabalho apresentou durante o processo.

A divisão do capítulo em tópicos seguiu a proposta e a sequência do plano de ensino, sob a divisão de três linhas dramáticas comuns aos teatros de rua no Brasil, já citadas neste trabalho. Internamente, sob cada uma, durante as práticas procurei estabelecer a mesma sequência e o trabalho com elementos comuns em diferentes possibilidades estéticas, dramáticas.

3.1 A VIVÊNCIA NO COMPONENTE CURRICULAR DE TEATRO DE RUA

O meu trabalho com Teatro de Rua na graduação teve sua primeira turma no segundo semestre de 2015. Até a prática analisada na elaboração desta tese trabalhei com três turmas. Ao longo do processo de doutoramento, pude participar de encontros do Grupo de trabalho Artes Cênicas na Rua da Abrace, em 2017, e da Rede Brasileira de Teatro de Rua, em 2019, os quais me propiciaram um maior contato com artistas e pesquisadores, acadêmicos e não

acadêmicos que atuam e refletem sobre os mais variados teatros de rua. Segundo Turle e Trindade:

Não se trata de apenas acrescentar novos conteúdos aos já existentes, mas, principalmente, de inserir discussões sobre outro referencial estético-pedagógico, que implica abordar temáticas específicas da vida das ruas e adotar como referência estudos realizados pelos próprios fazedores-pesquisadores. (TURLE&TRINDADE, 2016, p.98)

Procurei, ao longo dos primeiros dois capítulos, estabelecer contatos com as mais variadas referências que tratam de abordar o Teatro de Rua, com preferência clara e ideológica para autores nacionais. Com isso, espero contribuir para a discussão sobre Teatro de Rua, seja na Universidade ou nas ruas, pois o espaço para o Teatro de Rua deve ser tomado em todos os ambientes. Se na década passada se discutiu sobre Teatro de Rua e teatro na rua, me parece que, atualmente, avança um certo ruído entre práticas acadêmicas e não acadêmicas, entre artistas de rua e artistas de rua que estão nas universidades. No entanto, a discussão, ao meu entender, deve ser de como os teatros de rua irão reagir em sociedades cada vez mais brutas e hostis, com inclinações e ações reacionárias, antidemocráticas, repressivas e golpistas.

Ao estruturar a metodologia para o trabalho com a turma, avaliei os semestres anteriores para buscar, dentro dos experimentos anteriores aqui já apresentados, o que seria mantido, modificado, excluído.

Ainda em uma fase preliminar de avaliação, considerei como fundamento do trabalho e base para a metodologia a ser trabalhada a seguinte perspectiva: Coletividades; Dramaturgias; Atuação. A configuração de uma estrutura que contempla os pontos que considero fundamentais ao meu trabalho com Teatro de Rua, como artista, professor e pesquisador acadêmico. Estão contidos nos três pontos acima as seguintes especificidades: Coletividades – A roda como fundamento; Dramaturgias – Cultura popular, crítica social e apropriação do espaço; Atuação – Interação com o público, prontidão e utilização do espaço.

Como área abrangente, que perpassa vida e arte temos as coletividades, as escolhas estéticas surgem das dramaturgias. Portanto, uma área envolve todos os processos desde o grupo até a cena, enquanto a outra abarca três linhas dramáticas. Penso que o treinamento acontece atrelado a pequenos processos criativos, com vínculo direto entre o pensar, treinar, criar e agir.

Defini ainda que a atuação está atrelada às duas áreas, coletividades e dramaturgia, com isso pude chegar à configuração resumida na **Figura 25**:

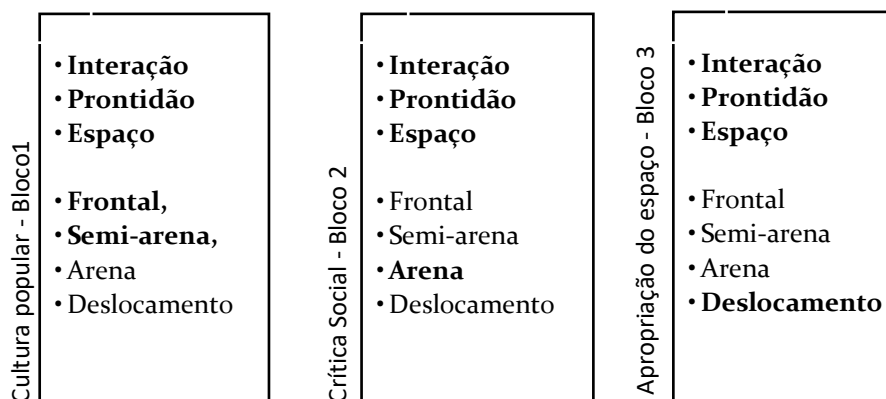
Figura 25 – Organização em blocos

Figura elaborada pelo autor.

Os encontros foram organizados em três blocos, como na **Figura 25**. Cada bloco envolve uma sequência de processos de criação com a turma. O propósito é que, para cada bloco relacionado a determinada linha dramática, o trabalho de atuação mobiliza três elementos: a maneira de relacionar-se com as pessoas na rua, a atenção destinada à cena e alternativas de reação em cada ambiente proposto pela dramaturgia. Procurei trabalhar a escolha do espaço de maneira gradual, de acordo com cada bloco. Escolhi, então, no bloco 1, trabalhar o frontal e a semi-arena, no bloco 2, a roda e no 3, os deslocamentos. Considero que as formas de se trabalhar o espaço se relacionam com todas as formas de teatros de rua. As escolhas utilizadas tiveram como objetivo seguir uma linha formal através dos blocos. O conteúdo programático foi assim estruturado:

PERSPECTIVA HISTÓRICA

As Artes Cênicas nas ruas através dos tempos;

Século XX: experiências revolucionárias, ditaduras e o Teatro de Rua;

Grupos e processos criativos;

Teatro de Rua: Abordagens no século XXI.

TREINAMENTO/PROCESSOS CRIATIVOS

Elementos de atuação e criação:

PARTE 1 - Teatro de Rua e suas relações com a Cultura Popular.

O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.

PARTE 2 - Teatro de Rua e suas relações com crítica social.

O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.

PARTE 3 – Teatro de Rua e relação entre espaço e criação.

O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.

No calendário acadêmico, eu disporia de dezenove sábados, desses, um para realização de avaliação substitutiva, que costumo deixar como margem de segurança em relação aos imprevistos do semestre — não posso correr o risco de perder algum dia e não conseguir finalizar o trabalho completo — e um para exame final, outros três foram recesso na UFGD. Logo, sobraram treze encontros, mas retirada a aula inicial, que trata de apresentação do componente e um início da contextualização histórica dos teatros de rua, restaram doze encontros, cada um com duração de três horas³⁹. Escolhi então trabalhar cada bloco em grupos de quatro encontros cada, o que totalizou 12 encontros. Ainda tive um dia como margem de segurança, reservado para a realização de avaliação substitutiva. A sequência foi desenvolvida conforme cronograma abaixo:

1 – Recesso (Semana de recepção de calouros e calouras)

2 – Encontro Inicial – Perspectiva histórica

3 – Bloco 1 – Cultura popular

4 – Bloco 1 – Cultura popular

5 – Recesso – Feriado de Tiradentes

6 – Bloco 1 – Cultura popular

7 – Bloco 1 – Cultura popular - Apresentação

8 – Bloco 2 – Crítica social -

9 – Bloco 2 – Crítica social

10 – Encontro cancelado – Greve dos trabalhadores do transporte rodoviário

11 – Recesso acadêmico

12 – Bloco 2 – Crítica social

13 – Bloco 2 – Crítica social – Encontro extra

14 – Bloco 2 – Crítica social - Apresentação

15 – Bloco 3 – Apropriação do espaço

³⁹Os encontros deveriam durar quatro horas cada, porém, a linha de ônibus que atende a universidade não disponibiliza horários para que se realizem encontros com a carga horária completa. Além disso, são várias as cidades da região atendidas pela universidade. Os ônibus que vem dessas cidades também não possibilitam que os alunos e alunas participem da aula integralmente devido aos seus horários de chegada e saída.

16 – Bloco 3 – Apropriação do espaço**17 – Bloco 3 – Apropriação do espaço - Apresentação**18 – Margem de segurança – Avaliação substitutiva19 – Reservado para exames finais

Foi vinte e cinco o número de alunos e alunas inscritas na turma. Destes, três nunca compareceram aos encontros, dois compareceram uma vez já no meio do semestre, outros seis desistiram ao longo das aulas, alguns e algumas por conta da demora nos trâmites de bolsas para recém-ingressos, e os treze demais finalizaram o processo. A turma contou com vinte integrantes do curso de Artes Cênicas, dois de Letras, um de Engenharia Florestal, um de Química e um de Engenharia Civil. Ao final, nove alunos de Artes Cênicas e quatro de outros cursos concluíram o semestre.

Ao final de cada encontro estava previsto um período para refletir e escrever sobre as sensações do dia. Ao final de cada bloco, solicitei uma reflexão sobre o período enviada por e-mail. Como proposta formal de avaliação, dividi a nota prevista em três partes: Avaliação 1 – Relatórios de cada tópico trabalhado (3,0); Avaliação 2 – Reflexões escritas sobre cada encontro (2,0); Avaliação 3 – Participação nas atividades (5,0).

Cada bloco foi dividido inicialmente em quatro encontros, dois deles no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD e dois em espaços públicos da cidade de Dourados. O encerramento de cada período contaria com uma pequena vivência com cenas ou intervenções, ao final três curtos processos criativos seriam experimentados nas ruas.

Para definir um fio temático condutor, nos primeiros encontros deveria ser escolhido um tema, que seria explorado em todo o semestre. O procedimento surge do conceito de temas geradores proposto por Freire (1997), aliado às práticas de Boal (1988), que extrai do cotidiano de alunos e alunas o tema de suas criações.

Os encontros foram organizados sob a seguinte sequência:

Debate inicial sobre o processo e encontros anteriores

Jogos de aquecimento corporal

Jogos de aquecimento vocal

Jogos de coletividade

Jogos de prontidão

Jogos de relação com a plateia

Processos criativos e utilização do espaço

Escrita reflexiva sobre o dia

A organização dos encontros previa a alteração das atividades conforme necessidades surgissem ao longo do processo. Nos próximos itens, trato dos blocos e como os encontros foram realizados.

3.2 TEATRO DE RUA E CULTURA POPULAR

O bloco inicial tratou dos teatros de rua ligados, conectados, originários nas manifestações de cultura popular, teatros populares, mamulengos, atividades circenses, teatralidades presentes nas festividades, rituais, cortejos, comichidades, musicalidade. A intenção foi utilizar fundamentos e trabalhar sua relação com os três pontos da atuação, a relação com o público, prontidão e utilização do espaço. Os encontros aconteceram nos dias 31/03/2018, 07, 14, 28/04/2018 e 05/05/2018.

Encontro 01 – 31/03/2018

O primeiro encontro teve uma adesão baixa. Os encontros aos sábados pela manhã acabam por afugentar alunos e alunas. No entanto, devido às circunstâncias é o melhor turno e dia para o trabalho. No período da tarde a cidade, reduz o seu movimento, a maioria do comércio não abre e durante a semana o curso de Artes Cênicas é ofertado no período noturno. Apresentei a ementa, descrevi as intenções de minha pesquisa e como os encontros seriam conduzidos, expliquei o meu interesse na discussão da abordagem do Teatro de Rua na universidade. Propus uma abordagem aberta e dialética. Todos os jogos, exercícios e atividades seriam descritos nos seus pormenores e a intenção ao abrir os exercícios é propor o diálogo com alunos e alunas da licenciatura. Minha conduta foi sempre de situar o grupo na dinâmica da atividade, propor, ao final debater, não apenas suas experiências, mas os meus objetivos com as propostas.

Em seguida, apresentei um panorama histórico dos teatros de rua ocidentais. Optei por utilizar dois encontros para contextualizar historicamente os teatros de rua com vertentes nas manifestações populares. No primeiro dia, tratei das origens do teatro ocidental na Grécia até a *Commedia dell'Arte*, com maior ênfase nas situações que se repetem, se reinventam até os dias de hoje, tal qual a comédia, as temáticas simples, os figurinos coloridos, a musicalidade, a linguagem popular, a roda, a palhaçada, o improviso. Ao final do primeiro encontro, o grupo escreveu sobre suas experiências teatrais e seu contato com Teatro de Rua, algo que solicitei para todos os alunos e alunas que participaram da turma nos primeiros encontros em que

compareciam. Recebi vinte e quatro relatos, sendo que apenas sete pessoas já haviam tido algum contato com o fazer teatral de rua.

Encontro 02 – 07/04/2018 – Cultura Popular

Na segunda semana, compareceram dezesseis pessoas. Retomei brevemente a apresentação da ementa, tratei a perspectiva histórica do ponto interrompido anterior e contextualizei o Teatro de Rua que surgiu das manifestações populares até os dias atuais, de que maneira essas características, por vezes tradicionais, como no caso de festividades com regras e atitudes previamente estabelecidas se relacionam até mesmo com as teatralidades de rua contemporâneas. Tratei com maior evidência os personagens tipo, numa relação que se fundamenta na *Commedia dell'Arte* e seus tipos fixos. Pavis (2008) define os tipos como aqueles com características físicas, fisiológicas ou morais comuns ao público, as quais deixam de ser individualizadas e passam a ser generalizadas e ampliadas, tornando-se superficiais e dissemelhantes de personagens reais.

Pude começar então as práticas, com o propósito de alongamento e aquecimento corporal e vocal em ambiente controlado, aqui entendido como locais sem a presença de pessoas externas ao grupo de trabalho. Para o corpo, costumo utilizar uma atividade de origem em brincadeiras populares, “Siga o mestre”: uma música toca enquanto uma pessoa realiza movimentos corporais pelo espaço e as demais devem procurar reproduzir. Ao sinal, troca a liderança. Para que o aquecimento funcione, é importante que a atividade seja gradual. Os primeiros a liderar devem começar com movimentos menores, mas ao longo de quinze a vinte minutos os movimentos aumentam a intensidade e todas as partes do corpo estão aquecidas. Para o aquecimento vocal, costumo realizar, além de atividades de respiração, mastigação e reverberação, uma caminhada pelo espaço. Ao sinal, busca-se o primeiro olhar de um ou uma colega. A dupla posiciona-se frente a frente e devem cantar a primeira música que vier à memória. Os objetivos dos dois jogos são tornar o aquecimento mais lúdico e o corpo mais desperto.

Com o objetivo de iniciar o processo de entendimento de trabalho coletivo, realizei pela primeira vez com a turma o exercício do sapato, utilizado em turmas anteriores, com a mesma intenção: fortalecer a coletividade do grupo, procurar neles e nelas a percepção de que o grupo se move junto, que a força do coletivo reside em encontrar um ritmo próprio. De uma maneira geral, demorou alguns encontros até que o grupo conseguisse se entender e dominar o exercício.

Em seguida, trabalhei com dois jogos de concentração e energia, o inicial com o grupo em roda, variações entre riso e choro ao meu sinal, o grupo inteiro junto, o que me permite

descontrair o ambiente para o grupo de quem nunca havia feito teatro, além de estimular uma prontidão imediata para duas sensações, a felicidade e a tristeza. A energia do grupo foi trabalhada com o grupo em roda, pernas semiflexionadas e braços para a frente, se trata de um exercício em que o coletivo também é importante, na medida em que alguém cansa os e as demais devem ajudar com o olhar ou ainda “emanando energia” para quem está cansado, porém, se trata de algo gradativo, a cada semana o tempo do grupo aumenta, assim como sua resistência física.

Depois, propus o exercício bolinha com improvisado para estimular a prontidão. O grupo se mantém em roda, e a instrução é que cada um lance a bolinha para algum ou alguma colega, dizendo uma palavra aleatória. A partir daí, cada pessoa deve receber a bolinha e lançá-la, em conjunto com uma nova palavra que tenha relação com a palavra anterior. Como variação, todos e todas na mesma posição, a instrução seguiu a mesma, porém, ao invés de palavras aleatórias, deveriam escolher algum ou alguma colega e falar o nome da pessoa, assim, poderiam exercitar prontidão e memória.

Encerrada a parte inicial, de certa maneira mais individual, partimos para atividades que envolvem o trabalho sobre o espaço de representação, como objetivos o trabalho com a frontalidade da cena, a inserção de alunos e alunas com pouca ou nenhuma experiência anterior com o teatro nas práticas de uma forma afetiva, um envolvimento em que o grupo participe sem preocupações externas que possam interferir diretamente em suas ações, sem aquilo que percebo ser muito comum em alunos e alunas de Artes Cênicas — o receio do erro e desejos de autoafirmação são alguns exemplos. Por receio de errar, se pensa demais no que fazer em cena, como agir, o que verbalizar, o que podem pensar deles, são atitudes recorrentes que influenciam e prejudicam o fazer. Preciso realizar nova observação, é interessante notar que, em alunos e alunas de outros cursos, algumas dificuldades apresentadas não aparecem, não existe uma ideia de responsabilidade do que tenho que apresentar, as dificuldades envolvidas são a timidez e a falta de conhecimento sobre teatro.

A atividade foi dividida em cinco etapas e envolviam ação frontal, utilização de histórias pessoais, e personagens tipo. No primeiro momento, deveriam reunir-se em pequenos grupos, cada um deveria rememorar uma história constrangedora ocorrida consigo:

Espaço - frontalidade

1 – grupos/individual – (tempo para pensar) sentado, contar uma história sua para sua dupla de um momento constrangedor seu de frente para o grupo, utilizando a terceira pessoa, guardar história do colega.

2 – coletivo – Andar com tipos (caminhar pelo espaço representando um tipo, interagir com os colegas TIPOS – velhinho(a), tímido(a), assaltante, político(a), fofoqueiro(a), professor(a), policial, vendedor(a)) – procurar variar, combinar características, comportamentos, atividades profissionais, do privado ao público, do individual ao coletivo.

3 – grupos/espço de representação – o grupo que está fora do espaço de representação assiste e sugere três tipos para o grupo que está no palco, quem está no palco elabora imagem congelada do tipo, depois dos três, troca o grupo.

Relação com o público

1 – grupos/individual – de pé, contar história da sua dupla de frente para o grupo como um dos tipos (quem conta pode comentar e inventar sobre a história contada, primeira pessoa)

2 – grupos/escolher – Escolha de uma das histórias, elaboração de cena, utilizar tipos.

A intenção de trabalhar a primeira parte com as pessoas sentadas em seus grupos, formados por quatro pessoas, divididas internamente em duas duplas, foi para tentar diminuir a timidez e colocar todos e todas em condições de igualdade. Ao contar a história em terceira pessoa, proponho a historicização da narrativa, algo que retira o caráter pessoal e permite ampliar o individual, privado para o coletivo/público. O segundo período envolveu a caracterização dos tipos, a experimentação corporal de figuras tipo, já estabelecidos parâmetros para tipos sociais, representações alegóricas de funções sociais. A divisão palco plateia acontece pela primeira vez por meio de um jogo de imagens, um grupo assiste e apresenta propostas, o grupo que se encontra no espaço de representação deve reagir aos estímulos apresentados por quem está de fora, criar imagens a partir dos tipos sugeridos. Sobre esta atividade, após a realização percebi que poderia trabalhá-la com mais tempo, com novas variantes, o que poderia enriquecer o repertório do grupo.

Estabelecido o pequeno contato com personagens tipo, espaço frontal e utilização de narrativa, cada estudante deveria recontar a história de sua dupla, para isso deveriam escolher um tipo, que faria a função de contador de história. A etapa final corresponde à escolha de uma das histórias apresentadas para ser recontada pelo grupo, com utilização de personagens tipo, apresentada para a turma. Tratou-se do primeiro momento de representação com texto e utilização de movimentações e ações de cena. Ao final das apresentações, não conversamos sobre as cenas, a escolha se deu por priorizar a leitura individual, sem os comentários dos e das colegas, nem os meus, o momento final do encontro é dedicado a reflexões individuais sobre as atividades do dia. O grupo se estabeleceu rapidamente, por não se tratar de uma turma com grande quantidade de pessoas as relações ficam mais aproximadas. Nos relatos, os comentários

deram conta da satisfação com as experiências, da sensação de acolhimento da turma, da liberdade de improvisar e da perda natural da timidez. Não esperava um resultado tão rápido, de fato, previa ainda mais um ou dois encontros até que as pessoas mais tímidas se integrassem ao processo com tranquilidade, foi muito interessante observar a rapidez com que o grupo se integrou, mesmo alunos e alunas de Artes Cênicas não eram todos e todas da mesma turma. A prontidão, nos relatos, ainda surge sem muita clareza, na maioria dos comentários percebe-se a confusão com o conceito de disposição, porém, destaco o comentário da aluna de Artes Cênicas Surrayla Parra, palhaça com experiência na rua:

O estado de não estar pensando em outras coisas, a não ser no aqui e agora, no momento presente, acho que esse estado (prontidão) está muito relacionado a essa entrega, e essa percepção do momento presente. [...] requer desprendimento, atenção, entrega, cumplicidade, generosidade, corpo, disciplina. (Depoimento de Surrayla Costa Parra)

A relação com o todo, o comentário demonstra essa não desvinculação das partes. No caso da prontidão, são necessários vários fatores combinados, ou mesmo, vinculados, pois não são estranhos entre si, portanto, não necessitam ser combinados.

Encontro 03 – 14/04/2018 – Cultura Popular

Na semana seguinte, chegamos ao terceiro encontro, segundo do primeiro bloco, dezessete compareceram, nosso primeiro encontro em espaço público, na Praça Antonio João, local de fácil acesso, mesmo para quem vinha de outra cidade.

Nos encontramos no coreto da praça, era dia de sentir a rua, de estar presente no espaço público fazendo arte, sentamos em roda e enquanto tomamos café, debatemos a experiência passada e como se sentiam na rua, entre os primeiros comentários, as interferências naturais das ruas, como de costume. O ambiente contém uma igreja católica postada no início da praça, uma arquitetura que parece demonstrar que a praça é uma extensão da igreja. Enquanto conversávamos, a missa seria realizada do lado de fora da igreja, com microfones, do outro lado um evangelizador bradava suas profecias, próximo ao nosso grupo um senhor — aparentemente morador de rua — nos observava, subiu até o coreto, observou minha fala, uma breve explanação sobre estar na rua, considerar o fato de sermos estranhos ao espaço, qualquer ação, portanto viria carregada de estranheza por parte dos frequentadores locais, o senhor que observara tudo em silêncio interferiu, disse algumas palavras sobre Jesus, agradeceu o espaço e foi embora.

Aproveitei o momento para conversar sobre as interferências da rua e sobre como o artista reage a elas, em seguida solicitei aos presentes que fizeram parte da aula anterior que

comentassem as dificuldades encontradas em criar as cenas. Pouco foi falado sobre espaço frontal não ter relação com o público e prontidão, os comentários foram focados no trabalho com o constrangedor, a construção de tipos. O fato de não aprofundar em detalhes psicológicos é notado como algo que permite a percepção maior da cena e do ator em cena, refleti que o ator pode experimentar práticas de criação com distanciamento e o não ator fica mais leve ao criar um personagem distante do realismo, se sente mais confortável.

Em seguida, começamos a discutir sobre os motivos que levam o artista para as ruas, interessante percepção sobre não ser simplesmente o acesso ao público, o fator fundamental, foram citadas as questões ideológicas e também a falta de recursos como determinantes aos artistas de rua e suas escolhas. Em determinado momento, alguém chegou à seguinte frase, logo aceita pelo grupo: o público busca o teatro em uma sala fechada, mas, nas ruas, artistas procuram o público. Retomei, por solicitação de uma nova integrante da turma, a discussão sobre Teatro de Rua e na rua, uma abordagem que propõe-se a levar em consideração o público e artistas, logo, enquanto público, não importa muito se é na rua ou de rua, se for bom teatro, é bom teatro, a discussão perpassa muito mais os meios teatrais do que qualquer outro ambiente. Para quem pesquisa Teatro de Rua, incomoda o fato de alguns grupos utilizarem o Teatro de Rua sem maiores cuidados ou pesquisa, algo que pode soar pretensioso e oportunista.

Durante o debate, trouxe a ideia de alienação proposta por Marx e Boal, enquanto em Marx temos a ideia de alienação vinculada às estruturas da sociedade, ao trabalho, e de como em Boal a alienação estética, contida na ideia de Marx, se desenrola e como funciona nos meios capitalistas, segundo ele, “A castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las!” (BOAL, 2009, p.15) Ele continua em seguida, ao afirmar que o domínio da palavra, da imagem e do som faz com que as classes dominantes produzam uma estética anestésica, segundo ele, esta comunicação “Abre canais sensíveis por onde se inocula a obediência não contestatória, impõe códigos, rituais, modas, comportamentos e fundamentalismos religiosos, esportivos, políticos e sociais que perpetuam a vassalagem” (BOAL, 2009, p.18). Para Boal (2009), arte e estética são instrumentos de libertação, o que se torna algo facilmente relacionado ao Teatro de Rua, uma modalidade que prima por estar ao lado do povo na luta pela transformação das sociedades.

Antes de finalizar a discussão, o grupo se inflamou por conta da ideia de alienação e experimentamos o exercício Magritte⁴⁰, de Boal (2005), que instigou ainda mais as questões. No jogo, o grupo se organiza em roda, no centro da roda são colocados, um a um, objetos aleatórios, um por vez deve ir ao centro e ressignificar o objeto, sob a seguinte frase, ao utilizar como exemplo uma bola no centro da roda: Isto não é uma bola! Isto é (objeto ressignificado)! O jogo exemplifica claramente o que afirma Boal, existe uma grande dificuldade de ressignificar os objetos, tamanha nossa vinculação da imagem com a função do objeto, em um primeiro momento o grupo ressignifica de acordo com o formato do objeto, um guarda-chuva vira uma luneta, um telefone, uma espada, após afirmar que precisam desvincular a ideia do figurativo, o objeto pode tomar qualquer forma, a partir disso, parecem compreender como estão presos em uma estética anestésica.

Solicitei então o tema gerador do semestre ao grupo, a partir de suas leituras de mundo e sociedade deveriam escolher três temas que considerassem urgentes e necessários de serem tratados na atualidade. Fizemos contagem e aproximação dos temas, violência, política e respeito foram as mais citadas, após conversar chegou-se à conclusão que violência poderia ser mais abrangente, foi então definida como tema do semestre.

O aquecimento vocal e corporal no ambiente aberto, costume fazer com maior precisão, separação parte a parte do corpo, exercícios de energia e de preparação vocal com ênfase no ambiente, pois a rua exige fisicamente de atores e atrizes disposição. Neste dia, devido ao tempo tomado pelo exercício de ressignificação do objeto, não realizaríamos atividades com exigências físicas maiores, portanto, optei por alongamentos e aquecimentos vocais rápidos.

Em roda, solicitei que fechassem os olhos e escutassem todos os sons da rua, a ideia de paisagem sonora serve para aguçar os sentidos, tudo o que pode ser usado para colaborar com a atuação na rua.

No planejamento, havia previsto a ideia de apresentar as cenas do encontro anterior entre a turma na rua, porém, ao longo da manhã novos rumos foram tomados e optei por retirar a experiência do plano para priorizar a relação com os frequentadores da praça. Retomei o jogo da bolinha, com palavras e nomes.

Logo após os aquecimentos, orientei os grupos a observarem a praça, seus frequentadores e encontrarem alguém disposto a contar uma história pessoal ou próxima sobre violência. Com tempo determinado, os grupos andaram pela praça conversando com as pessoas,

⁴⁰ O nome vem em alusão ao pintor surrealista René Magritte (1898-1967), em específico à sua obra “A traição das imagens”, a figura de um cachimbo com a inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*” (1929), logo abaixo da imagem.

em seu retorno os relatos impressionaram. A turma achou a atividade difícil, dadas as situações de violência que ouviram das pessoas, a experiente atriz e aluna da turma Denise Leal escreveu em seu relatório sobre o dia as seguintes frases “A RUA FALA! A RUA GRITA! Ocupar a rua é algo necessário, mas temos de ter o cuidado, respeito e generosidade de escutá-la, ouvi-la. É uma troca. Um jogo. Sem intervalo!” (Relato de Denise Lopes Leal)⁴¹

Um dos grupos chegou a exercitar, antes de conversar com pessoas estranhas, como seria entre eles, então cada integrante contou uma história sua. Algo que chamou a atenção nas histórias colhidas, a maioria apresentava situações vividas por outras pessoas, quando consigo, os relatos seguiam o rumo de uma violência praticada pela pessoa contra ela mesma, em nenhum caso ouviu-se o relato de alguém na condição de quem comete a violência com outras pessoas. Na sequência, ainda impactados, solicitei que realizassem o relato do dia e encerramos as atividades, foram alguns os relatos que descreveram as sensações de não perceber as pessoas nas ruas, da necessidade de artistas trabalharem o seu olhar, da indignação de perceber as injustiças do mundo e sentir-se impotente, propus então que tratassem as histórias em cenas, porém, deviam utilizar comicidade, musicalidade e espaço frontal.

Encontro 04 – 28/04/2018 – Cultura Popular

No encontro seguinte, retornamos ao Núcleo de Artes Cênicas. Dezesete pessoas compareceram e a conversa inicial não foi necessária, havíamos conversado ao final do encontro anterior, logo já fomos para os aquecimentos. Siga o mestre e caminhada com música, o grupo pareceu muito disposto e procurei retomar o fortalecimento do grupo. Propus uma caminhada pelo espaço. Ao sinal, todos e todas deveriam ocupar o menor lugar no espaço, a proximidade corporal auxilia na desinibição do grupo, numa variação sinalizei que, ao ocupar o menor lugar no espaço, deveriam realizar ações como se todos fossem apenas um, atravessar o palco, cumprimentar alguém, ações cotidianas. Em seguida, o jogo do sapato, por tratar-se da segunda vez em que tentamos, o grupo não conseguiu ir além de pequenas sequências, com dois ou três acertos. Partimos então para explorar mais uma vez o exercício Magritte, desta vez com variações: no primeiro momento, ressignificações figurativas, depois romper com o figurativo, por último, dar sequência à ação anterior, refazer a ação e ressignificar a partir do proposto por colega anterior:

⁴¹ Vide texto integral em anexo.

Figura 26 – Exercício Magritte – Três variações.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2018)

O exercício de Boal exposto na **Figura 26** é uma ação dialética, é a dialética no teatro, na arte. Um objeto, sua ressignificação, a concretização em imagem, som e palavra, o jogo permite aos atores e atrizes compreenderem de forma mais objetiva a ideia de condicionamento estético.

Após breve reordenação dos grupos de trabalho, ficamos com apenas três, cada grupo escolheria um espaço externo nas dependências do Campus II da UFGD para desenvolver a cena com as propostas do encontro anterior, relação frontal, comicidade, musicalidade, acrescidas da elaboração de uma chegada, ou chegança, um breve cortejo convidando o público a participar da apresentação e da interação olho no olho, sem debates com a plateia, mas, sem quarta parede. Durante uma hora, me revezei no diálogo com os grupos, a maior dificuldade percebida era a de transformar uma história de violência em algo cômico, logo após, todos se apresentaram.

O primeiro grupo apresentou uma cena com a premissa de um menino que fora expulso de casa, na convocatória cantaram a música “se essa rua fosse minha”, interessante observar como eles se sentiram reduzidos por conta da frontalidade, pelo espaço de representação muito grande que haviam escolhido para a cena, algo perceptível na **Figura 27** abaixo:

Figura 27 – Cena “menino expulso de casa”.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2018)

A escolha os deixou distantes do público e impossibilitou maiores relações com quem assistiu a cena, a comicidade também foi prejudicada pela separação entre cena e público. Outro ponto interessante a destacar na cena foi a utilização de repetições, algo muito praticado no Teatro de Rua, as personagens da mãe e do filho são apresentadas com três vezes cada, ao mesmo tempo, porém com sotaques e intenções diferentes entre si e com uma voz dominante em todos os diálogos. Além disso, romperam a questão do espaço ao se colocarem na plateia para, aos gritos, xingar o menino, como se fossem vozes que vêm de fora da cena, mas, que representam pensamentos comuns. Ao final, ficou clara a separação entre a cena e o público, o grupo propõe uma cantiga de roda, como não houveram aproximações, empatia com o público, ninguém participou da roda, o que a tornou forçada, ainda não era o momento de tal tentativa.

O segundo grupo a se apresentar demorou muito em conseguir transformar a história em cena teatral, o que prejudicou a criação, que não passou de elaborações iniciais da cena, sem maiores pretensões. Como premissa, a disputa de um ponto por travestis e prostitutas. Cena sem foco definido, com ações simultâneas confusas, pequeno recorte de uma história sem maior profundidade no tema e na cena, dificuldades de movimentação, pude observar como a frontalidade não os ajudou na criação, os deixando inquietos em cena. Solicitei mudanças de posição, nas ações e, principalmente, nas definições dramáticas.

O terceiro grupo realizou uma chegada mais aberta, o público sentiu-se abraçado pelo convite que fizeram para a cena, a dramaturgia da cena optou por traduzir altos e baixos, alternou momentos de relatos violentos de forma amena e de forma mais crua, pesada:

Figura 28 – Cena “Senhor cidadão”.



Fotografia: Igor Schiavo (Abril/2018)

O grupo soube utilizar a frontalidade ao seu favor, com cenas diagonais, posicionamentos que preenchem o espaço, como observado na **Figura 28**. De uma forma geral, as partes mais realistas foram predominantes, o que tornou difícil estabelecer comicidade diante do que estava sendo dito — a cena funcionou, mas não de forma cômica.

De uma forma geral, os grupos conseguiram desenvolver suas cenas. Como instrução geral, solicitei que pensassem mais em como abordar o público para convidar ao teatro, levando em conta que devem ser conquistados, não estão passando na rua para assistir teatro, de qualquer forma é necessária disposição em parar por alguns minutos para assistir algo na rua. Encerramos o encontro após debater as cenas e escrever os relatos do dia.

Encontro 05 – 05/05/2018 – Cultura Popular

O encontro de encerramento do primeiro bloco foi realizado mais uma vez na Praça Antonio João, desta vez 18 alunos compareceram, a experiência deveria resultar na apresentação das três cenas em ambiente aberto, sujeito a público espontâneo. Logo após chegarmos à praça, o grupo estava preocupado com a quantidade de atividades diferentes acontecendo no local: mais uma vez a missa campal, mais uma vez o pregador solitário, e neste

dia um grupo grande de pessoas distribuindo mudas de plantas e temperos ocupou um bom pedaço da praça. Aguardamos a chegada de todos conversando sobre as cenas, inquietações com a dificuldade de alcançar a comicidade sem se tornar ofensivo, afinal, histórias de violência não são temas muito utilizados em comédias. Ir para a rua exige respeito ao espaço e às pessoas que ali passam, exige não um ator ou atriz sem ego, mas que o seu ego seja o ego do grupo, a realização depende de todos, o coletivo acima de individualidades. Lembrei que o fracasso faz parte do processo, erros durante a cena ou ninguém parar para assistir faz parte do conhecer a rua, fracassar é aprender também. Definimos um responsável por registrar em vídeo cada cena, a sequência de apresentações, como se daria a convocatória do público e encerramento da cena.

Quando a turma toda chegou, passamos aos procedimentos de aquecimento corporal e caminhada pelo espaço. Ao sinal, deveriam encontrar um ou uma colega e alongar o corpo em duplas, representados na **Figura 29**:

Figura 29 – Alongamento em duplas



Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

O alongamento em duplas é descontraído e sai um pouco da rotina pouco atrativa de alongamentos simples, inclusive produz imagens interessantes como é possível observar na imagem acima. Variar os procedimentos de alongamento e aquecimento desburocratiza o processo de ensaios e torna mais atraente e descontraída a atividade. Na continuidade, aquecimentos vocais, bolinha com palavras. Duas novas atividades foram acrescentadas ao grupo, na primeira, a composição de imagens fixas de violência, um a um, o primeiro propõe

uma imagem fixa, aos poucos os demais adentram a cena se colocando enquanto imagens fixas também.

Figura 30 – Imagem de violência



Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

Na **Figura 30**, é possível notar o grupo com a composição da imagem completa, o jogo surge como aquecimento ideológico, exige prontidão de resposta para inserir-se no quadro.

Para ampliar a energia do grupo, solicitei que deitassem no chão, com braços e pernas apontados para cima, ao sinal deviam balançar o mais rápido possível seus braços e pernas, um novo sinal para interromper o processo e relaxar, a sequência se repete três vezes, o corpo fica disponível e pronto para a ação.

Após os aquecimentos, os grupos tiveram tempo para trabalhar um pouco mais a cena, colocar figurinos, escolher local de representação e definir melhor a sequência. O primeiro grupo a se apresentar foi o da cena “Senhor cidadão”, acabam optando por apresentar de costas para o pequeno público que se aglomera nos bancos, uma escolha por conta do monumento à bíblia, espaço escolhido para a realização da cena que podemos observar na **Figura 31**:

Figura 31 – Apresentação da cena “Senhor cidadão”



Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

A escolha por fazer do outro lado do monumento se deu para que de alguma maneira o público não achasse que se tratava de algo ofensivo ao monumento, com isso, as pessoas não compreenderam que o grupo estava apresentando para elas e não prestaram atenção na cena. No entanto, a cena ficou mais leve, ao final, uma tentativa de encerrar comicamente não satisfez o grupo. Destaco a utilização do improviso no momento que já não era espontâneo (sobre algo falado no microfone da igreja), a demora na resposta ao estímulo faz com que o improviso perca força, mas a organização da cena, com entradas corretas, marcadas, preenchimento do espaço frontal e a diminuição do peso psicológico de dois personagens auxiliaram na comicidade da cena, algo observado também no seguinte relato do aluno Godoy:

Temos uma visão de que para ser comédia é preciso que o público fique rindo a todo momento de tudo o que acontece, entretanto a comédia não é só risada, está no exagero, no clima que se cria, na interpretação, na satirização entre muitas outras coisas. A risada é uma consequência desses fatores, que pode ou não acontecer. (Relato de Guilherme Matheus Godoy dos Santos)⁴²

O segundo grupo a se apresentar foi o da cena “o menino expulso de casa”. Como é possível perceber visualmente na **Figura 32**, mantiveram o bom jogo dos ensaios, as múltiplas

⁴² Vide Texto integral em anexo.

vozes dos personagens conseguiram uma maior aproximação do público, o que resultou em jogos de olhares e textos, além de funcionar a cantiga de roda ao final. A figura da mãe exibe uma crueldade muito grande, o ator que representava o papel relatou em conversa no final que ficou com receios de seu texto na medida em que o público espontâneo se aproximava, tentou dosar o texto com uma voz cômica, banalizou a ação para conseguir o apoio do público.

Figura 32 – Apresentação da cena “o menino expulso de casa”



Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

Logo após a cena, uma senhora que estava com seu bisneto comentou comigo que era interessante que havia um ator negro na cena, perguntei o porquê de ser interessante, já esperando algum comentário preconceituoso, porém, ela me respondeu que o povo local é muito preconceituoso, e que era bom ver um ator negro.

A terceira cena começou com um jogo meio constrangedor de sedução com a plateia. Na convocatória, optaram por declamar uma música, mas, a declamação da música não funcionou e a cena já começou prejudicada pela convocatória não resolvida. A dramaturgia se apresentou muito superficial e a comicidade não superou o senso comum. A escolha de utilização do espaço não considerou o público, e o que deveria ser frontal, acabou por não tomar uma posição definida, algo improvisado, como é possível observar na imagem abaixo:

Figura 33 – Apresentação da cena “O ponto”

Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

O público se posicionou à esquerda, não sendo captado pela **Figura 33**, não caracterizando a cena como frontal. O grupo não considerou o público decidir onde ficar e não alterou o que tinha planejado. Tiveram muita dificuldade em criar a cena, o que se refletiu na apresentação.

No retorno ao coreto, após as apresentações, iniciamos a discussão sobre a dificuldade de encontrar soluções tão rapidamente. Comentei que as dificuldades são parte do processo, do aprendizado. Durante a discussão, uma senhora pregadora pede licença para adentrar a nossa roda. Como eu estava falando, ela se dirigiu a mim, eu lhe dei a permissão e ela entrou na roda. Durante quase 20 minutos, ela misturou histórias bíblicas, fé, esperança religiosa em seu discurso, porém, nos deu uma aula sobre triangulação, utilização da roda e como prender a atenção do público. Somente ao final, deslizou em seus preconceitos e acabou sendo interrompida pelo grupo, agradeceu e seguiu o seu caminho. Encerramos o encontro com a instrução de que deveriam enviar os relatórios pós-apresentação ao longo da semana por e-mail ou impresso no sábado seguinte.

Nos relatórios, ficou evidente a relação da teoria com a prática. A percepção do grupo sobre coletividade e rua ficou clara no seguinte relato: “Existe uma energia coletiva no grupo, que colabora para criações através das experimentações e sensações. Na rua, somos um coro, um corpo, uma canção, ecoando num espaço onde expandimos essa emoção” (Relato de

Ricardo Jorge Moraes)⁴³. A experiência, apesar de curta, demonstrou que alguns conceitos começavam a fazer parte do repertório do grupo, tal qual a triangulação como fator fundamental na interação

3.3 TEATRO DE RUA E CRÍTICA SOCIAL

O segundo bloco iniciou ainda com muitas reverberações sobre a primeira parte dos encontros, algo que observei e analiso no próximo capítulo. Por ora, é interessante notar o quanto, ainda que estruturados sobre uma divisão em três blocos, os pontos se conectam, se entrelaçam, quase como uma linha de continuidade e não uma fragmentação, superação ou negação entre si. Os encontros aconteceram nos dias 12 e 19/05/2018, 09, 16 e 23/06/2018.

Encontro 06 – 12/05/2018 – Crítica Social

O sexto encontro foi mais uma vez realizado no NAC e contou com a presença de dez participantes. Era preciso dialogar sobre os acontecidos da semana anterior e tratar da perspectiva histórica do Teatro de Rua sob um viés de crítica social. Utilizamos metade do tempo do encontro dividido nos dois pontos, os apontamentos se deram com apresentação de fatos históricos, a contextualização do final do século XIX e início do século XX, o teatro anarquista realizado em qualquer espaço disponível. Avancei até as obras de Piscator e Brecht como fundamentais ao pensamento crítico no teatro, com reverberações nos teatros de caixa e nas ruas. Após o intervalo, iniciamos as atividades práticas.

Preciso considerar que do primeiro para o segundo bloco minhas percepções e reflexões sobre a turma apontaram para a necessidade de aumentar o trabalho em relação à triangulação. Com o grupo seguro, com intimidade entre si, com confiança no trabalho, seu e de colegas, era necessário aprofundar a relação com o público sob o viés do triângulo. O planejamento dos encontros seguiu a linha de condução prévia, mas foi montado semanalmente no intuito de relacionar o estipulado anteriormente como algo em transformação de acordo com a percepção sobre o grupo.

Os aquecimentos nesse dia retomaram os conceitos de coletividade e prontidão, três músicas foram utilizadas para o alongamento, o jogo utilizado foi o Siga o Mestre, cada vez mais apropriado pelo grupo, a partir de minhas escolhas no sentido de acordar os corpos de uma forma prazerosa, algo que funciona com esse exercício. Em seguida, o Jogo do Sapato, com a

⁴³ Vide texto integral em anexo.

coletividade em construção aumenta a concentração e o foco na atividade, porém, ainda sem grandes resultados numéricos, algo que não serve como medida, o que se faz notável é o estado de concentração do grupo.

Devido à conversa inicial e os apontamentos históricos, restou apenas uma hora para as atividades práticas. Foram retiradas deste planejamento duas atividades, o jogo de “Gato e Rato” e “Olhos fechados procuram”, que serão descritos e apresentados à frente.

Foram duas as atividades de improvisação, a triangulação “Variação de Spolin” e uma variante de jogos em dupla, o “Enganador e enganado”, os dois foram comentados e debatidos antes e depois de feitos. No primeiro, realizamos duas rodadas, para que todos e todas experimentassem diferentes situações no triângulo. O caos é constante na realização deste exercício, falam ao mesmo tempo, com intensidades de voz muito diferentes, o que torna o estado de atenção ainda mais estimulado e necessário. No segundo jogo, trabalhamos com o público sentado, inicialmente em semi-arena e após algum tempo em arena, o “enganador” devia convencer o “enganado” a lhe dar cem reais, estimulado pelo tema violência, o público foi dividido em dois grupos:

Figura 34 - Enganador e enganado

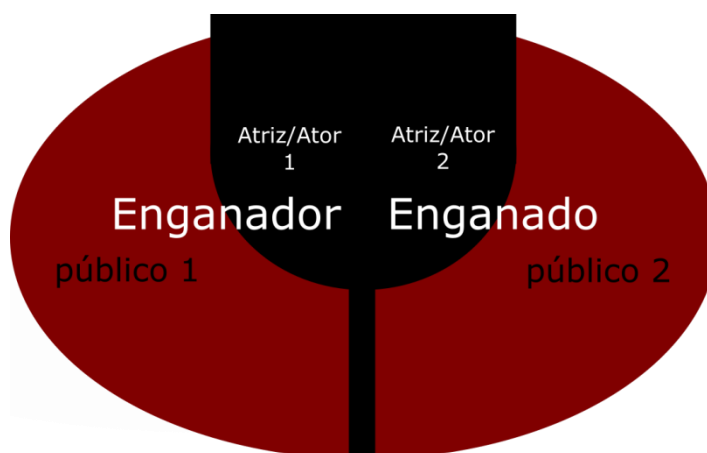


Figura elaborada pelo autor.

Na **Figura 34**, percebemos graficamente o público separado, atriz/ator 1 representa o enganador, aquele que deve extorquir cem reais de seu ou sua parceira de cena representados como atriz/ator 2. Público 1 deve ser tomado por atriz/ator 1 como seu cúmplice, sua troca de olhares ou mesmo seus comentários se fundamentam na ideia de que esta metade do público está junto com ele ou ela. Para atriz/ator 2, o público 2 é solidário a ele ou ela, numa relação de

compaixão com a personagem. O jogo com o público fluiu naturalmente, de um lado aqueles e aquelas que foram tomados como cúmplices, indignados com a situação de manipulação, de outro quem se relacionou com atriz/ator 2 com compaixão sentiu-se impotente diante da situação. Na percepção de alguns comentários da turma, a triangulação faz com que o público se torne mais presente, mais atento, por estar sendo acionado constantemente, também foram relatadas as dificuldades de se deixar enganar e de enganar o outro, uma dificuldade de desprender-se de si para representar, acredito que por conta de uma temática de difícil trato, quando se deparam com personagens eticamente equivocados se torna algo mais difícil de representar do que personagens com os quais se identificam.

Outros três jogos previstos foram suprimidos do planejamento, variações da triangulação (atriz/ator – ator/atriz – ator/atriz; ator/atriz – público – ator/atriz; ator/atriz – ator/atriz – público) que foram retomadas à frente.

Durante a escrita do relatório diário, solicitei que na semana seguinte cada participante desenvolvesse uma pequena ação, com tempo máximo de sessenta segundos, com o foco na crítica social e na violência, que artisticamente expressasse o que cada um ou uma considerasse importante de se propagar na rua.

Encontro 07 – 19/05/2018 – Crítica Social

O encontro seguinte deveria ter sido realizado na praça, com as ações postas na rua, porém, devido às chuvas na noite anterior, solicitei ao grupo que me encontrassem mais uma vez no NAC. Onze pessoas compareceram, optamos por deixar as ações individuais para a semana seguinte na rua. Após uma breve conversa, retomei a perspectiva história do Teatro de Rua com a sequência sobre os movimentos dos anos 1960, do período de abertura da ditadura, pós-ditadura e períodos atuais. Para cada encontro, apresentei e encaminhei referências e, desde o encontro anterior, foi criado um grupo de mensagens, por onde encaminhei vídeos e artigos sobre Teatro de Rua diretamente ao grupo.

Durante este primeiro momento, é relevante destacar alguns pontos sobre as reflexões levantadas, entre elas, o que um espaço em arena exige da atuação? Como se dá uma relação com o público apenas no campo da sedução, sem uma troca direta, sem modificar a cena ou dialogar, apenas como um convite a ficar e partilhar do encontro. O que se altera com relação ao estado de prontidão em uma arena? São temas que enriqueceram o debate e serviram para aprofundar conceitos, assim como a percepção de que uma improvisação simples difere de uma improvisação em uma ação teatral com crítica social. A resposta cômica imediata em uma improvisação simples não funciona e pode desvirtuar uma cena com uma crítica social

contundente, nesse sentido, se faz necessária a abordagem de jogos adaptados do Teatro do Oprimido como possibilidade de estímulo. Para tal, utilizamos um tempo da discussão para retomar as relações de opressão e como o teatro trabalha tais questões.

Da ideia de construção de ação individual, que exige um maior preparo, momentos entre um encontro e outro que exigem maior dedicação, comuniquei ao grupo que nossos próximos encontros seriam mais focados em trabalhos que auxiliariam nas construções das cenas em grupo para a finalização do bloco, mas com pouco ou nenhum tempo para ensaios, que poderiam ser realizados em outros horários combinados pelos grupos, caso pudessem.

O momento prático seguiu a mesma sequência inicial, aquecimento corporal com o jogo “Siga o mestre”, após exercícios de aquecimento vocal simples, mastigação, mastigação com som e mastigação com vogais. Após corpo e voz aquecidos, realizamos um trabalho de energia, com foco na presença cênica, grupo em círculo, pernas semiflexionadas, braços apontados para frente do corpo. Por se tratar de um exercício exaustivo, porém gradual, em que é necessário um treinamento diário, não exige demais do grupo, mantiveram a posição por apenas quatro minutos, para que pudessem perceber suas musculaturas, seu estado de concentração.

Destaco no aquecimento, o “Jogo do Sapato”, no qual alcançaram a sequência de sete pegadas, o que foi comemorado com entusiasmo, dada a dificuldade do exercício.

Neste encontro, procurei dividir a sequência prática pós-aquecimento nos três pontos. Em um primeiro momento, o trabalho com intenção de exercitar a prontidão, na sequência, o trabalho com a arena e, então, uma série de jogos para estimular diferentes formas de interação.

A prontidão foi trabalhada no encontro a partir de três jogos. O jogo da bolinha, com variação, primeiro com nomes dos colegas, depois seguindo a última palavra e, por último, com temas determinados. O segundo jogo foi caminhada com imagem opressor-oprimido, que consiste em andar pelo espaço como opressor ou oprimido, ao sinal, encontrar alguém em contradição para formar uma dupla, sem comunicação verbal — montar imagem fixa com situação de opressão se trata de uma variação dos jogos do Teatro do Oprimido, serviu como uma forma de estimular a prontidão com relação a temas sociais, faz com que o grupo se posicione politicamente de uma forma artística. Acrescentei outra variação, um pouco mais dinâmica, em roda, alguém vai ao centro e inicia uma imagem, que pode ser completada por até quatro colegas para que se apresente uma imagem de opressão. Foi uma escolha não propor a resolução das opressões, interessava apenas se compreendiam relações de opressão e como preparavam e apresentavam exemplos.

Para o trabalho com arena, propus que todos os jogos do dia seriam feitos em roda, uma forma de acostumar o grupo com o espaço. Das instruções para os jogos, três foram fundamentais:

- 1 – Perceber-se no espaço;
- 2 – Observar a posição do público;
- 3 – Procurar o público sem desespero.

A primeira atividade envolvia três pessoas em cena, duas pessoas em conflito e uma terceira ao centro deveria tentar mediar a discussão. O restante do grupo definia quem eram os personagens e quais seriam os conflitos, o jogo serve para explorar as relações de triangulação interna, sem interação com o público. Como é possível observar na imagem abaixo, A se relaciona com B e C, mas os últimos não se relacionam entre si:

Figura 35 - Triangulação

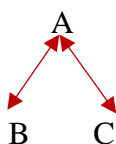


Figura elaborada pelo autor.

O jogo possibilita aumentar a percepção sobre o espaço e o público, sem adentrar na relação direta com o público, com a concentração direta sobre sua posição, sobre a cena e sobre o tema proposto. Na **Figura 36**, temos a disposição da cena, a triangulação acontece e existe a preocupação em posicionar-se no espaço de tal forma que o público consiga observar a cena.

Figura 36 - Triangulação com mediação



Fotografia: Igor Schiavo (Maio/2018)

Nos comentários escritos sobre o trabalho em roda, percebi receios em estar no centro do espaço. A maioria comentou sobre sentirem-se desprotegidos, sobre a dificuldade de agir com tantos pontos de foco, suas ações, as ações do público, suas reações, sua maneira de falar para que todos ouçam.

Em seguida foram propostos três jogos para experimentação da relação com o público, relação indireta, direta e transformadora. No primeiro, duas pessoas em cena, B e C, o terceiro elemento A, passa a ser o público. Uma figura opressora e outra oprimida, quem representa a pessoa subjugada deveria buscar uma relação de cumplicidade com o público, sem esperar retorno em forma verbal, a figura opressora deveria ignorar a presença do público. Nesta experiência, alguns pontos de observação merecem destaque. Como a proposta se tratava de ampliar a relação, perceber-se no espaço, não me preocupei com o desfecho das cenas, acredito que não existe muita relevância em concluir uma cena, atores e atrizes costumam ter o foco alterado quando precisam realizar uma cena, o improviso passa por tentar chegar a uma conclusão da cena, com isso, perde-se o foco no espaço e no público ou em qualquer outro foco sugerido.

O trabalho de relação direta com o público segue a mesma disposição em cena, a diferença se deu na interação, a figura oprimida deveria seguir em busca de cumplicidade, porém, a figura opressora deveria manipular o público contra seu ou sua colega de cena, era necessário conversar abertamente, porém, as respostas que viriam de fora não deveriam alterar em nada a cena. A última atividade envolvia interação transformadora, se mantiveram os mesmos focos, porém, o público deveria ser aproveitado como parte da cena, como personagens, definidos por quem estivesse na cena e com a ideia de cumplicidade relacionada às duas personagens que estavam no centro da roda.

Após a finalização dos jogos, o grupo teve um pequeno período para discutir suas cenas em processo, em seguida realizaram a escrita com as reflexões do dia. Solicitei para a semana seguinte o trabalho com as ações individuais.

Na semana seguinte, as aulas na UFGD foram canceladas, o Brasil estava parado por conta da greve dos trabalhadores do transporte de cargas e, com as estradas paradas, acabou o combustível em Dourados e região, o que fez com que não houvesse transporte. O próximo sábado foi recesso por conta de feriado nacional, com isso, ficamos quase um mês sem encontros presenciais. Optei então por acrescentar mais um dia no segundo bloco, a interrupção das aulas certamente romperia o ritmo de trabalho estabelecido com a turma.

Porém, dois grupos de trabalho formados por alunos e alunas que moram na região central da cidade na semana em que as aulas foram canceladas encontraram-se na Praça Antonio João para trabalhar nas cenas, algo que me fez refletir sobre a compreensão da arte para além do processo acadêmico, quando o interesse se torna parte do cotidiano, não apenas direcionado para a conclusão de etapas, realização de provas e artigos acadêmicos.

Encontro 08 – 09/06/2018 – Crítica Social

O oitavo encontro foi realizado mais uma vez no NAC, compareceram seis alunos, os primeiros momentos serviram para rememorar o trabalho realizado até então, a interação com o público foi o tema da discussão. O grupo demonstrou interesse em compreender mais e se permitir experimentar mais a relação com o público. Com o grupo reduzido, realizamos um alongamento parte a parte do corpo e em seguida, em roda, lançamos bolinhas com movimento corporal amplo e olhar nos olhos de colega ao lançar, em seguida surgiram variações:

- 1 – Uma bola. A bola é lançada para cima e não pode cair nunca;
- 2 – Duas bolas. Anterior acrescido de bola lançada diretamente para colega escolhido ou escolhida;
- 3 – Três bolas. Anterior acrescido de bola lançada com os pés simultaneamente.

O exercício auxilia no estado de prontidão do grupo, ao realizar várias tarefas é preciso manter a atenção constante.

Depois continuamos com o aquecimento no jogo “Gato e rato”. O jogo não delimita espaço, os participantes devem se organizar em duplas, cada dupla representa uma casa, com os braços entrelaçados, uma dupla é separada para começar. O jogo consiste em uma pessoa que representa o gato e outra o rato, o gato deve pegar o rato, o rato para fugir deve entrar em uma casa, quando ele encaixa seu braço no de um dos ou das colegas que formam uma casa, quem está na outra ponta da casa deve se tornar o gato e quem era gato passa a ser rato.

Logo após, propus o jogo “Olhos fechados procuram”, jogo que praticamos no Coletivo Clandestino, desenvolvido por Karla Neves, artista do grupo, para maior percepção do grupo e do espaço. Todos de olhos fechados devem se deslocar pelo espaço em busca de alguém do grupo, escolhido previamente, ao encontrar deve cantar a primeira canção que vier na cabeça. Aqui, cabe qualquer tipo de variante, o jogo amplia os sentidos do grupo.

Quando acabou o aquecimento, o grupo teve um período de tempo para preparar suas ações individuais. Dos seis presentes, apenas três apresentaram. Na primeira e na terceira ações, o discurso foi mais direto, a indignação não ultrapassou a linguagem verbal direta. Na segunda, houve um maior apuro estético, o tema foi trabalhado artisticamente, porém, com muita

agressividade, sem aproximar o público. Comentamos as cenas e depois o grupo escreveu suas reflexões diárias.

Encontro 09 – 16/06/2018 – Crítica Social

No sábado seguinte, nos encontramos mais uma vez no NAC, dez participantes compareceram, novas experimentações foram propostas, além de mais apresentações das ações individuais. A retomada após um período sem encontros não foi nada fácil, o grupo quase completo se reencontrou apenas nesse sábado, isso altera o processo, tanto o pedagógico quanto o criativo, situações comuns a uma estrutura de educação formal. Procurei aproveitar o encontro para retomar o coletivo, a concentração do grupo e a continuidade do processo criativo.

O aquecimento seguiu a sequência “Siga o mestre”, “Encontra e canta”, “Gato e rato” e “Jogo do sapato”, aqui o grupo demorou cerca de dez minutos e não conseguiu superar a marca de quatro pegadas.

Experimentei, na sequência seguinte, a utilização de provocadores durante os jogos. Com o espaço em arena quem estivesse em cena deveria lidar com a figura de provocadores externos à cena, representações de situações cotidianas do ambiente do Teatro de Rua. Provocadores eram previamente escolhidos, assim como as duas pessoas no centro da roda. A opção por duas pessoas no centro da roda também surge como uma forma de experimentação com maior controle, pois se ampliasse demais o grupo no centro da ação, novos focos, novos dilemas se estabeleceriam. Com isso perderia a oportunidade de realizar um trabalho de maior aprofundamento com o grupo. A ação e as personagens da cena foram definidas pelo grupo a cada nova dupla no centro da roda.

É possível que tenha sido o exercício com maior tempo de duração ao longo de todo o processo, com uma hora de trabalho intenso explorando a ideia de provocação externa. Foram definidos alguns tipos para a construção de estímulos provocadores, figuras facilmente reconhecíveis nas ruas que possam disputar espaço e fala com o grupo que se apresenta. Não procurei trabalhar tipos que se envolvam de forma a colaborar com o trabalho artístico. Para tal, identifiquei algumas situações recorrentes na rua que se colocam em choque com artistas de rua, de pessoas alcoolizadas a fanatismos religiosos, passando por tipos agressivos e violentos. A intenção era que provocadores tentassem a interrupção do fluxo das cenas.

Foi um dos experimentos mais intrigantes do semestre. Trabalhamos com as seguintes variações: tentativas de desviar o foco; aumentar a intensidade da voz; bloquear espaço; debater com público; centrar na dupla. Não havia preocupação com finalização das cenas, nem a necessidade de “vencer”. Esses aspectos que se relacionam com a cena em forma de negação.

Após a atividade, fizemos um pequeno intervalo, além de um tempo curto para organizar as apresentações das ações individuais.

As apresentações envolveram o grupo completo. Foram nove ações, além de nova apresentação da ação da semana anterior com alterações. Algumas ações ultrapassaram brevemente o tempo estipulado. Porém, foi interessante observar o desprendimento de alunos e alunas na realização de ações individuais. Na **Figura 37**, temos uma das apresentações. Todas foram realizadas no espaço externo em semi-arena que dispomos no NAC, como é possível observar na **Figura 37**, com a disposição cênica em roda.

Figura 37 – Apresentação de ação individual



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

O encontro ainda rendeu um tempo para discussão das cenas em grupo, a escrita reflexiva e a entrega. Definimos a Praça Antonio João mais uma vez como local de encontro e experimentações como definições para a cena, espaço em arena e convocatória do público para todos os grupos, finalização e saída de cena para que experimentem o encerramento de uma ação cênica na rua. Também como proposta, a ideia de apresentar as cenas mais de uma vez em diferentes horários.

Encontro 10 – 23/06/2018 – Crítica Social

O encontro final do segundo bloco contou com doze participantes, porém, foi grande a demora na chegada, apenas depois de uma hora do horário marcado tivemos o grupo completo, ainda assim, dos três grupos, dois estavam completos e um estava com metade dos integrantes.

Procurei trabalhar os grupos com maior independência entre si, solicitei que escolhessem um local de trabalho na praça e que um ou uma integrante de cada grupo assumisse a condução do aquecimento, em seguida os grupos deveriam escolher o local de apresentação e organizar seu material.

Na medida em que o horário avançou, aumentou o fluxo de pessoas na praça. Durante os ensaios das cenas, percebi um tom agressivo na condução das críticas sociais. Resolvi evitar comentários e instruções no período que antecedeu as apresentações. Experimentar o choque com a expectativa da plateia poderia ser interessante para o grupo perceber de que maneira abordar questões críticas na cena. Ainda assim, para um dos grupos, solicitei que se desprendessem da literalidade dos fatos tratados para expandir esteticamente a cena. Para outro, sugeri que alguns pontos muito agressivos e violentos fossem trabalhados em imagens fixas, o que traria maior reflexão do que repulsa. Com imagens fixas, o choque com a cena é diminuído e aumenta-se o foco na reflexão, porque a imagem provoca o distanciamento da situação real. São atores em uma obra teatral que representam determinadas situações. São estabelecidos limites entre realidade e teatro e, com isso, o público pode ampliar sua percepção dos fatos. Não se trata de discutir com os personagens, repreendê-los, fingir espanto, como se fizesse parte da cena ou como discutir com a novela enquanto se assiste passivamente do sofá. Almeja-se poder refletir sobre os fatos, pensar além do drama, desnaturalizar a banalidade da violência.

Defini, a partir do segundo bloco, que os grupos deveriam realizar duas apresentações, com isso a experiência ficaria mais rica e o grupo poderia ter uma base de comparação e soluções, conforme observado no relato da aluna Bruna Alana Simões Silva:

Foi interessante a proposta de fazer duas apresentações seguidas. Isso nos trouxe a possibilidade de respirar fundo, nos concentrarmos e poder fazer tudo o que foi planejado para a cena e que foi esquecido na primeira passada pelo nervosismo. Além de testar tudo e poder fazer alguns ajustes na segunda vez. (Relato de Bruna Alana Simões Silva)⁴⁴

O primeiro grupo contou a história de uma mãe que desprezava seus filhos e seu pai, a convocatória se deu com uma música, cantada enquanto atores e atrizes deslocavam-se pela praça. Como o restante da turma já se encontrava em roda, o grupo saiu do espaço já delimitado com o propósito de chamar a atenção de quem não era da turma. A tentativa foi rápida, apenas

⁴⁴ Vide texto integral em anexo.

alguns instantes, fora da roda, com pouco contato visual e logo retornaram à roda para dar início à cena. Foi interessante observar a utilização da arena logo no início, enquanto uma atriz estava no centro da roda, outros dois atores observavam e comentavam a cena de fora do espaço delimitado. Na primeira cena, temos uma mulher limpando a casa, quando um homem chega com uma garrafa de cachaça e, após reclamar muito ele agride a mulher, que descobrimos ser sua filha.⁴⁵

Nas figuras 38 e 39, temos uma cena de agressão, na qual, a mulher é violentada pelo homem. Trata-se de um pai que abusa da filha. No fluxo de uma cena, sem nenhuma quebra ou efeitos narrativos é algo próximo da realidade e já visto cotidianamente. O grupo então criou duas imagens e finalizou a sequência com uma terceira via com movimento. Na **Figura 38** e na **Figura 39** temos as duas imagens fixas criadas para a cena.

Figura 38 - Personagens em imagem de agressão I



Frame de vídeo: Igor Schiavo (Junho/2018)

Figura 39 - Personagens em imagem de agressão II



Frame de vídeo: Igor Schiavo (Junho/2018)

⁴⁵Na cena do bloco anterior, apresentada pelo mesmo grupo, a história tratava do filho abandonado pela mãe, a mesma mãe aqui aparece como uma representação de um encadeamento de situações de precarização social.

A mesma personagem aparece mais velha na cena seguinte, percebemos que tem um filho pequeno em seu colo e que destrata um idoso, o qual é seu pai, agressor na cena anterior. Ela recorda os momentos de sofrimento que viveu e manda o pai para fora de casa. Outro personagem entra em cena, o filho mais velho dela, e pergunta o que estava acontecendo com o seu avô. A mãe o destrata e fala que o homem não era seu avô, mas, seu pai, pois havia abusado dela durante anos. A cena termina onde começa a cena apresentada no bloco anterior. Ela manda o filho embora e, em seguida, entrega o bebê para alguém do público. O grupo optou por centrar as ações na roda. Não teve mais do que dois atores ou atrizes na arena durante a cena. Isto os fez trocar de lugar muitas vezes e os prejudicou, mas se utilizaram de interação indireta com o público. A dramaturgia seguiu uma linha dramática e a cena teve um tom realista que confundiu o entendimento do público. A crítica não apareceu. Foi como um recorte de uma situação real sem posicionamento do grupo sobre a história tratada.

O segundo grupo não contou com alguns integrantes, por não estarem presentes. Resolveram no período anterior à apresentação como iriam trabalhar e foram para a cena. A convocatória seguiu a mesma linha da apresentação do bloco anterior, por meio da música “Senhor cidadão” de Tom Zé. Porém, desta vez, enquanto duas pessoas cantavam a música deslocando-se próximos da arena já posta, um dos atores convidava o público para assistir uma cena que ia mostrar uma pessoa rara. Ainda que apenas um experimento, o grupo procurou separar as funções durante a convocatória para tentar chamar o público. Em seguida se reuniram ao centro da roda, com os braços entrelaçados giraram até se soltarem bruscamente, aos poucos abordaram individualmente o público perguntando se eram pessoas más, se já haviam feito alguma maldade com alguém.

Figura 40 - Interação direta na cena Sr. Cidadão



Frame de vídeo: Igor Schiavo (Junho/18)

Na **Figura 40**, percebemos a interação direta com o público, olho no olho, escutam as respostas, conversam abertamente, logo retomam o centro e um dos atores passa a repetir a frase “Só há violência quando você procura por ela, a violência não é gratuita.” Enquanto isso, ele vai progressivamente sendo agredido, após algum tempo trocam os papéis e outro ator passa a repetir a frase e ser agredido, a sequência se repete como podemos observar na **Figura 41**:

Figura 41 - Imagens de violência



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

Após todos passarem pela opressão, eles retomam a posição inicial da cena e, enquanto cantam a música, apresentam dados da violência no Brasil. O grupo utilizou a arena e optou por utilizar poucos elementos verbais, com foco em um teatro mais físico. O aluno Pedro Gonçalves relatou sobre a proposta do grupo:

[...] às vezes a palavra, como algo concreto, não se faz necessária, por exemplo: em nossa cena quase não fizemos uso das palavras, pois só o ato de violentar o outro ator em cena já era algo que falava por si, a frase “violência não é gratuita” ficou apenas como um acessório e não como algo indispensável. Existe uma poesia nas ações físicas que é muito mais poderosa do que quando são transmitidas através das palavras. (Relato de Pedro Henrique Lima Gonçalves)⁴⁶

A crítica foi clara e tratada em forma de questionamento, com ironia, a violência foi tratada com movimentos corporais que deixaram a cena menos hostil, ou seja, o grupo encontrou nas imagens fisicalizadas uma saída para tratar a violência em cena.

O terceiro grupo também utilizou música para a convocatória, na cena temos três pessoas conversando, falam sobre a parada gay, o que fariam, como se vestiriam, em seguida são abordados por uma pregadora religiosa que questiona o grupo e começa a interagir com a

⁴⁶ Vide texto integral nos anexos.

plateia em busca de apoio, falando mal do grupo que havia abordado, como podemos observar ao fundo na **Figura 42**, que também evidencia a triangulação na cena.

Figura 42 - Triangulação e interação



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

Logo chega um policial que discute com o grupo, em seguida temos duas pessoas caídas no chão e os agressores em imagem fixa, um dos atores retira um papel do bolso e afirma ser uma carta de sua mãe, entre relatos de violência e dados ele questiona até quando isso vai acontecer, a crítica é direta e contundente.

Os grupos realizaram duas apresentações, o que amplia a experiência e a minha visão. Poucas pessoas pararam, alguns ciclistas, algumas pessoas preferiam assistir de longe, um casal com uma criança. Algo que causou certa tensão entre o grupo, dado o tratamento das críticas, o que resultou na compreensão, em comentários posteriores dos e das participantes de que na rua temos que refletir muito sobre como vamos colocar os temas em cena, não temos controle de quem pode parar para assistir, o que não significa limitar-se, são escolhas estéticas, apenas surge como necessário considerar os fatos.

Alguns dos e das participantes dominam mais o espaço, interessante observar a liberdade dos alunos de outros cursos na cena e a facilidade das movimentações na roda, compreendo que a sequência de atividades levou a essa tranquilidade de execução e entrega dos alunos. Penso que o processo criativo relacionado à crítica social confundiu um pouco o grupo, se antes a comédia ao tratar temas tão fortes era complicada, depois pensar a forma de realizar uma reflexão social se tornou a dificuldade.

3.4 TEATRO DE RUA E APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO

Após realizar cinco encontros no bloco anterior, restaram apenas três encontros para as relações entre dramaturgia e estética diretamente relacionadas à apropriação do espaço, nos dias 30/06/2018, 07 e 14/07/2018. Optei então por conduzir os encontros todos em áreas externas, o grupo de trabalho já estava mais habituado com a rua e, por se tratar da ideia de apropriação do espaço, mesmo o processo criativo não necessitaria o retorno ao espaço fechado ou sem pessoas estranhas ao grupo.

Encontro 11 – 30/06/2018 – Apropriação do espaço

Ainda assim, me interessou desestabilizar um pouco as condições, propus o primeiro encontro na Feira Central, já transferida da Rua Cuiabá para o espaço da Rua Cafelândia, uma estrutura montada em um parque que comporta a maior feira da cidade, uma praça de alimentação e uma área de comércio popular, realizada de sexta a domingo, e que propicia um bom espaço para Teatro de Rua.

No encontro, estiveram presentes onze pessoas, encontramos um local mais reservado em uma sombra e de lá iniciamos nosso encontro. Percebendo o espaço, frequentadores e frequentadoras, os diversos sons, imagens, sensações, discutindo como o teatro se desenvolve por uma linha de apropriação e ressignificação do espaço, intervenções, performances, cortejos, a discussão é muito mais potente no próprio ambiente do Teatro de Rua. Não por acaso são as escolhas, ao chegar aqui já havia estabelecido uma série de especificidades do Teatro de Rua no imaginário do coletivo, a praça já havia sido experimentada, a roda, a triangulação, o público. Ao propor discussões sobre o Teatro de Rua na própria rua, estabelecemos conexões entre teoria e prática que se concretizam como unidade.

O aquecimento seguiu a mesma linha anterior, “Siga o mestre”, com os sons da praça, o que acabou não alterado do que fazíamos no NAC, nas bancas tocavam diversas músicas que foram utilizadas pelo grupo no alongamento. Aquecimento vocal básico, com mastigação e mastigação com vogais, além do “Encontra e canta” com atenção na propagação da voz no local. O ponto de destaque no aquecimento foi o “Jogo do sapato”, o grupo alcançou doze pegadas, a conexão com o espaço e entre o coletivo ficou evidente na concentração de todos e todas. Outro jogo pensado e utilizado para trabalhar a concentração e os sentidos foi o “Ouvir tudo o que se ouve”, adaptado do Teatro do Oprimido: todos em silêncio, olhos fechados, procurar identificar todos os sons do local, sons externos, sons distantes e próximos, após comentar o que se ouviu. Abaixo, na **Figura 43**, o espaço onde trabalhamos na feira durante o

jogo citado, um espaço gramado com a praça de alimentação ao fundo e as bancas de comércio popular à direita.

Figura 43 - Espaço de trabalho na feira



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

O grupo, ao observar o espaço, se interessou muito por uma construção abandonada em uma das pontas do parque, ao lado das bancas de comércio popular. Dado o grande interesse do grupo, permiti a utilização da casa para o exercício cênico do dia. A escolha da casa, local de pouco ou nenhum acesso, permitiu uma experimentação com o deslocamento e com a multiplicidade de possibilidades de utilização do espaço de representação sem ter o foco no público, com menor carga de exposição e maior concentração na vivência no espaço.

A turma foi dividida em dois grupos, com a intenção de aumentar a potência dos deslocamentos. Se tivéssemos três grupos, seriam poucos os participantes por grupo, o que dificulta as ações. Chamar o público para andar e cenas simultâneas se tornariam difíceis de realizar.

Como instrução, cada grupo deveria desenvolver algo com a mesma temática do semestre, sob a ideia de apropriação do espaço, com a proposta de três paradas com utilização livre do espaço cênico e dois deslocamentos, assim configurados: 1ª parte – deslocamento – 2ª parte – deslocamento – encerramento. Os locais poderiam ser utilizados na sua significação original ou ressignificados, a escolha por uma divisão definida se deu para facilitar a experiência. Por nunca terem trabalhado dessa forma, propus a divisão para que pudessem

experimentar o deslocamento e o espaço imbricado com a cena, a dramaturgia ainda fechada em uma ideia de encadeamento segue o mesmo princípio. Considero importantes alguns pontos serem determinados previamente, ajuda na criação inicial. Com um grupo sem muita experiência anterior, se faz necessária uma sequência gradativa, o grupo já havia trabalhado o espaço cênico, do frontal à arena, a interação. O interesse inicial com relação à apropriação do espaço era o espaço e o que poderia ser criado a partir dele e como propor ao público os deslocamentos. Os grupos tiveram inicialmente vinte minutos, que foram aumentados para trinta.

O primeiro grupo apresentou sua história dividida em três partes. Na primeira, uma personagem vendia telefones celulares, na segunda, o companheiro da personagem é explorado em uma fábrica e, no terceiro quadro, temos os dois personagens em uma discussão. Nas duas primeiras ações, o público se colocou frontalmente em relação à cena.

Figura 44 - Apropriação do espaço - Grupo 1



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

A escolha do grupo por uma cena frontal se deu por conta da utilização do espaço físico, ao se colocar no local das bancas para vender e ao utilizar o segundo andar da casa como espaço de representação, vistos na **Figura 44**, o grupo assumiu suas escolhas na maneira como se relacionaram com os locais. Interessante observar a utilização da sacada da casa para ser o local de ação da figura de opressão da cena, se coloca fisicamente acima dos e das demais trabalhadoras.

Os deslocamentos se deram com as ações sequentes já em curso, não existiu convite, o que pode prejudicar um público alheio aos acontecimentos, um público acidental geralmente não se desloca sem estímulos diretos.

Na segunda cena, os três quadros foram apresentados assim: no primeiro quadro, temos um rei discutindo com um servo, no segundo quadro, a rainha recebe informações falsas sobre o ocorrido e resolve punir o servo, na terceira e última parte, foi realizado um julgamento sobre o fato.

A cena começou com deslocamento, do local onde se encerrou a ação do primeiro grupo eles iniciaram, convidaram brevemente o público a acompanhar, abaixo o registro da itinerância.

Figura 45 - Deslocamento - Grupo 2



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

Na **Figura 45**, temos o grupo mais à frente em relação ao público, não houve preocupação em manter o interesse durante o deslocamento, mais uma vez a ideia de que o público anda sem maiores preocupações com estímulos, bastaria chamá-los. O que foi algo recorrente nos escritos diários sobre a experiência, os dois grupos não se preocuparam tanto com a ideia de deslocar a cena e o público, a percepção com as dificuldades só se apresentou durante a vivência com as cenas. De um modo geral, a falta de experiência não apenas com o fazer, mas também com presenciar ações teatrais com propostas itinerantes fez com que a

reflexão fosse muito focada na tentativa de compreender como funciona, como fazer, como lidar com o público.

A utilização do espaço e dos deslocamentos foi reduzida. Na **Figura 45**, podemos perceber a utilização do espaço em formato de arena.

Figura 46 - Apropriação do espaço - Grupo 2



Fotografia: Igor Schiavo (Junho/18)

A escolha do espaço deixou parte do elenco em uma posição superior, o que fez com que aqueles que assistiam não se colocassem em forma de roda, mesmo expostos ao sol. A cena acaba por tomar uma relação frontal que dificulta a ação por conta das escolhas de movimentação do grupo, algo percebido após a experiência foi o fato de o elenco se colocar na sombra e não ter reação quando percebeu que o público se colocou sob o sol.

Foi notável a percepção do segundo grupo em relação ao espaço, nos dois quadros seguintes a arena foi melhor estabelecida, algo que não foi previsto pelo grupo foi a ideia de fechamento da cena. Ao propor um julgamento, com interação direta, não esperavam tantas ações do público, algo que exigiu maior prontidão, dadas as condições da cena, que apresentavam um oprimido em uma condição de opressão, fato que, de uma maneira generalista, costuma comover quem assiste.

Ao final das cenas, discutimos sobre as dificuldades e prazeres do experimento, os comentários, assim como as reflexões escritas, se deram muito no sentido de o quanto é potente a ressignificação do espaço, o quanto se ganha ao pensar no espaço enquanto parte da cena,

assim como a complexidade que envolve o ato de deslocar o público. Foram muitos os comentários em que o grupo entendia a dificuldade ainda maior que envolve, além de conseguir cativar o público para presenciar teatro, que é andar, deslocar.

Encontro 12 – 07/07/2018 – Apropriação do espaço

Na semana seguinte, o encontro ocorreu na Praça Antonio João. Apenas sete pessoas compareceram, uma das menores frequências do semestre. Conversamos sobre os vídeos e materiais que mandei ao longo da semana, vídeos de ações teatrais que envolvem os pontos discutidos no bloco, além de reflexões teóricas sobre a relação teatro e apropriação do espaço, além do encerramento do processo, marcado para a semana seguinte, com margem de segurança de uma semana em caso de chuva.

Na discussão, voltou ao foco do grupo o deslocamento e o que poderia estimulá-lo e que facilitá-lo. Foi quando surgiu a ideia de movimentação das ações ao invés do público, algo que poderia ser experimentado. Pude perceber que a apropriação do espaço na criação não os instigou tanto quanto propor a cena itinerante. Algo que foi colocado e que poderia também ser experimentado pelo grupo foi a ideia de cenas que se deslocam sem necessariamente exigir movimentação do público, a construção de imagens que possam permitir compreender, sensibilizar-se pela cena mesmo à distância. Destaco essa ideia por representar a percepção e a superação de uma dificuldade assumida pelo grupo e também o fato de entenderem o local de trabalho como um ambiente não acostumado ao Teatro de Rua. Propor imagens facilitaria o acesso ao público. Não confundir com acesso do público, pois aqui falo sobre possibilitar maior amplitude do acesso.

Chegamos então à ideia de uma ação final diferente dos blocos anteriores. A opção foi unir a turma em torno da criação, sem separação. Com o grupo menor e já íntimo não teríamos dificuldades sobre isso. Outros pontos foram acrescentados ao considerar o processo da turma e as possibilidades do espaço, foi mantida a proposta de três ações e dois deslocamentos, com público ou não, mas, que prevê estar sem público. Para isso, era preciso criar algo que pudesse ser acompanhado mesmo à distância, então fechamos com a seguinte proposta de atividade:

- 1 – A turma compõe apenas um grupo, não é necessário utilizar linguagem verbal;
- 2 – Apropriar-se do espaço, ressignificando-o ou não para elaboração de três quadros, intercalados por dois deslocamentos sob o tema: violência;
- 3 – Os quadros assim definidos: quadros 1 e 3 devem ser mais intimistas, se utilizar a voz, projetar para quem está próximo, quadro 2 deve atingir quem assiste de perto, de longe e também quem não assiste.

O tempo de trabalho foi dividido em duas partes, uma primeira reservada ao grupo para a criação e a segunda com minha interferência pontual no sentido de mediar o processo e facilitar a construção cênica para a rua.

Na construção das imagens, o grupo estabeleceu relação com formas que preenchem esteticamente a praça, a cena dividida entre o primeiro quadro que expunha as contradições da exploração de trabalhadores e trabalhadoras sob o modo de produção capitalista.

Figura 47 - Quadro 1



Fotografia: Igor Schiavo (Julho/18)

No primeiro quadro, **Figura 47**, o grupo se utilizou de uma estrutura circular da praça para representar os mecanismos de exploração, a mecanização das relações sociais. Com gestos precisos e involuntários, no entorno do círculo, um dos personagens dava instruções ao grupo.

O segundo quadro envolvia o deslocamento, a escolha por um deslocamento curto e gradual favoreceu a criação das imagens e propunha uma movimentação menos intensa para o público.

Figura 48 - Quadro 2



Fotografia: Igor Schiavo (Julho/18)

Procurei registrar, na **Figura 48** a ponta da estrutura, destacada em amarelo, para que se perceba o deslocamento curto realizado. Outro fator que influenciou a construção das imagens do segundo quadro foram as estruturas circulares que compõem um trajeto, ainda que a distância entre o ator que se encontra sobre a primeira estrutura seja próximo, a atriz sobre a última estrutura está distante, somado ao fato de o condutor da ação se deslocar de uma ponta a outra, o começo da ação se dá no ponto mais distante, o que aproxima a cena de quem não se movimentou. Aqui havia uma preocupação com relação ao tamanho do espaço cênico, ampliá-lo se traduziria em uma ação de maior amplitude e acesso e cumpriria o proposto para a atividade. A ação se desenrolou sob a ideia de um leilão de pessoas, curiosamente uma ideia repetida em turmas diferentes, o leiloeiro andava e apresentava ao público seus “produtos”, eram propostos lances, a interação proposta fez com que o ator que representava o leiloeiro pudesse abordar passantes, pessoas sentadas próximas e distantes das cenas. A cada nova apresentação, o próprio ser leiloado se apresentava, o que servia para projetar a cena para diferentes pontos.

O deslocamento seguinte envolveu uma construção de imagens corporais, de posse de seus bens, àqueles que arrematavam pessoas no leilão iam anexando umas nas outras, essas

figuras criavam interessantes imagens durante seu caminho, como é possível notar na **Figura 49**.

Figura 49 - Deslocamento



Fotografia: Igor Schiavo (Julho/18)

A escolha dos três locais de cena constitui ações que se desenrolaram sobre um triângulo, o que poderia supor o público no centro do mesmo, com a cena se deslocando em seu entorno, algo que podemos estruturar no formato demonstrado na **Figura 50**:

Figura 50 - Estrutura quadros e espaço cênico

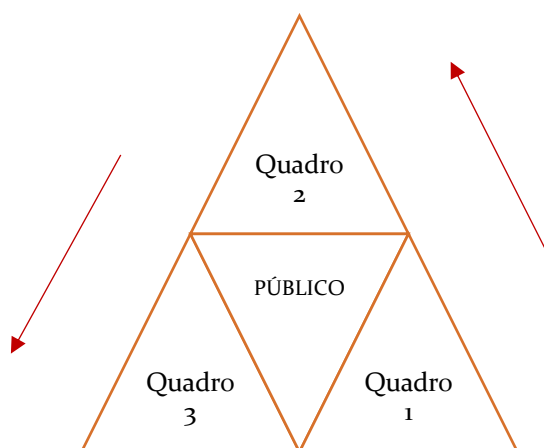


Figura elaborada pelo autor.

A estrutura mapeada do local permite compreender a configuração das cenas e do público, que pode estar ao centro como pode se deslocar pelos ambientes com o elenco, porém,

o que temos aqui é uma escolha que coloca uma possibilidade de o público escolher ficar no centro e, com isso, não necessitar deslocar-se para acompanhar as ações.

No terceiro quadro, foi aproveitada uma estrutura em formato de passarela, com o centro do triângulo acima separado por um chafariz, na figura abaixo temos a disposição do elenco na cena.

Figura 51 - Quadro 3



Fotografia: Igor Schiavo (Julho/18)

No quadro final, **Figura 51**, temos então o grupo posicionado entre a estrutura. As imagens individuais mostram pessoas com as mãos estendidas esperando receber algo. O mesmo ator que fez o chefe no primeiro quadro e o leiloeiro no segundo, agora caminha entregando dinheiro para cada uma das imagens. Ao final, a figura central das imagens começa a cantar a música “A carne” de Elza Soares, enquanto o restante do grupo compõe a imagem junto com o ator. Quando termina a música, todos saem para lados diferentes, se dispersam nos caminhos da praça.

O grupo pode experimentar a ação de forma completa por três vezes durante a manhã. Conversamos sobre o que poderia ser melhorado, sobre composição de figurinos, melhores transições entre um quadro e outro, em seguida elaboraram suas reflexões escritas e encerramos o encontro.

Encontro 13 – 14/07/2018 – Apropriação do espaço

Nosso último encontro se realizou mais uma vez na Praça Antonio João, contou com doze participantes, cinco a mais que no encontro anterior, porém, previamente comunicados das atividades do dia. Com o grupo reunido, passamos a discutir a cena. Os comentários evidenciaram uma preocupação com as posições em cena, sobre estar acima do público sobre as estruturas, preocupou ainda o fato da segunda cena estar muito mais longa do que as demais. Após discutir possibilidades, o grupo organizou-se, redistribuíram funções, colocaram figurinos. Foi notável a coletividade. Todos e todas tinham espaço de fala, não havia ninguém centralizando as ações ou negando o diálogo, até que se chegou ao seguinte roteiro de ações:

- 1 – Caminhar até o monumento e posicionar-se;
- 2 – Música “Oração”/ trabalhar feliz;
- 3 – Hora do pagamento;
- 4 – Anúncio do leilão no megafone/ todos em posição/ leilão;
- 5 – Mãos dadas, caminhada/ Música “Preciso me encontrar” de Cartola;
- 6 – Posicionar-se sob as estruturas;
- 7 – Ação mecânica de trabalho/ pagamento/ Música “A carne” de Elza Soares/ dispersão.

Com a sequência assimilada, realizamos aquecimento corporal e vocal, com alongamento de partes do corpo, mastigação e projeção da voz, canto e exercícios de concentração de energia. Após os aquecimentos, o grupo ensaiou as cenas e transições. Enquanto ensaiavam, me mantive à distância. Após algum tempo, um guarda civil abordou o grupo sobre o que estavam fazendo na praça. Quando soube se tratar de uma aula veio até mim apenas para se apresentar e dizer que estava averiguando a situação apenas. A presença de um guarda ampliou a experiência da turma com Teatro de Rua. Já havíamos passado por algumas situações cotidianas da rua, mas ainda faltava experimentar o diálogo com as autoridades policiais, algo rotineiro para quem pratica Teatro de Rua.

Com a praça mais movimentada, o grupo se posicionou. O primeiro quadro foi enriquecido pela imagem contraditória do grupo cantando e da situação de opressão vivida no trabalho.

Figura 52 - Quadro 1 apresentação

Frame de vídeo: Igor Schiavo (Julho/18)

Ao considerar o espaço para o primeiro quadro, o grupo, por ter tomado um caminho de intervenção, ruptura do fluxo, optou por não realizar convocatória, ou cortejo. Portanto, um local em evidência (**Figura 52**) associado ao megafone os colocou em uma condição extracotidiana na praça, uma preocupação com interferir no espaço para além de uma expectativa de público ou de apresentação.

Ao final da cena, o grupo manteve a transição da semana anterior, uma linha que se estendia por mais ou menos 20 metros de distância. Com doze integrantes, foi possível trabalhar um comprador para cada “produto”. A cena se desenvolveu com o leiloeiro no megafone e cada ator ou atriz que representava alguém sendo vendido, se apresentava e falava de suas qualidades.

Figura 53 - Quadro 2 apresentação

Frame de vídeo: Igor Schiavo (Julho/18)

Mais uma vez, a contradição da imagem com o texto foi explorada. Na **Figura 53**, vemos uma das atrizes sorridente sendo vendida. O grupo compreendeu que maiores reflexões poderiam ser suscitadas com o choque entre imagem, texto e realidade. No quadro dois, foram propostas interações, além de ter definido parte do grupo como personagens de compradores, foram algumas as abordagens nas pessoas que estavam presentes próximas da cena, comentários, perguntas e diálogos diretos puderam ser estabelecidos.

A transição para o terceiro quadro foi ampliada, além da movimentação e da criação de imagens corporais, foi inserida a canção “Preciso me encontrar” de Cartola, que ampliou a potência da presença da cena e o foco, tendo em vista que as imagens somadas à música chamavam a atenção na praça.

O último quadro, com um grupo maior, potencializou a cena. Quando o grupo se colocou sob as estruturas, iniciou uma movimentação mecânica que seguia do primeiro ator ao último, depois foi mantida a canção “A carne” de Elza Soares e a imagem final com o grupo inteiro, aqui representado na **Figura 54**.

Figura 54 - Quadro 3 apresentação



Frame de vídeo: Igor Schiavo (Julho/18)

A imagem fixa se tornou mais potente com um grupo maior, são vários corpos e expressões rompendo o cotidiano de uma praça. De certa forma, a composição da última apresentação da turma se configurou com caráter de apropriação do espaço, ao lidar com questões locais, e na utilização dos espaços de representação, um quadro em roda e os outros dois frontais, interação em um dos quadros, crítica metafórica no primeiro quadro, tons de tragicomédia no segundo e crítica direta no terceiro quadro. O grupo soube explorar variadas possibilidades estéticas dos teatros de rua na sua última ação.

Foram duas apresentações, ao final conversamos sobre a experiência do dia e do semestre, ultrapassamos o horário do encontro no debate, encerramos o processo na rua, após nossa última vivência coletiva. Combinei com a turma a entrega dos relatórios finais para a semana seguinte e novas vivências da última criação em eventos futuros, algo que, após tentativas, acabou por não se concretizar, por se tratar de uma turma com alunos e alunas de cursos e semestres variados, a possibilidade de encontro se tornou inviável.

No próximo capítulo, procurei refletir sobre os pontos levantados na tese, a ideia de elementos articuladores, que se conectam e se relacionam na elaboração e trabalho metodológico. Nesse sentido, falarei sobre as dramaturgias, sobre a ideia de coletividade proposta e sobre os elementos de atuação que, conduzidos pela linha articuladora, estão imbricados em todos os ambientes da pesquisa.

4 PRÁTICAS COLETIVAS DE TEATRO DE RUA NA GRADUAÇÃO, O TEATRO PARA ALÉM DOS LIMITES DA UNIVERSIDADE.

*O que há de mais bonito no teatro,
sustentava já em sua época Baudelaire, são os lustres:
mas vamos tentar sair dele e, em caso de necessidade,
no mínimo voltaremos a ver as estrelas.*
(CRUCIANI & FALLETTI, 1999, p.17)

No capítulo anterior, descrevi a experiência para que leitores e leitoras pudessem compreender cada etapa e momento do trabalho realizado com a turma. Nas páginas que seguem, procurei tratar a experiência a partir da estrutura estabelecida para a realização da pesquisa. Procedo com uma análise dos ocorridos no componente curricular para então tentar responder perguntas que delimitaram a pesquisa.

No item seguinte, abordei a análise dos aspectos relacionados à atuação ao longo do semestre, pautados nas divisões escolhidas para uma melhor compreensão da discussão. Como se deu na prática a utilização dos exercícios e processos criativos vinculados a ideias dramáticas e estéticas da atuação para Teatro de Rua.

4.1 TEATRO, COLETIVIDADES E DRAMATURGIAS – RESPOSTAS ABERTAS PARA PERGUNTAS FECHADAS

A utilização de particularidades como escolhas dramáticas, a ideia de coletividades, prontidão na rua, relação com o público e possibilidades de utilização do espaço se deram com o interesse em desdobrar as possibilidades de trabalho com Teatro de Rua em um ambiente de educação superior formal. Para isso compreendi o que chamei de coletividades como a representação das relações humanas presentes em um trabalho teatral, algo que movimenta a Rede Brasileira de Teatro de Rua e a grande maioria de artistas de rua brasileiros.

Ao refletir sobre a estrutura do trabalho realizado, entendo que a ideia de dividir os encontros em relação a determinadas formas dramáticas e, por consequência, de forma mais ampla, estéticas, foi conectá-las, de maneira que significou na prática uma continuidade no trabalho. O resultado final remontou na prática a figura 24, na página 81 e figura 25, na página 118. Ao escolher uma divisão em três partes no planejamento, estabeleci uma sequência linear

em atuação, pude conectar as práticas, ainda que, sob algumas determinações referentes aos blocos, tenha trabalhado a seguinte sequência:

Figura 55 - Estrutura em blocos, atuação em sequência



Figura elaborada pelo autor. Fotografia: Igor Schiavo.

Na **figura 55**, é possível observar a sequência em blocos e, para cada um dos pontos observados nos blocos, tivemos a seguinte configuração geral do semestre:

- 1 – Tema gerador escolhido pelo grupo: Violência;**
- 2 – Prontidão cênica de atores e atrizes;**
- 3 – Espaço cênico (frontal/semi-arena/arena/deslocamento);**
- 4 – Relação com público (indireta/direta/transformadora).**

Os dois primeiros são pontos que avançam, mas não alteram sua forma durante os blocos, o primeiro deles foi o tema gerador do semestre e, portanto, não se modificou. O segundo envolve treinamento, experiência e constância no trabalho.

As escolhas em relação à atuação não significam que cada tipo responde da mesma maneira, não é porque o grupo ou artista se utiliza de virtudes da cultura popular em seu trabalho que necessariamente irá se utilizar de frontalidade ou semi-arena, por exemplo. Elas servem exclusivamente para dar continuidade no trabalho com atuação.

Destaco a ideia de trabalhar com temas geradores, a escolha acabou por resolver e propor novas problematizações. Possibilitou ao grupo experimentar suas visões sobre a

temática em uma cena de rua, pensar o tema de acordo com variantes distintas, tanto dramáticas quanto estéticas e políticas. Favorece a liberdade criativa e permite ao grupo expressar suas inquietações sobre o tema.

Freire (1997) estabelece que o tema gerador exige uma análise da realidade concreta na sua totalidade, parte-se do cotidiano, de como alunas e alunos percebem sua própria realidade, estimular o pensamento, a reflexão, a formação crítica de cidadãos e cidadãs que se relacionam em sociedade. Neste sentido, apontam as teorias de Paulo Freire (1996, 1997, 2001), para além disso, a superação das relações de opressão existentes no campo da Educação e a autocrítica em relação às funções e relações de poder existentes no ambiente da educação formal. Assim como promove o Teatro do Oprimido de Boal (1988), sob a forma de urgência, os temas são tratados e tornam visíveis as contradições sociais através das vivências pessoais. Pressupõe uma apropriação do tema, um aprofundamento sobre situações reais, concretas e a reflexão sobre as condições sociais que as permitem, estimulam, assim como as forças sociais contrárias a tal movimento.

A escrita dramática está diretamente vinculada com o tema. Ao escolher a violência como representação de suas maiores inquietações, foi necessário refletir como extrair, transformar a realidade concreta em realidade artística. Trata-se de apreender a realidade nas suas múltiplas camadas — econômicas, sociais e políticas. Não falo aqui apenas de uma compreensão por meio de estudos e pesquisas acadêmicas, antes uma sensibilidade em afetar-se com as condições do seu próprio tempo para transformar um tema concreto em Arte.

A contradição é algo presente nesse processo, o choque de forças contrárias existe no tratamento de um tema gerador com sua aplicação no teatro. Por exemplo, a turma definiu como o tema do semestre a violência e tudo o que ela representa. Por se tratar de um tema recorrente nas sociedades, se encontra entranhado na estrutura social a que nos encontramos submetidos, faz parte inclusive das condições para a manutenção do modo de produção capitalista, envolve uma infinidade de camadas de nossa sociedade, no entanto, não é tarefa fácil desenvolver a temática sob as indicações de dramaturgia propostas.

Com relação às dramaturgias que envolvem crítica social e apropriação do espaço, a contradição maior está em transformar a realidade concreta em uma linguagem artística para então criticá-la, no entanto, a violência e as questões sociais fazem parte diretamente do repertório e do comprometimento com essas formas. Porém, o choque com a contradição entre extremos é mais complicado e, ao confrontar suas próprias contradições, o grupo teve dificuldades no primeiro processo criativo.

A estética da cultura popular, um ambiente tradicional, com raízes antigas, capaz de poetizar o cotidiano das raízes do povo brasileiro, tornar plástica e, por vezes, cômica/irônica a vida sofrida de um povo. Entretanto, em outros momentos, ela reproduz diversos comportamentos culturais rechaçados e atualmente revistos, por fortalecer violências, preconceitos, homofobia, racismo e machismo em algumas práticas. O tema violência foi tratado pela turma com grande dificuldade, não pretendiam reforçar estereótipos, mas não tinham soluções. Um pouco pela distância, falta de vivência, de contato com práticas culturais tradicionais e, também, por não saberem lidar com a contradição envolvida.

Ao tentar confrontar a violência, uma realidade concreta que exemplifica a configuração da barbárie social, nas origens da desigualdade, com os elementos extraídos da cultura popular, como a comicidade e musicalidade, a contradição não foi superada. Ficou evidente o desconforto do grupo ao tratar a violência em todas as cenas de uma forma cômica, todos os relatos apontaram o quanto foi desafiador pensar em violência com comicidade e o quanto tentaram subverter a contradição comicidade-violência.

São válidas as reflexões sobre o quanto avançaram as discussões sobre alterações em formas antes consideradas inalteráveis, sobre as relações do palhaço com o público ou, como analisa Jennifer Jacomini de Jesus (2017), a presença feminina como palhaça, por exemplo, ao ponto de já estar enraizada uma perspectiva que não aceita mais favorecer a opressão na arte, em qualquer nível.

O fato da contradição não ser superada foi válido e muito rico para o processo, interessante o fato de o grupo manter sua proposta e experimentar situações desconfortáveis para refletir sobre elas, pois assim avança o conhecimento, não experimentamos para acertar, mas para testar hipóteses. Entre as reflexões, trago as de Vitória Leal, que demonstram a preocupação com o tratamento dado ao tema:

Tivemos vários olhares, como “o que estão fazendo ali?” ou do tipo “nossa, eles estão falando isso mesmo?” e mesmo assim, alguns ficaram e assistiram. Tratamos de assuntos muito fortes e que não é pra qualquer idade, tanto que na primeira apresentação um casal estava com sua filha que devia ter uns 2, 3 anos e quando o grupo começou a apresentação e eles viram do que se tratava (de uma cena de estupro familiar), eles pegaram a filha no colo e foram embora. Penso eu que na hora de falarmos, temos que analisar esses fatores que podem ocorrer na hora. Pensar em como falar, como eu posso demonstrar aquele assunto de uma forma que todos possam ver. (Relato de Vitória Corrêa Leal)⁴⁷

⁴⁷ Vide texto integral nos anexos.

Levar em consideração o público presente na praça é algo que mexeu com a turma, os limites da liberdade criativa em contradição com o tipo de público presente na praça, uma preocupação que passou a ser parte do processo criativo

Outra questão de importante destaque é o fato de alternar aulas em espaços públicos e no NAC, o que permitiu experimentos intimistas, de fortalecimento do grupo nos momentos internos e a exploração prática com maior tranquilidade nos momentos de contato com a rua. Do total de encontros, fiz a previsão de sete encontros externos e seis internos, porém, uma das manhãs tivemos chuva, com isso acabamos por ter um encontro a mais no espaço fechado. Entre as contribuições do trabalho em espaço aberto, além de ser o espaço de representação do Teatro de Rua, é um ambiente aberto e disponível constantemente.

Corroboro com Turle e Trindade (2016) em sua defesa da sede pública como lugar de trabalho. O Teatro de Rua pode se utilizar de seus próprios mecanismos, com as atividades em espaço aberto, atores e atrizes estão em contato permanente com o público, desde o processo criativo até as apresentações, intervenções, além de tomar para si o que é direito de uso da cidade. No entanto, ainda considero necessária a alternância com o ambiente fechado, no que se refere a processos pedagógicos, isso contribui para a desinibição e treinamentos específicos intimistas. No caso da atuação em coletivos, entendo ser uma escolha dos coletivos o fato de não estar em constante contato com a rua em processos criativos que se utilizam do ambiente fechado, não significa menor empenho e comprometimento com Teatro de Rua, antes um menor aproveitamento do espaço enquanto potencial criativo.

Um fator difícil de ser mensurado é o que envolve o exercício da coletividade, em suas várias camadas, por isso denominada de **coletividades**, não é possível classificar avanços, apenas constatar situações em que observei o movimento do grupo, algo confirmado em seus comentários: “Notei também que muitos, mesmo estando em cena, estavam em alerta, olhando ao redor de uma maneira discreta, cuidando do grupo e eu acho isso muito bonito de olhar, pois é o grupo cuidando do grupo na rua.” (Relato de Vitória Côrrea Leal)⁴⁸ ou ainda quando percebem a ação coletiva no processo cênico: “[...] acredito que fomos nos definindo mais como um grupo, e cada vez mais criávamos algo que era fiel e representativo de um pensamento do coletivo, e não só uma criação de um ou outro que se destacou.” (Relato de Ana Carolina Sinicio Marques Barron)⁴⁹

⁴⁸ Vide texto integral nos anexos.

⁴⁹ Vide texto integral nos anexos.

No segundo capítulo, evidenciei alguns exemplos e motivações acerca da coletividade no teatro de rua, identifiquei as relações capitalistas como principais forças contrárias à ideia de colaboração, troca, coletividade ao invés de individualismo. Eduardo Chagas (2012) afirma que o indivíduo sob o capitalismo é estimulado ao egoísmo, ao isolamento e à indiferença.

A competitividade estimulada no modo de produção capitalista se enraíza nos meios artísticos em suas várias instâncias, entretanto, algumas ações são necessárias à manutenção e à produção de coletivos e artistas, como é o caso ao concorrer em editais de prêmios, financiamentos ou festivais, em competições que envolvem premiação, ou em premiações anuais.

Nas relações internas, nas relações de trabalho em grupos e companhias teatrais, estamos sujeitos e sujeitas às mesmas condições de qualquer outro trabalhador ou trabalhadora, ou seja, as imposições do capital se fazem presentes, em maior ou menor grau, contratos, regras e limites envolvem a organização de boa parte de artistas e da arte em geral. Não pretendo desqualificar a profissionalização mercadológica de artistas, vivemos em uma sociedade capitalista, não temos muita escolha, apenas ressalto as relações diferenciadas e de opressão que surgem, em grande parte, situadas nas relações econômicas e de poder situadas nestes contextos.

Entretanto, a forma de trabalho interna de um grupo passa por escolhas. O que me interessa são relações de igualdade, de redução da opressão, ambientes coletivos de respeito e colaboração mútua, algo que pode ultrapassar o convívio e reverberar na estética do grupo. A percepção ou a retomada da coletividade também faz parte do processo, como atesta o relato abaixo:

No geral as aulas foram uma forma de me lembrar mais uma vez como o trabalho em grupo é essencial no teatro. Éramos incentivados sempre a pensar com e em grupo, mesmo na cena que apresentamos sozinhos, a relação com o restante da turma ficou evidente. Isso ocasionou uma grande disponibilidade de todos que participaram da disciplina, tornando as aulas leves e interessantes. Julgamentos de valores foram deixados de lado, e sinceramente é isso que precisamos dentro do teatro, o companheirismo que faz com que todos evoluam juntos. (Relato de Guilherme Matheus Godoy dos Santos)⁵⁰

A colaboração, o coletivo, algo que faz parte das relações humanas, do processo de humanização, permeia o fazer teatral, a vida em sociedade. Enquanto artistas, necessitamos desse contato de confiança e de troca constante.

⁵⁰ Vide texto integral nos anexos.

A prática artística envolve estar de alguma forma em evidência. Nosso trabalho nos coloca em destaque, isso às vezes parece favorecer discursos meritocráticos, de concorrência, medidos em sucessos e fracassos, algo que não faz o menor sentido ao pensar a arte como algo que constitui a própria humanidade.

Promover um ambiente de respeito e colaboração é algo que tento realizar com as turmas. No contato inicial com o grupo, procuro demonstrar e comentar a necessidade do coletivo, um café compartilhado, uma roda de trabalho, atividades como o jogo do sapato, já citado, em que o grupo precisa encontrar o seu equilíbrio, são ações para evidenciar a naturalidade do ser coletivo.

Dentre as ações estimuladas, a proposta de que, mesmo após criar cenas em grupos separados, as apresentações públicas deveriam ser realizadas como se fosse apenas um grupo demandava que a chegada e a convocatória do público deveriam ser realizadas por todos e todas, a sequência de cenas deveria ser definida pela turma. Essa amarração das cenas parte do princípio de não fragmentar o processo, é preciso que a turma se envolva na totalidade da criação, que entendam que tudo depende de cada pessoa que integra o trabalho, em concordância com Buenaventura e Vidal (2006) sobre a apropriação de todos os ambientes criativos para que um trabalho coletivo se concretize.

O grupo de trabalho era variado. Por se tratar de uma eletiva, lido com alunos e alunas de cursos e semestres diferentes, percebo uma facilidade em estabelecer laços de afinidades entre as pessoas que pouco ou não se conhecem, algo semelhante ocorre com as turmas regulares no momento de sua entrada na graduação. Entendo que entre um grupo de alunos e alunas existem muitas diferenças, o que acaba resultando naturalmente em formação de pequenos grupos de afinidade maior, algo que não comprometeu o processo da turma.

Observei alunos e alunas oferecendo suas casas para quem vinha de outras cidades poder dormir quando não havia ônibus, grupos de trabalho com encontros durante a semana para ensaiar e discutir os processos criativos e uma dedicação integral da turma.

Para Ana Lewinsohn (2008), a rua é o local do encontro, ainda que discutamos hoje a diminuição da utilização dos espaços públicos. Ana Soriano (2006) explica que, desde a década de 1960, o espaço público aos poucos deixou de ser um local de apreciação, de encontro, e passou a ser local de circulação de pedestres, novas relações na interação do ser social, mas ainda é na rua que temos o maior extrato social de uma cidade.

Ao pensar na formação acadêmica em Teatro, considero fundamental o exercício da coletividade, de alteridade, de um ambiente respeitoso e de troca de experiências. Adentrar os

caminhos da Arte não deve seguir a lógica do mercado, ser algo opressor, desgastante, competitivo. Trabalhos coletivos, de acordo com Spolin (2004), eliminam:

[...] todas as tensões e exaustões da competição e abrem caminho para a harmonia. Uma atmosfera altamente competitiva cria tensão artificial, e quando a competição substitui a participação, o resultado é a ação compulsiva. Mesmo para os mais jovens, a competição acirrada conota a ideia de que ele deve ser melhor do que qualquer outro. (SPOLIN, 2004, p.9)

Sob uma perspectiva de transformação social e da Arte como parte da formação humana, penso no Teatro como local de expressão da liberdade, da quebra de preconceitos, um espaço de integração e de diálogo consigo e com o mundo. Logicamente, a graduação serve para tomar contato, aprofundar conhecimentos sobre a habilitação envolvida e preparar para o trabalho, porém, não podemos perder o foco de que o conhecimento artístico e o fazer teatral devem ser algo em que constantemente estamos pensando em e no coletivo.

No que se refere à dramaturgia, foi fundamental o contato com a obra de Narciso Telles (2008), já citada nos capítulos anteriores, na qual o autor aponta influências dramáticas que em certa maneira apresentam características hegemônicas no fazer teatral de rua no Brasil. As escolhas no campo da atuação em Teatro de Rua foram direcionadas para especificidades que se conectam com as escolhas dramáticas e servem também para estabelecer uma relação de coletividade entre o grupo de trabalho.

Cabe aqui destacar o que foi trabalhado em relação às dramaturgias escolhidas e os resultados cênicos originados em cada bloco. Mais uma vez, acho necessário ressaltar que foram escolhas realizadas entre tantas outras combinações possíveis. Escolhi aqui algumas características para cada bloco, não conseguiria abarcar tamanha variedade e complexidade das produções em Teatro de Rua brasileiras.

Escolher uma ordem, uma divisão em sequência, trabalhar a dramaturgia, atuação e conceitos estéticos em períodos me permitiu criar uma condução encadeada de exercícios e experimentos entre os blocos. Para cada bloco, além da alternância entre encontros no NAC e em locais públicos, propus um experimento cênico como finalização.

Na **figura 55**, é possível observar outras variantes, o tipo de utilização do espaço, do frontal ao deslocamento, com o objetivo de ampliação dos seus repertórios e a possibilidade de experimentar uma gradual mudança, que inicia com uma relação indireta com o público e finalizaria com uma relação transformadora.

No plano de ensino, fiz a previsão de quatro encontros para cada bloco, sempre o último com a apresentação dos experimentos cênicos e o primeiro do bloco seguinte com maior carga teórica sobre o que seria trabalhado, exposição e debate sobre as características do Teatro de Rua.

No entanto, após um episódio de greve, em que houve a paralização das atividades na UFGD, optei por aumentar em uma aula o segundo bloco, para retomar o período interrompido. Com isso, o último bloco finalizou o semestre com um encontro a menos do que havia previsto.

O último encontro de cada bloco foi reservado para experimentos na rua, a turma desenvolveu três cenas com elementos preponderantes da cultura popular, três com características de crítica social e, no último bloco, reuniram-se em um grupo único para a criação de uma ação com apropriação do espaço.

Na primeira apresentação, o resultado dos primeiros experimentos com Teatro de Rua, ainda havia muita ansiedade de estar em cena na rua, de chamar o público, ainda que a própria turma cumprisse a função de público — sempre existe uma expectativa de que as pessoas parem para assistir. Evidencio a utilização da comicidade e da musicalidade como referências da cultura popular, histórias lineares, pelo segundo grupo, por utilizar o coro nas vozes dos personagens, algo que amplificou a voz do grupo e chamou a atenção dos passantes pela praça.

A crítica social já estava presente na escolha do tema gerador do semestre, ao escolher tratar a violência, o grupo já estava com objetivos de tratar o tema de forma crítica, algo que aconteceu de forma leve na apresentação anterior e foi tomando proporções maiores a cada nova improvisação ou construção de cena.

As cenas que envolviam crítica social já apresentaram um grupo mais coeso, sem medo de estar na rua. O primeiro grupo manteve a linha dramática da cena anterior, em que mostravam a saga de um menino expulso de casa, porém, novas divisões de cena e uma ampliação da história. Se, na primeira experiência, a história demonstrou as vivências do menino nas ruas, na segunda, surgiram novos personagens e a crítica passou a ser anterior à saída do menino de sua casa, a desestruturação familiar e a violência doméstica foram o centro da cena.

Os outros dois grupos criaram novas cenas. Em um deles foi criada uma dramaturgia em partituras corporais a partir do estímulo de uma frase que haviam escutado nos relatos do dia em que conversaram com pessoas passantes na praça. Interessante observar que não limitei a dramaturgia ao texto e, com isso outras possibilidades dramáticas surgiram e o trabalho ficou mais rico e relacionado com anseios individuais e coletivos de atores e atrizes que

pesquisam outras formas de abordagem da dramaturgia. O terceiro grupo trouxe uma cena manifesto. Apresentaram situações de violência de gênero e finalizaram com discurso. Neste caso, trouxeram referências do teatro de agitação e propaganda, a crítica direta, sem subterfúgios metafóricos ou outros desvios do foco da cena.

Na última proposição dramaturgicamente, a apropriação do espaço, optei por criar uma ação coletiva, apenas um grupo. Após vários encontros na Praça Antonio João, a turma estava mais consciente do espaço público, dos seus frequentadores. Com isso as escolhas levaram em consideração uma construção cênica com três momentos intercalados por deslocamentos.

No primeiro, através de partituras corporais, apresentou-se a ideia de uma fábrica e de seus trabalhadores e trabalhadoras sendo explorados, em contradição com a música que cantavam.

Na segunda parada, o leilão de pessoas, o conteúdo trouxe algo que se relaciona diretamente com a realidade de Mato Grosso do Sul, onde o boi vale mais que o povo, onde o conflito agrário acontece em várias instâncias. Além disso, houve a escolha de que, no segundo momento da ação, o grupo utilizasse um espaço de representação maior e a amplificação da voz no megafone, na intenção de ampliar a propagação da cena na Praça.

O último momento da cena também foi tratado a partir de partituras corporais. Ao finalizar a cena, a escolha foi pela dispersão do grupo aos poucos, algo que esteticamente se torna muito relevante. Foram imagens impactantes e a opção de saída em dispersão deixou o grupo ainda mais integrado ao espaço. Não houve preocupação ou ansiedade com relação ao público e a intenção foi causar uma interrupção no fluxo da cidade.

Considero que a escolha por divisão em blocos correspondeu às expectativas da pesquisa. Apesar de uma diferença em número de encontros por bloco, o grupo soube lidar com todas as propostas dramaturgicamente:

O fato de termos as três em momentos distintos fez com que conseguíssemos ir nos acostumando e apropriando com o fazer teatral na rua. Uma acarretou em questionamentos e soluções que acrescentavam uma melhora na outra. (Relato de Guilherme Matheus Godoy dos Santos)⁵¹

Encadear as ações em um primeiro momento poderia significar que cada uma das dramaturgias tratadas só se utiliza de alguns aspectos de interpretação e utilização do espaço, no entanto, serviu como conexão entre os conteúdos, em um processo gradativo no foco das

⁵¹ Vide texto integral nos anexos.

atividades, coerente com cada bloco, da interação indireta à transformadora, do espaço frontal ao espaço múltiplo, apropriação geográfica dos ambientes da rua.

A principal pergunta à qual me dediquei nesta pesquisa serviu para verificar a possibilidade de tratar o teatro de rua de forma ampla, em suas mais diversas particularidades, com uma carga horária de 72 horas, sob limitações de um contexto acadêmico.

Para responder essas perguntas, novas surgiram, parti de problematizações que afunilaram as perguntas iniciais, para poder resolver foi necessário confrontá-las, quais características no trabalho de atuação em Teatro de Rua entendo possíveis em um olhar sobre a formação para este ambiente no ensino formal, o que entendo como essencial no trabalho de atuação para Teatro de Rua. Ainda na percepção as questões que envolvem a coletividade, ou a ideia de que somente a experiência nas ruas é capaz de preparar atores e atrizes. Ou ainda a delimitação sob linhas dramáticas abrangentes, que me permitiram explorar camadas diversas do Teatro de Rua. As maneiras que encontrei para responder essas perguntas foram tratadas ao longo desta Tese, aqui procuro apenas propor reflexões sobre elas.

Utilizei, como características no trabalho com atuação em Teatro de Rua, alguns elementos que não são exclusividade de quem atua no espaço público, mas são fundamentais nas ruas. Considerei necessário encontrar possibilidades que fossem essenciais ao Teatro de Rua, mas em diálogo com outras modalidades teatrais. Estar mais atento na cena e saber reagir a situações inusitadas é importante para artistas de qualquer vertente, assim como maneiras de utilização do espaço cênico. Esse ponto é amplo, de presença fundamental, não importa o teatro que se faça.

Sou relutante em relação à ideia de que atores de rua se constroem apenas na rua. Porém, em certa medida, superestimei um processo curto e em alguns momentos carente de realidade como o de um componente curricular em um curso de graduação. Ainda assim, a vivência em Teatro de Rua na Universidade proporciona o contato e reverbera reflexões sobre Artes de rua.

Dado o contexto, entendo que artistas de rua ampliam o seu repertório de forma constante, a cada nova interação com as ruas. O fato de experimentar e tentar compreender a atuação na rua num curso superior se coloca como mais um fator de ampliação do repertório de artistas que já trabalham ou possam a vir trabalhar com Teatro de Rua.

Para conseguir dar conta de uma produção tão vasta, precisei delimitar algumas abordagens estéticas e dramáticas, com maior alcance da realidade do Teatro de Rua. Ao tomar as afirmações de Telles (2008), considerei como propósito de uma formação acadêmica

tomar contato com referências históricas, pesquisas atuais, práticas e vivências em Teatro de Rua. Com isso, optei por organizar uma sequência em blocos que pudesse melhor corresponder às demandas da atuação definidas.

São evidentes alguns fatores externos que atravessam a pergunta principal e ampliaram o debate, tal qual o contexto local, o acesso ao teatro por parte dos grupos de estudantes, não apenas como acadêmicos, mas como frequentadores de apresentações, oficinas e grupos. Freire (1997) enfatiza o fato de compreender o ambiente ser muito importante para entender o que significa trabalhar com alunos e alunas em qualquer etapa da formação escolar e acadêmica, algo necessário para uma jornada educativa coerente com pensamentos progressistas e sensíveis no campo da Educação e da Arte.

Compreender uma experiência pedagógica na sua amplitude significa correlacionar diversos fatores. São muitas camadas imbricadas. Nesta tese apenas apontei o contexto local e do grupo, por entender sua importância e como atravessam os processos, educativos e criativos. Ainda posso acrescentar outras variáveis, tais como climáticas, de transporte e políticas. Os dias de chuva impossibilitam o trabalho em áreas externas. O ônibus que leva os alunos para o NAC tem apenas um horário para ida aos sábados que chegava em tempo do início do encontro, o seguinte só chegava no final da manhã, o que significava qualquer atraso de alunos e alunas no ponto do ônibus era perder o dia de encontro, ou ainda a greve que impossibilitou o acesso em um dos dias, enfim, inúmeros fatores tornaram esta pesquisa, ainda que abrangente em sua proposta, única na sua realização.

Sob o ponto de vista das contribuições pedagógicas no campo do teatro que destaco no componente curricular, afirmo a necessidade do trabalho com Teatro de Rua na Universidade, sob o ponto de vista da Arte como parte de um conjunto de atividades que separam a humanidade da natureza, no processo entendido como formação humana. Comprometido com a necessidade de superação da Arte enquanto mercadoria, a alienação da Arte ao capital, além de retirar a liberdade de criação de artistas, limitou o acesso e a produção de realizações artísticas. Ao fazer isso, o faz, conforme lembra Vázquez (2011), sob os interesses do lucro e da manutenção do modo de produção capitalista.

A avaliação foi processual, dividida em 3, com subdivisões assim configuradas:

Avaliação 1 – Relatório após apresentações – 3,0 pontos

Avaliação 2 – Relatórios diários – 2,0 pontos

Avaliação 3 – Participação nas atividades – 5,0 pontos

A **Avaliação 1** foi dividida em três partes de igual valor, um ponto. Para cada apresentação ao final de cada bloco foi elaborado um relatório sobre o processo de trabalho, com as seguintes instruções:

Comentar sobre: você na rua, seu grupo na rua, a criação da cena; transição de um bloco para o outro; a dramaturgia trabalhada.

Refletir e argumentar sobre: Relação com o espaço; relação com o público; prontidão do ator. (sobre cada bloco)

Dessa maneira, pude propor textos que mesclam o rigor acadêmico com reflexões e sensações pessoais. Além de enviar material por e-mail, criei uma pasta de arquivos em nuvem para compartilhar com a turma artigos, teses e dissertações sobre Teatro de Rua, já citados ao longo desta tese.

Na **Avaliação 2**, estão incluídos todos os escritos individuais realizados ao final de cada encontro, escritos livres com reflexões sobre o trabalho do dia, impressões, sensações, comentários. Foi uma forma que encontrei para que o grupo possa se expressar individualmente sobre o processo ao longo do semestre.

A participação nas atividades foi o critério para a **Avaliação 3**. Não avaliei qualidade da participação, praticamente não existe possibilidade de alunos e alunas estarem presentes nos encontros e não se envolverem nas atividades, portanto, para aplicar uma nota, um valor numérico, verifiquei as presenças nos encontros.

Trataram-se de avaliações práticas e teóricas com o mesmo valor, cinco pontos divididos para as atividades práticas e cinco pontos para as reflexões escritas.

De fato, não considero que valores numéricos e atribuições de nota correspondam à realidade de um aprendizado, por isso me ateno aos avanços individuais percebidos ao longo do semestre. Dentro da autonomia do processo que me é permitida, procuro sempre encontrar formas de avaliação que contemplem o processo individual de alunos e alunas. Reflito sobre e propus no componente avaliações que não estimulam a competição ou meros escritos burocráticos, o processo de conhecimento deve ser estimulante e prazeroso, não há porque ser diferente.

O Projeto Político Pedagógico do curso aponta que alunos e alunas:

[...] independente da habilitação escolhida, deverá ter conhecimento teórico-prático da linguagem artística das Artes Cênicas como um todo. Por isso, o Curso passará pela tradição teatral a experimentação das linguagens e estéticas contemporâneas, caracterizando-se como um curso singular, com

caráter investigativo e em constante atualização e confluência com a sociedade que hospeda. (UFGD, 2017, p.12)

Portanto, ao considerar o Teatro de Rua um conhecimento necessário na formação acadêmica em Artes Cênicas, em específico na UFGD, o situo como importante modalidade teatral. Com raízes profundas nas teatralidades ancestrais do Brasil, prática contra-hegemônica, contrária e, em certa medida, liberta de aspectos mercadológicos do esquema de produção capitalista, portanto, tomo a ideia de confluência com a sociedade na possibilidade de pensar e propor sua transformação.

Interessante observar como essa relação do entender o Teatro de Rua como uma prática marginalizada está embutida no ideário comum, é necessário romper com esses preconceitos, destaco comentário realizado em relatório final do componente por uma das discentes:

Me surpreendi de primeira, ao perceber que o teatro de rua vai de manifestações culturais como o desfile de reis, a cenas de crítica política realizadas em praças, e que existe uma discussão ainda sem definição definitiva do que é teatro de rua e teatro na rua. De qualquer forma entendi que este, é aquele apresentado em espaço aberto, urbano (ou não), sem a necessidade de um palco elevado, como o italiano, mas que também pode ter. Acredito que o mais importante disso, e o que foi a minha maior surpresa, é que o teatro de rua não é praticado por quem não teve oportunidades maiores, de brilhar em palcos glamorosos e sim por artistas que querem levar a arte aonde ela não costuma chegar, artistas que querem falar o que a maioria das pessoas ignoram, querem fazer a arte ser acessível a públicos que nunca tiveram oportunidade, e finalmente, que o teatro de rua é uma questão de escolha, e não de falta de opção. (Relato de Bruna Alana Simões Silva)⁵²

Cabe ressaltar que não são comentários pejorativos, apenas um reflexo do senso comum, com isso, o componente curricular enquanto processo pedagógico me permite abarcar uma vertente da História do Teatro Brasileiro que se coloca à margem da história oficial até a segunda metade do século XX, estimular a coletividade, o encontro, o debate de ideias e a Arte enquanto atividade humana essencial. Estes são aspectos contraditórios em relação à educação para o mercado de trabalho e em comunhão com a ideia de uma educação crítica e descolonizadora, tendo o Teatro de Rua como escolha artística.

4.2 PRÁTICAS DE ATUAÇÃO – ATIVIDADES CONSTANTES PARA REPERTÓRIOS EM CONSTRUÇÃO

⁵² Vide texto integral nos anexos.

Algo que destaquei desde o início do semestre foi o fato de a produção em Teatro de Rua no Brasil ser muito diversa e composta por uma mistura variada de possibilidades estéticas. Escolhi especificidades da atuação que, em certa maneira, combinam mais com esta ou aquela proposição dramaturgica e estética, porém, não se tratam de regras e dogmas, ou seja, não precisariam ser seguidas rigorosamente, o que tornou as propostas mais abertas e sem limitações. Ainda assim, sobre a limitação das propostas, elenco os seguintes comentários feitos por participantes do processo:

O que aconteceu no meu grupo foi a vontade de incluir quem estava ao redor, mas, ao mesmo tempo estávamos presos ao frontal, pois, repito, era uma das exigências para essa cena.

E aí, o que parecia confortável, virou motivo para pensar sobre a espacialidade da rua (ainda bem!). O espaço que encontramos na rua muitas vezes, a não ser que seja uma escolha do grupo, não tem uma parede que delimite onde o público deve ficar e mesmo com parede o público ainda pode se colocar dos lados da peça, chego à conclusão então que a relação frontal é a mais complicada de se conseguir no teatro de rua. (Relato de Guilherme Matheus Godoy)⁵³

Ao construir suas propostas cênicas, os grupos de trabalho foram estimulados a respeitar um mínimo de características estéticas, dramaturgicas e de atuação para cada bloco, já comentado anteriormente, para encontrar proximidade entre as propostas cênicas e as dramaturgias envolvidas nos blocos, não como limitadores de criação, simplesmente. A percepção do espaço também pode ser determinante no momento da ação, a aluna Ana Carolina relata a quebra da frontalidade como regra:

[...] pois haviam pessoas já sentadas nos assistindo de cantinho, e não queríamos nem virar completamente na direção deles, nem ficar de costas. Seguimos o barco. Alguns de nós mais travados, e alguns mais à vontade. (Relato de Ana Carolina Sinicio Marques Barron)⁵⁴

Na busca por trabalhar uma atuação em diálogo com as escolhas dramaturgicas/estéticas, elegi exercícios e atividades que priorizassem experiências em que a interação com o espaço público e seus frequentadores, o estado de prontidão de atores e atrizes e a maneira como a ação se desenvolve no espaço estivessem em foco, com o objetivo de estimular um acúmulo, ainda que reduzido, de repertório para atuação nas ruas.

A **relação com o público** no Teatro de Rua foi algo debatido com a turma desde o primeiro encontro. De fato, trata-se de uma discussão presente no ambiente da arte de rua em geral — quem sou eu artista no local público, qual relação estabeleço simplesmente por estar

⁵³ Vide texto integral nos anexos.

⁵⁴ Vide texto integral nos anexos.

na rua com um figurino, uma maquiagem artística, falando, gritando, cantando ao expressar aquilo só ou em coletivo — que foi considerada importante de ser tratado artisticamente na rua. Apenas como exemplo, podemos levar em conta cada detalhe: o espaço público é um local conhecido? Frequente? Se não é, posso estabelecer alguma relação com o lugar antes de torná-lo um espaço cênico? São apenas alguns exemplos, obviamente cada artista vai se colocar em relação ao público conforme suas próprias escolhas e filtros estéticos, políticos, sociais, ideológicos, e principalmente conforme suas próprias inquietações e anseios artísticos.

Alguns princípios me são caros em relação à maneira como lidamos com o espaço e o público ao trabalhar com arte de rua. Se acredito que as pessoas se encontram em um local de passagem, descanso, trabalho, não estão ali necessariamente para assistir uma peça, uma performance, uma dança, portanto, parte-se de que, em certa medida, é necessário chamar a atenção para o que estamos fazendo enquanto artistas.

Avanço e penso nas relações de poder que envolvem estar na rua. O espaço aberto não se constitui um local de propriedade dos artistas que ali estão, o que torna essa relação artistas-espaço-público diferente em relação aos espaços teatrais fechados, portanto, o primeiro momento de reflexão já se dá sobre o ambiente, não existe uma relação mercadológica entre artistas e frequentadores dos espaços abertos, não existe, em certa medida, uma relação capitalista entre as partes. Na rua, artistas não trocaram seu dinheiro pelo aluguel do espaço, assim como as pessoas não trocaram seu dinheiro por ingressos. Ainda que em algum momento se passe o chapéu, é uma opção, o que rompe a obrigatoriedade do capital.

Logo, se a rua é um local público, se todos e todas estão ali, naquele instante, sob as mesmas condições de frequência do espaço, ao deixar de lado as relações econômicas contidas, padrões, trabalhadores e trabalhadoras, me concentro apenas no ambiente público, um local em que moradores e moradoras da cidade estão sujeitos às mesmas regras e leis, com sua liberdade de manifestação garantida, ou seja, o espaço onde indivíduos se colocam publicamente. Sob esta visão, artistas não são diferentes das demais pessoas, em suas liberdades e restrições, inclusive.

Quando acrescento as relações de trabalho e econômicas, porém, podemos mudar o foco da percepção sobre o espaço público, temos instituições repressoras, policiais, guardas, seguranças, temos uma camada da população com maior poder do que as demais, poder aquisitivo maior. Ou seja, não é possível compreender a rua como um local de igualdade, muito pelo contrário, a rua é o local de demonstração da desigualdade de uma sociedade, ali se obrigam ao convívio todas as camadas sociais, desde moradores de rua, toxicômanos,

vendedores ambulantes, artistas, trabalhadores informais, até a mais alta camada da burguesia, que não se encontra na rua e isso, por si só, já demonstra o que esta classe representa na coletividade, no convívio em espaço público, nas relações humanas e humanizadoras.

Levando em conta as relações econômicas e sociais que envolvem uma sociedade sob o modo de produção capitalista, temos atividades consideradas produtivas e outras não produtivas. Assim como as atividades são as forças de trabalho, aos olhos do capitalismo, uma pessoa é produtiva se produzir bens materiais de qualquer espécie que possam agregar valor em sua troca. Sob essa perspectiva, artistas de rua não são produtivos à sociedade, não produzem valor para o seu trabalho, estão à margem da produção, algo que não é exclusividade de artistas de rua, o teatro de uma maneira geral precisa sempre se justificar enquanto setor produtivo da sociedade para que não seja excluído de políticas públicas ou publicamente desqualificado como algo desnecessário à sociedade.

O Teatro de Rua brasileiro — de uma forma geral, não em sua totalidade, pois, existem diversos teatros de rua com interesses variados — se coloca em comunhão com as camadas exploradas da sociedade, com as camadas violentadas diariamente pelo capitalismo, sob os domínios de uma sociedade branca, colonizadora e patriarcal. A relação com o público parte da consciência da condição de artistas de rua em igualdade e equidade com essas camadas da população, da qual também fazemos parte. Sobre isso, destaco o seguinte comentário, em relato para o componente curricular, de Guilherme: “O processo de elitização do teatro é quebrado quando atuamos na rua e apesar de possíveis represálias, nossa voz é escutada por gente do povo, ou seja, por nós. Essa relação é horizontal e essencial.” (Relato de Guilherme Matheus Godoy dos Santos)⁵⁵ Compreender-se enquanto trabalhador da Arte é importante para entender os mecanismos do modo de produção capitalista que sujeitam a Arte à mercadoria, produtividade e lucro.

Durante o semestre, além dos debates e, principalmente, nos encontros realizados na praça e na feira, pudemos exercitar a compreensão dessas desigualdades presentes na rua e, também, considerar nossa condição privilegiada de pessoas vinculadas a uma Universidade.

Observações e entrevistas iniciais já tornaram o contato com a realidade local uma surpresa para algumas pessoas da turma, situações ocorridas como a missa católica com altofalantes e depoimentos de pessoas abastadas da região sobre como prosperam na vida econômica, a senhora que tomou a fala por vinte minutos em nossa roda de conversa, moradores de rua e suas histórias. A presença e a abordagem da guarda municipal serviu como um bom

⁵⁵ Vide texto integral nos anexos.

exemplo de como estamos munidos de privilégios ao utilizar a rua enquanto instituição. Por mais que a proposta incluía vivências em Teatro de Rua, algumas não são de fato realistas, se não estivéssemos em um encontro para uma aula da UFGD, muito provavelmente seríamos convidados a nos retirar do local.

Enquanto prática, propus a interação com o público sob algumas condições, indiretas, diretas e transformadoras. Na sequência de exercícios, as abordei nesta ordem por considerar, assim como na utilização do espaço cênico, uma maneira para que alunos e alunas experimentassem a interação aos poucos.

Realizei atividades que propunham a experimentação da interação com o público, uma delas denominei Triangulação com mediação, dividida em quatro etapas. O grupo em roda, em cena um trio de voluntários, estabelece-se um triângulo com três pessoas em cena, duas em conflito e o centro do triângulo composto por ator ou atriz com função de mediação, a cena sem relação nenhuma com o público. Em seguida, uma atividade em que o grupo experimentou as três variações de interação na cena, o olhar, o diálogo e a sugestão externa. A figura do mediador em cena foi trocada pelo público, as relações com essa terceira pessoa são projetadas para o público, que se torna ponta do triângulo. Em cada etapa, uma diferença de instrução e foco do exercício, relação olho no olho, dialogar com a plateia sem que a cena se altere, dialogar com possíveis alterações conforme surgissem estímulos externos.

No primeiro bloco, trabalhamos a busca pelo olhar do público, sedução e cumplicidade, atenção, maneiras de estabelecer a relação mais simples entre atores, atrizes e frequentadores de um local público. Outro recurso utilizado foi a observação dos espaços e conversas com os frequentadores ou passantes, durante os encontros. A finalização com a cena possibilitou ao grupo se perceber no espaço através da interação indireta, uma das instruções foi justamente a busca pelo olhar do público e perceber como isso afeta a cena. Ainda assim, as propostas abertas podem ser extrapoladas, o aluno Natã Dalarmi descreve a ideia de seu grupo: “os próprios atores se infiltram como espectadores no meio do público, fazendo com que o público perceba que ele é parte dessa história na vida real.” (Relato de Natã Pereira Dalarmi)⁵⁶

O contato com a interação direta se deu na segunda parte dos encontros, o processo criativo desenvolvido para o último encontro do bloco deveria explorar a relação direta. Além da troca de olhares, era necessário encontrar pontos de contato maior, trabalhar comentários críticos sobre os personagens, a situação ou a cena direto para alguém da plateia. Durante as

⁵⁶ Vide texto integral nos anexos.

apresentações, alguns comentários foram feitos ao público, algo muito importante no processo, o grupo em pouco tempo passou a se sentir à vontade com as peculiaridades do Teatro de Rua.

No terceiro bloco, foi acrescentada a ideia de interação transformadora, deslocamento entre as cenas, com isso, novas possibilidades de interação deveriam surgir, o grupo realizou um experimento e sentiu a dificuldade de encontrar a comunicação entre as cenas, durante o trajeto.

Para a apresentação final, a turma trabalhou com música entre as cenas. Na primeira parte da ação com interação indireta, olhares apenas e alguns textos acompanhados de olhares trocados. Na segunda das três paradas, o espaço cênico foi aumentado, a interação foi direta, com diálogos entre um dos atores e os frequentadores da praça. Na terceira parada, não houve intenção de interagir, a ideia foi concentrada na realização de imagens com uma distância entre grupo e público.

A interação, assim como a prontidão, são os pontos cruciais na compreensão de especificidades do teatro que é realizado em locais abertos, públicos. Observei que poderiam ser em maior número os exercícios relacionados à interação, para que a naturalidade em lidar com tantos pontos de concentração aumente. É muito difícil, em curto espaço de tempo, lidar com a roda, a voz, o texto, a cena, a interação, estar em prontidão, de uma forma fluida e naturalizada.

O estado de **prontidão** por si só não propõe alterações nas camadas externas de um trabalho teatral, mas exige treinamento constante para maior domínio das reações e repertório de conteúdo. Para isso, escolhi alguns pontos que deviam ser tomados como proposições de trabalho. Exercícios de concentração, atenção e improvisação foram utilizados para o contexto desta pesquisa.

Nos períodos iniciais de trabalho prático, durante os encontros, a proposta envolveu, além das questões físicas básicas, ou seja, alongamentos, aquecimentos corporais e vocais, atividades constantes, tanto nos dias de treinamento, ensaios, como também antes de apresentações, intervenções, algumas proposições para estimular o estado de prontidão, assim configuradas ao longo dos encontros como **indiretos** e **diretos**:

Figura 56 - Exercícios PRONTIDÃO

Bloco 1 Cultura Popular	Bloco 2 Crítica social	Bloco 3 Apropriação do espaço
<ul style="list-style-type: none"> • Indiretos • Siga o mestre • Concentração e energia • Escutar a rua • Jogar o sapato • Caminhada com Tipos • Imagem-Tipos • Diretos • Encontra e canta • Alegria e tristeza • Bolinha palavra/nome • Magritte • Cena Praça Antonio João 1 	<ul style="list-style-type: none"> • Indiretos • Siga o mestre • Jogar o sapato • Concentração e energia • Gato e rato • Olhos fechados procuram • Enganador e enganado • Caminhada com imagem • Roda com imagem • Diretos • Variação de Spolin • Bolinha nome/palavra/tema • Triangulação com mediador • Triangulação com provocação • Cena Praça Antonio João 2 	<ul style="list-style-type: none"> • Indiretos • Siga o mestre • Ouvir tudo que se ouve • Diretos • Cena Feira Central • Cena Praça Antonio João 3

Na **Figura 56**, apresento uma divisão entre exercícios **indiretos** e **diretos** de treinamento para um estado de prontidão de atores e atrizes, na ordem cronológica em que aconteceram em cada bloco pela primeira vez. Os que considero **indiretos** dizem respeito a atividades com outros focos principais, mas necessários e úteis no estímulo às capacidades de concentração e reação na cena. Aqueles que são **diretos** são os que foram pensados especificamente para esta finalidade. Com isso, ao longo do semestre, foram trabalhados 11 indiretos e 9 diretos.

Nos que classifiquei como **indiretos**, temos práticas de aquecimento, concentração, observação, sensibilidade e agilidade corporal. Alguns verifico auxiliar na velocidade de criação e disponibilidade corporal, são eles:

1 - Siga o mestre – O grupo em fila, a primeira pessoa da fila realiza movimentos corporais de alongamento estimulada pela música, o restante do grupo reproduz os movimentos, após algum tempo altera a pessoa que comanda os movimentos;

2 - Caminhada com tipos – Andar representando tipos;

3 - Imagem-Tipos – Criação de imagens fixas estimuladas pelo grupo;

4 - Enganador e enganado – Exercício em roda de improvisação com tema e personagens pré-definidos;

5 - Caminhada com imagem – Andar e criar imagens como resposta aos estímulos apresentados;

6 - Roda com imagem – Criação de imagens fixas completadas pelo grupo em arena.

Outros trabalham as capacidades de manter o foco no trabalho de cena:

7 - Concentração e energia - Exercícios corporais, resistência;

8 - Escutar a rua – Grupo de olhos fechados escutar os sons cotidianos de uma praça;

9 - Jogar o sapato – Grupo em círculo, arremessar sapato para cima, recolher sapato do colega do lado direito;

10 - Olhos fechados procuram – Grupo anda pelo espaço de olhos fechados com objetivo de encontrar alguém, ao encontrar realizar ação solicitada, cantar, recitar, etc;

11 - Ouvir tudo o que se ouve – Grupo de olhos fechados, diversos estímulos para aguçar a escuta do grupo em relação à rua;

Em todos os casos, secundariamente ao objetivo inicial, o exercício está relacionado à ampliação das capacidades de reação e tomada rápida de decisão de atores e atrizes.

Entre os que considere **diretos**, estão aqueles que foram pensados para o planejamento com o foco no estado de prontidão, ainda que, assim como nos indiretos, também apresentem características secundárias:

1 – Encontra e canta – Exercício de aquecimento vocal, exige prontidão no improviso com as músicas;

2 – Alegria e tristeza – Grupo em roda, chorar e rir conforme o sinal;

3 – Lançar a bolinha nome/palavra/tema – Lançar a bolinha para o colega e falar o nome dos e das colegas que recebem, palavra relacionada à última que foi dita ou ao tema;

4 – Magritte – Exercício de ressignificação de objetos;

Os quatro primeiros em relação direta com o improviso, com a velocidade da resposta através do mínimo de estímulos.

Alguns são mais simples e diretos, encontrar colegas e cantar a primeira música que vier à cabeça ao ver aquela pessoa, ou gargalhar e chorar de diferentes maneiras. No primeiro, a agilidade de pensamento, a relação rápida em olhar a pessoa e cantar, no segundo, esgotar imagens estereotipadas, após algum tempo acabam por explorar novas formas de riso e choro.

A prática mais utilizada foi a de **lançar a bolinha**, a considero necessária na prática diária com teatro de rua. Existe uma grande variedade de exercícios que trabalham a rapidez, no entanto, considero representativo o fato de ser em roda, de possibilitar a troca rápida entre o grupo e não ser repetitivo. É possível acrescentar uma infinidade de variações, trabalhar a temática de uma peça teatral e ampliar o repertório de seus personagens, por exemplo.

Talvez seja a atividade mais completa no trato com uma ideia de estado de prontidão, o coletivo, a concentração, o improviso, a rapidez de pensamento e da ação, fatores que podemos considerar relevantes para treinamento de atores e atrizes, alunos e alunas.

É claro que o dia a dia, a prática das ruas apresenta uma potencialidade ainda maior, são situações inusitadas, argumentos e atravessamentos que não passam pela cabeça de um ator ou atriz enquanto compõem seus personagens, sua ação, seu roteiro. Porém, quanto maior o domínio das ações durante a cena, da dramaturgia, de personagens, da sequência de ações, a utilização de adereços e equipamentos, maior é a capacidade de relacionar-se com acontecimentos inusitados, portanto, quanto mais explorado e experimentado, seja na rua, ensaios, aulas, qualifica-se o repertório de atores e atrizes.

Trata-se de um conhecimento que constantemente se renova e se realimenta de novas situações, de novos acontecimentos vindos de treinos, ensaios, apresentações e até mesmo do diálogo com outros e outras artistas de rua, a troca de experiências amplia o repertório.

O exercício **Magritte**, apropriado do Teatro do Oprimido, que já foi comentado anteriormente sob o propósito da ressignificação de objetos, desalienação do pensamento sensível, aqui surge como exemplo de desenvolvimento de maior agilidade em resposta aos estímulos.

A triangulação para além da cena exige a relação com o público, trata-se de outras formas de trabalhar a prontidão. Quando a utilizamos, estamos em um ambiente de troca direta com o público, sujeitos às mais variadas respostas. Foram três as atividades propostas com estímulo à prontidão através da triangulação, as duas primeiras:

5 – Variação de Spolin – Triangulação e improviso em grupo;

6 – Triangulação com mediação – Triangulação e improviso com mediação;

Triangular com o público significa colocar-se disponível ao outro, à outra. Considero aqui as situações em que não se envolve violências, de quaisquer formas, o público deve ser respeitado, não acredito em formas teatrais nas quais o desrespeito toma forma de cena, de ação do personagem. A opressão não deve ser tolerada no teatro, deve ser ironizada, escancarada, desmontada e repudiada, por mais pragmático e dogmatizador que possa parecer o comentário.

Sigo a linha de um teatro de, e para, todos e todas, não há espaço para discursos opressores na Arte que pratico, defendo e professo. Portanto, a disponibilidade que afirmo envolve desconstrução completa da relação palco e plateia, a compreensão de que a qualquer instante alguém pode entrar na história e como é possível estar à vontade com isso e lidar de forma generosa e respeitosa.

Os dois exercícios são apropriações de variadas técnicas teatrais. O primeiro que realizei com o grupo foi **Variação de Spolin**. No sexto encontro, experimentaram a triangulação com improviso em dois focos simultâneos, para além disso, na variação trabalhada, atores e atrizes experimentam dois ambientes distintos: de um lado alguém que oprime de outro sofre opressão, o mesmo personagem deve ser opressor e oprimido. É interessante observar que a instrução solicita que não se fique sem falar com um lado ou outro por muito tempo, o diálogo deve ser constante, a dificuldade comentada de forma geral se dá no manter duas conversas sem parar e lembrar sobre atitudes opostas de seus personagens em contato com demais. Um exercício amplo que trabalha a prontidão mas, também, o espaço e a relação com a cena. Exemplifica os focos simultâneos sem apresentar relação com a plateia, mas com o triângulo dentro da cena.

A **Triangulação com mediação** foi mais simples, foram trabalhadas três variações para abarcar a interação indireta, direta e transformadora. A escolha por utilizar mediação em uma das pontas do triângulo formado por três pessoas e duas pontas que não se comunicam exigia a busca pela simpatia do público. Os dois focos surgem novamente, porém, agora se estabelecem não apenas na relação com interlocutores na cena, mas com o público, por um lado se discute com quem está na mediação e, por outro, há interação com a plateia. A figura do mediador triangula com os dois personagens que não se comunicam entre si, o que resulta em três triângulos na cena, dois na tríade personagem-público-mediação e um com personagem-mediação-personagem.

No segundo e no terceiro momentos, foram mantidas as posições, com a variação para interação direta e transformadora, ampliou-se a relação com o público.

Dentre as atividades que propus para estimular a prontidão em cena, a proposta de utilizar a provocação foi muito interessante, também passamos por algumas situações com a presença de público e a prática transformada por esses encontros:

- 7 – Triangulação com provocação – Triangulação com provocação externa;**
- 8 – Cena Feira Central – Criação e apresentação de cena pública;**
- 9 – Cena Feira Central e Praça Antonio João 1, 2, 3 – Criação e apresentação de cena pública.**

Utilizar a **Triangulação com provocação** como parte do exercício foi um experimento muito rico. Para quem pouco ou nunca teve contato com Teatro de Rua, a compreensão das interferências que são comuns nas ruas é parte de um processo pedagógico necessário à construção de saberes na área. Durante nossas atividades práticas nas ruas, foi possível presenciar e exemplificar situações com que devemos lidar, das interferências sonoras às figuras típicas que compõem o contexto de um local público movimentado, porém, durante as apresentações dos pequenos processos criativos que a turma se envolveu, não tivemos situações de interrupção ou interferências.

A escolha por utilizar a provocação não tem a intenção de meramente imitar o que acontece na rua, reproduzir o que pode acontecer é impossível, não há como prever o que pode acontecer, mas, podemos prever que em algum momento irá acontecer algo, portanto, o exercício simula situações. Estas, por sua vez, servem para que atores e atrizes possam, em pequena proporção, se entender na situação sobre como podemos reagir, como não perder o foco, como retornar à sequência de cena e/ou ação prevista. A opção por utilizar alguém do próprio grupo se deu para que também quem está na condição de provocador ou provocadora se coloque enquanto alguém externo à cena, tanto quanto quem está em cena como personagem, assim, a prontidão é explorada por todos os participantes da improvisação.

Foram quatro experimentos com caráter de troca com o público, nos quais a teoria e a prática simulada nos encontros puderam ser verificadas, uma apresentação em cada bloco, no mesmo local, a Praça Antonio João, e uma atividade realizada em espaço aberto na feira central, parte das ações do último bloco. Considero esses momentos como parte do treinamento da prontidão por entender que, quando atores e atrizes se encontram em espaços abertos, estão disponíveis e expostos à troca com o público, com o ambiente onde podem experimentar o que foi proposto durante os processos criativos.

Estar em prontidão também apresenta aproveitamentos diretos e indiretos, não é uma característica necessária apenas para atividades em que artistas estão em constante situação de possível interferência. Ao trabalhar com uma turma de Artes Cênicas, é possível encontrar reverberações indiretas em trabalhos artísticos realizados em outros ambientes, inclusive os que não contém abertura para interferências externas. Quando atores e atrizes estão em cena, precisam reagir a pequenos acontecimentos, esquecimentos, erros de texto, de marcações. A aluna Ana Sinicio comenta:

Eu ainda tenho muita dificuldade com estes aspectos do teatro de rua, porque sou muito ansiosa. Só a ideia de não saber o que pode acontecer a qualquer momento me deixa nervosa, e isso é uma coisa bem tensa de se lidar. Eu percebo cada vez mais que aceitar a possibilidade de que talvez as coisas não

vão acontecer de acordo com o combinado, é uma melhor estratégia para lidar com essa ansiedade. Tanto contar com interrupções e barulho, e pessoas andando no meio da cena, quanto não contar com isso para que a cena se desenvolva, são coisas perigosas. A rua é imprevisível. (Relato de Ana Carolina Sinicio Marques Barron)⁵⁷

No entanto, é na rua que essa prontidão se constrói como técnica de trabalho, faz parte de ser artista de rua, é uma peculiaridade do ofício, ela envolve um constante distanciamento dos personagens representados ou das ações. Estar na rua é estar em atenção, com a cena e com seu entorno, seja para estabelecer relações com as pessoas, reagir a estímulos externos, ou mesmo para defesa em caso de possíveis agressões ou ações repressivas. A aluna Denise descreve o que significa prontidão:

Quando me coloco na rua para alguma experimentação cênica, sinto que fico em estado de alerta. Sinto uma prontidão no meu corpo. E me sinto aberta ao improviso. A jogar com o real. Pois a rua é real. As pessoas que ali estão são reais. Por mais que a cena tenha um roteiro a seguir, o que está ao nosso redor é imprevisível. Então sinto que não posso estar fechada. E sinto que tenho que me proteger e proteger o meu grupo. E também de certa forma proteger esse público. Não sei se a melhor palavra é proteger, mas percebo que tenho que ter uma responsabilidade sobre essas pessoas. (Relato de Denise Lopes Leal)⁵⁸

A experiência com o espaço de representação envolve dois pontos, um deles é a própria rua, estar em um local aberto, o outro é a utilização do espaço cênico, como se colocar em ação na rua. Compreender e dominar o fato de estar na rua não é algo possível de simular em apenas um semestre acadêmico, trata-se de uma construção permanente de artistas comprometidos com Teatro de Rua, o que propus foram alguns experimentos introdutórios em relação à atuação na rua.

A **Figura 57** ilustra como os exercícios em relação à utilização do espaço foram assim divididos:

⁵⁷ Vide texto integral nos anexos.

⁵⁸ Vide texto integral nos anexos.

Figura 57 - Espaços cênicos

<p>Bloco 1 Cultura Popular</p>	<p>Bloco 2 Crítica social</p>	<p>Bloco 3 Apropriação do espaço</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios • Jogar o sapato • Alegria e tristeza • Caminhada com tipos • Escutar a rua • Lançar a bolinha • Magritte • Imagem violência • Frontalidade • Contar sua história sentado ou sentada • Imagem tipos • Contar sua história de pé com utilização de tipo • Criação de cena frontal 	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios • Jogar o sapato • Lançar a bolinha • Semi arena • Enganador e enganado • Arena • Roda com imagem • Triangulação com mediação • Cenas individuais • Triangulação com provocação • Criação de cena em roda 	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios • Jogar o sapato • Lançar a bolinha • Deslocamentos e paradas • Criação de cena Feira Central • Criação de cena com apropriação do espaço

Figura elaborada pelo autor.

Na relação com o espaço de representação, estabeleci uma sequência gradual que passou por **frontalidade**, semi-círculo, ou **semi-arena**, roda ou **arena** e, por último, o trabalho com **deslocamentos e paradas**. Aqui, falo sobre as cenas que finalizaram cada bloco, durante os encontros a roda foi o principal agrupamento dos **exercícios**, desde o primeiro encontro, como é possível observar na **figura 57**.

A escolha por uma ordem priorizou partir da menor exposição, ou seja, da forma mais segura que atores e atrizes em formação podem estar, no caso, o frontal. A segurança de fato não é uma realidade, passa mais pela sensação de segurança do que por algo real, estar atuando em frontalidade diminui a dificuldade de alternar posições durante a ação para privilegiar a visão do público, algo que pode dar a sensação de maior tranquilidade quando estamos aprendendo a nos relacionar com tantos elementos como o espaço de representação, cena, texto, ação, público. No entanto, percebi outros olhares sobre a frontalidade:

Essa relação frontal na rua é bem complicada. Quando não se tem nenhuma estrutura de cenário, ou uma área demarcada para o público. Pois as pessoas estão ali livres neste espaço. E por mais que você esteja de costas, pode ter pessoas 360 ao seu redor. E como fazer de frente pra esse público que já está ali no local, mas que não está ali para assistir, sem ser invasivo? Pessoalmente, prefiro a liberdade, tanto para esse público, como também para nós atores. Pois quando se vai pra rua com um trabalho cênico, acho que não se pode “obrigar” a assistir de um determinado lugar. Então, nós atores também não

podemos estar limitados a apresentar só para um lado. Acho muito complexa essa relação frontal na rua, mas sei também que as vezes se torna necessário, então como cativar esse público a ficar no local “correto”, ou como também a gente pode identificar o local onde já se tem o público. (Relato de Denise Lopes Leal)⁵⁹

Reflito sobre a maneira de delimitação do espaço, algo que deve ser explorado com maior intensidade nas propostas futuras. Formas e possibilidades de construção do espaço não foram abordadas com maior aprofundamento, desconsiderei, equivocadamente, ampliar a discussão sobre estabelecer fisicamente o espaço de representação.

No primeiro bloco, os exercícios foram em maior número que nos demais, ao propor parte deles em roda, mesmo sem proposta de apresentação, estimulei os primeiros contatos, principalmente de quem nunca praticou teatro antes, com o olhar periférico, com o espaço em arena, algo que facilita a continuidade do trabalho. Para alcançar uma diversidade de espaços cênicos no curto período de trabalho disponível, considerei necessário refletir sobre as escolhas e suas relações com o contexto.

O primeiro espaço explorado foi a frontalidade da cena, algo muito presente em oficinas teatrais e aulas de teatro, uma tradição, grande parte enraizada nos procedimentos de Spolin (2004) em jogos teatrais, portanto, as atividades do primeiro bloco foram direcionadas ao frontal, tendo como resultado a proposta de três cenas apresentadas na Praça Antonio João. Em certa medida, a frontalidade da cena favorece quem se utiliza de elementos escondidos. É possível montar um espaço fechado, dividido por panos ou estruturas fechadas, por exemplo, de onde novos personagens, novos adereços surgem, a expectativa e a surpresa são fatores importantes neste sentido.

No entanto, apenas o primeiro grupo, ao utilizar uma escultura da praça na cena conseguiu fechar a cena frontalmente. As escolhas realizadas pelos demais não favoreceram a utilização da frontalidade, a falta de algum adereço, elemento de cena, cenário, ou ainda algum espaço da praça que proporcionasse um fundo para as cenas deixou espaços abertos e em alguns momentos havia pessoas assistindo atrás das cenas.

O segundo processo criativo se deu após uma breve passagem pelo espaço em semi-arena, apenas como parte de uma atividade na qual o público foi dividido em duas partes para trabalhar a interação na cena. Priorizei a utilização do espaço em roda por mais tempo por conter uma série de especificidades que demandam mais tempo de trabalho, mesmo para uma

⁵⁹ Vide texto integral nos anexos.

experiência reduzida como a de um componente curricular. Sobre o trabalho em arena e suas dificuldades, apontou o aluno Kazuo Imaguti:

Fazer uma cena em arena foi uma coisa louca para mim, me senti preso algumas vezes, como se não tivesse saída (risos). Como meu personagem era alguém um tanto polêmico, estar no meio falando aquele texto pesado foi bem complicado para mim. Muitas vezes pensei: Eu posso levar uma pedrada por estar falando tal coisa. (Relato de Kazuo Imaguti)⁶⁰

Para compreender a comunicação em uma arena, necessitamos de maior concentração na posição em que estamos, na movimentação, como falar, cantar, contracenar, procurar o olhar do público, manter a calma.

Mais uma vez, a turma apresentou três cenas. Com a arena estabelecida, todas as apresentações demonstraram que o grupo estava avançando: preocupação com triangulação, com o olhar no olho, com as movimentações sem ansiedade.

Para a finalização do semestre, a apropriação do espaço. Ampliar o espaço cênico para outros ambientes da praça, como trabalhar o deslocamento e as ações em transição. Neste sentido, destaco a reflexão de Claudia Pérez (2017), a autora considera que o deslocamento impede:

[...] através dos fluxos a limitação do espaço a uma qualidade cenográfica estática. Esta característica potencializa a condição do espaço urbano como ambiente e faz com que o mesmo não possua limites espaciais definidos; ademais de que potencialmente, como local cênico de uma ação teatral, possa ser expandido, reduzido ou trasladado ao longo da apresentação. (PÉREZ, 2017, p.54)

O espaço se amplia quando olhamos para ele e as novas possibilidades que surgem dessa configuração do ambiente, o grande desafio seria o trabalho com deslocamentos e a ressignificação do espaço. Foram poucos os encontros, então o foco se deu diretamente no processo criativo. O primeiro experimento se deu na feira central, a primeira instrução foi a de construir um roteiro em que os espaços ao entorno da feira fossem explorados e ressignificados, sem a intenção de convocar público. Defini então uma estrutura básica para o tratamento do espaço cênico, um local para iniciar a atividade, deslocamento até o próximo ponto, continuidade da ação, deslocamento até último local onde a cena deveria encerrar.

Após a realização das ações, o debate se deu sobre a dificuldade de tornar o deslocamento parte da cena, algo que percebo ter acontecido devido a não terem superado a instrução para ressignificar os ambientes. Os dois grupos escolheram os locais para desenvolver

⁶⁰ Vide texto integral nos anexos.

a cena, devidamente ressignificados, porém, não fizeram o mesmo com o deslocamento e os outros dois locais de ação, ou seja, se a cena ocorresse em apenas um local, alcançaria os mesmos resultados.

A dificuldade da experiência inicial fez com que o grupo tomasse outra direção no processo criativo final do semestre, movimentação corporal e coreográfica durante os deslocamentos, ampliação da área do segundo ambiente cênico e a criação de imagens potentes em cada trecho da ação. Como resultado, a última atividade do grupo utilizou espaço frontal, semi-arena, arena e deslocamentos, um apanhado do conteúdo experimentado e apropriado ao longo do semestre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendo esta tese como parte de uma proposta de trabalho que reverbera inquietações que me são caras desde a pesquisa que realizei durante o mestrado em Educação, o teatro como parte da formação humana. Portanto, utilizei para esta análise, além de teóricos do Teatro de Rua, algumas categorias anteriormente estabelecidas da relação entre arte e sociedade, são elas: Arte e mercadoria, Arte e formação humana e Arte e emancipação humana.

Alguns pontos importantes ao trabalho de atuação na rua não foram desenvolvidos com a profundidade que lhes cabe. Porém, não as desconsidero e apresento aqui referências nas quais o tema é explorado com consistência, a riqueza da cultura popular e das narrativas orais no trabalho de atuação, práticas descolonialistas, métodos que, segundo Belém (2016), surgem da emergência de novos paradigmas de conhecimento e de existência, presentes e evidenciados nas obras de Osvanilton Conceição (2016) e Toni Edson Santos (2016). Assim como o trabalho vocal não explorou as vocalidades de rua com maior cuidado, nem as musicalidades da rua, destaco aqui o trabalho de Jussara Trindade (2008, 2010, 2014, 2016) que apresenta extensa pesquisa sobre a musicalidade na cena teatral de rua.

Ao longo do primeiro capítulo, tratei de situar a pesquisa e evidenciar que não está dissociada de tudo o que já fiz e faço em Arte, Teatro e Educação. O Teatro de Rua está na minha vida como algo que faz parte das minhas lembranças mais remotas sobre teatro, a reverberação na arte após ser atravessado por uma apresentação durante a infância é algo que sempre motivou e possibilitou refletir sobre a necessidade e a importância da arte na humanidade.

Em seguida, estabeleci uma revisão de literatura sobre o Teatro de Rua no Brasil, caminhos percorridos por grupos, coletivos, artistas no século XX, no contexto de alternância de formas de governo, durante a ditadura, a repressão e o esgotamento das liberdades civis; durante a redemocratização, o lugar de debate, o espaço público retomado, bem como as possibilidades de formação em Teatro de Rua para atores e atrizes.

No último item do capítulo, pude analisar o que aconteceu nos semestres anteriores à realização desta pesquisa, por três vezes ofereci componente curricular com foco no Teatro de Rua, o que gerou reflexões, experimentações metodológicas, que resultaram no plano de ensino tratado nesta Tese.

Através de aprofundamento sobre as bases teóricas do Teatro e do Teatro de Rua, no terceiro capítulo apresentei, no âmbito desta pesquisa, estruturas e delimitações que

contribuíram para as escolhas em relação ao planejamento de trabalho no componente curricular.

De fato, não se trata de considerar somente teorias, não estudo apenas as referências. Antes, sou um artista, professor, acadêmico, que pratico e reflito sobre o teatro realizado em espaços abertos. Portanto, ao delimitar especificidades e realizar escolhas, essas se deram com base em minhas próprias experiências, atravessadas por teorias, mas, principalmente pela relação com outros e outras artistas de rua ao longo dos anos. Em certa medida, os escritos teóricos sobre Teatro de Rua no Brasil são realizados por pessoas que pesquisam prática e teoricamente a rua.

Após estabelecer o foco nas coletividades, nas propostas dramatúrgicas e na atuação como grandes áreas em que poderia desenvolver o trabalho com Teatro de Rua na graduação, ao longo do capítulo esmiuicei as escolhas e de que maneira é conceituado o que considerei na pesquisa e como conectam-se entre si.

O terceiro capítulo foi composto pela experiência realizada com a turma do componente curricular Teatro de Rua no primeiro semestre de 2018. No primeiro item, apresentei os detalhes do plano de ensino, questões referentes ao planejamento do semestre. Necessário comentar a relevância em pesquisas que apresentam experimentos e possibilidades metodológicas e sempre evidenciar a contradição entre a teoria preparatória e sua realização na realidade concreta, algo que se assemelha muito à ideia de prontidão, tratada como um estado de atenção e agilidade para o Teatro de Rua, mas compatível com o estado de alerta de professores e professoras em sala de aula no embate entre a teoria e prática real.

Os três últimos itens do capítulo apresentam a rotina sequencial dos encontros, divididos e descritos tal como ocorreram. Procurei descrever minuciosamente os encontros, entendendo a dificuldade de transpor para a escrita todos os fatos ocorridos, filtrados pelo olhar do pesquisador, do contato com as bases teóricas, de imagens e dos comentários extraídos dos relatórios apresentados pela turma semanalmente.

O último capítulo foi reservado para analisar o processo realizado no semestre com a turma, dividido em dois itens. No primeiro, tratei de analisar aspectos da estrutura dos encontros, como observei a coletividade no grupo, a colaboração e a roda como princípios de trabalho, nas transições de uma dramaturgia para outra, as dificuldades encontradas e a conexão do tema gerador como estímulo de processos criativos.

Procurei responder às perguntas que motivaram a pesquisa, no entanto, é claro que o tema não se esgota e se fazem necessárias ainda mais pesquisas sobre o Teatro de Rua, sua condição na universidade e nos cursos de Artes Cênicas e Teatro no Brasil.

Finalizo o capítulo com análise sobre as questões da atuação trabalhadas com a turma, pude aprofundar a ideia de prontidão, relação com espaço e público a partir dos exercícios e atividades propostas no componente curricular em relação ao que aconteceu na prática.

É interessante observar as reações de estudantes ao longo do processo, o seu envolvimento com o Teatro de Rua, no entanto, cabe verificar alguns aspectos relevantes: o número reduzido de encontros e carga horária real de trabalho; turmas heterogêneas em relação ao conhecimento em teatro; o impacto de trabalhar em espaços fechados e abertos.

Lidar com uma previsão de horas que não representa a realidade é algo delicado, além de feriados e outras situações, ainda existem as questões do transporte que impedem a realização do encontro até o horário final, são reduções que prejudicam a rotina de alunos e alunas. Não apenas no componente, mas, de uma maneira geral, tendo em vista que são problemas que se repetem diariamente em anos. Estar com turmas heterogêneas é algo muito interessante, equilibrar a troca de conhecimento em um grupo composto por pessoas experientes no teatro, pessoas com alguma experiência e até mesmo sem nenhuma faz com que a mediação do conhecimento aconteça de forma que ninguém se sintam ou saia em prejuízo. A alternância de encontros entre rua e espaço da universidade é algo considerável na mesma relação, o conhecimento se constrói em coletivo e o grupo entende a necessidade de estar no NAC para romper barreiras de timidez, inexperiência, ansiedade, medo da rua, neste sentido alunos e alunas com maior experiência têm compreensão, senso de coletividade e ajudam ao longo do processo.

Percebo que o lugar do Teatro de Rua na Universidade perpassa a compreensão de sua relevância histórica e seu espaço de resistência e oposição. Como a sociedade, sob o modo de produção capitalista, exclui de seus interesses o que não produz capital, pode-se entender o Teatro de Rua como uma forma teatral que permite a autonomia de artistas em seus processos criativos, desvinculados da produção para o mercado.

É evidente que o desinteresse do mercado no Teatro de Rua justifica esta marginalidade, sabe-se também que uma total independência criativa não é possível, além de tratar-se de uma série de compreensões de mundo, construídas historicamente nas trajetórias de artistas, também o conjunto de regras sociais não lhes permite uma total liberdade criativa, porém, é talvez uma das formas que mais se aproxima desses ideais. Com isso, quero afirmar que o trabalho com

Teatro de Rua na Universidade tem dupla função, a de proporcionar aos alunos e alunas o contato com um teatro à margem, apresentar formas teatrais de resistência e oposição à arte que se fundamenta sob a égide do modo de produção capitalista, a segunda função diz respeito à autonomia criativa, que permite aos alunos e alunas entenderem uma conexão mais estreita entre a criação e o compartilhamento de sua arte, poder representar os seus anseios e necessidades criativas e assim potencializar o seu fazer teatral.

Não pretendo limitar e reduzir o Teatro de Rua para que este cumpra funções específicas para um curso de graduação, apenas compreendo o que torna sua prática, seu estudo, necessários para qualquer pessoa que pretenda estudar o teatro com maior profundidade teórico-prática. Neste sentido, vivenciar formas teatrais com outras conotações é fundamental, entender que o teatro tem várias vertentes, romper com os estereótipos vinculados às artes de rua, causados em parte pela própria ideia de arte como mercadoria, em que a visão de produto, lucro, visibilidade são determinantes na produção, com isso reitero a arte de rua e o Teatro de Rua como locais de resistência e reação ao capitalismo atrelado à arte. Chega a ser engraçada a ironia ao percebermos que a ideia comum de que artistas comprometidos politicamente com sua arte são doutrinadores, bradam aos quatro cantos que a arte deve ser livre das amarras de um ou outro pensamento político, entre outros tantos preconceitos. Não percebem o quanto estão enraizadas as estratégias de funcionamento do capitalismo em todos os ambientes, creem em uma arte neutra, em cima do muro, mesmo nos momentos mais obscuros da sociedade

Não estamos blindados e de forma alguma coloco o Teatro de Rua como único teatro que problematiza o mundo e as relações sociais, mas resistir artisticamente ao capital envolve escolhas, ações e atitudes, exige compromisso com a arte e com a sociedade. Utilizo mais uma vez o pensamento de Amir Haddad (2011) ao acreditar que não exista um grupo de Teatro de Rua que não tenha uma ideia de transformação social na cabeça.

Entendo que existem apropriações do espaço e do Teatro de Rua com propostas utópicas contraditórias. Acredito que espaço deve existir para que todo e qualquer teatro seja feito, cada artista age conforme suas próprias condições e necessidades, não importa se se consideram progressistas ou conservadores, tudo está relacionado com suas leituras, suas pesquisas, suas realizações anteriores, não existe neutralidade, são trajetórias de vida e de arte, no caso, que são determinantes. Portanto, quanto maior o acesso a teatros que reivindicam transformações sociais, respeito aos direitos humanos e práticas democráticas, melhor será a formação em qualquer linguagem artística.

A coletividade talvez seja o que mais me envolve ao pensar o Teatro de Rua, não é tarefa simples criar e manter um grupo com interesses comuns como: poética, política e estética, é preciso comprometimento, uma necessidade de estar junto produzindo arte, superar conflitos e egocentrismos por algo em comum.

No entanto, as relações humanas são ampliadas pelo coletivo, é importante eliminar competições e relações hierárquicas opressoras e desnecessárias. Neste sentido corroboro com as palavras de Tânia Farias (FLORES & FARIAS, 2004) que, ao comentar a ideia presente no trabalho coletivo realizado pelo Ói Nós Aqui Traveiz, afirma que o processo do grupo se faz com a interação igualitária de todas as pessoas envolvidas, um processo de autogestão no qual todos e todas são responsáveis por tudo, da sede do grupo e sua manutenção até o processo criativo e de produção dos trabalhos do coletivo porto-alegrense.

Arte para e feita por todas e todos, a compreensão da arte enquanto prática humana, parte de um conjunto de atividades nos torna humanos e humanas. É algo que considero fundamental ao trabalhar a rua na universidade, artistas não são seres iluminados, não existe dom para coisa alguma, existe trabalho, relação humana e expressão artística, é fundamental estimular a compreensão do teatro e da arte para além do capital.

Considero o trabalho em blocos com as dramaturgias fundamental para que alunos e alunas tenham uma maior compressão histórica do Teatro de Rua, além de possibilitar a vivência em alguns aspectos de cada vertente. Apesar de estarmos distantes de locais com maior produção, a metodologia teórica apoiada em aulas expositivas, leitura de artigos e debates sobre o lugar do Teatro de Rua e outras manifestações, das festividades ritualísticas às intervenções e performances na rua, apresentação de vídeos e utilização de recursos tecnológicos para disseminar conteúdo facilitam o envolvimento da turma, não restrito apenas aos dias de encontro, além de aproximar o imaginário do grupo das produções teatrais.

A contextualização da modalidade teatral se completa na atuação, se nas dramaturgias encontro elementos estéticos que me permitem um aprofundamento sobre a produção teatral brasileira, na atuação em relação a elas completa-se a experiência, de forma que o grupo apreenda técnicas ao praticar e refletir nos momentos de escrita.

Destaco a escolha da prontidão, da relação com o público e com o espaço por considerá-los fundamentais ao trabalho de atuação na rua em qualquer vertente que futuramente alunos e alunas possam vir a se aprofundar. Atenção na cena, respeito e interação com o público e saber estabelecer posição em um espaço de representação são importantes a qualquer teatro.

Ao analisar a trajetória e como abordar o Teatro de Rua reafirmo a necessidade de uma metodologia humanista, na percepção do contexto das turmas, em compreender que cada grupo é diferente e, portanto, exige abordagens variadas. Os jogos, exercícios, atividades aqui apresentadas, surgem da necessidade de potencializar a experiência da turma, não são estanques, mesmo quando se repetem em grupos distintos encontram variações e encaminhamentos únicos.

A inclusão na grade curricular obrigatória do curso é um caminho que se abre, a partir da compreensão da importância e da necessidade do componente como obrigatório na formação em artes cênicas, no entanto, perderia o contato com alunos e alunas de outros cursos, algo que considero fundamental no entendimento da arte como necessidade humana. Na licenciatura novas perguntas surgem, uma delas é como poderia o Teatro de Rua ser inserido na formação com habilitação em licenciatura? Que tipo de trabalho realizar especificamente com as turmas de licenciatura, abordar as técnicas e possibilidades de trabalho na educação básica? Na medida em que novas experiências acontecerem, novas demandas surgirão, a universidade pode e deve contribuir para disseminar e aprofundar os saberes sobre práticas teatrais de rua.

Não é possível encerrar as considerações finais no corpo deste trabalho sem refletir os efeitos das sucessivas agressões à arte e à educação que estamos sofrendo, desde o golpe de 2016, que retirou a presidenta eleita Dilma Roussef do cargo. Concluo esta tese, realizada em um dos melhores Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Brasil, por conta de alguns motivos que sinto a necessidade de reafirmar: a criação da Universidade Federal da Grande Dourados, a inserção do curso de Artes Cênicas no rol de suas graduações, a possibilidade de realizar um concurso público, a imensa soma de esforços que se deu para a criação de um projeto de Doutorado Interinstitucional. Todos exemplos de valorização da educação e, nos momentos em que os setores da Educação Superior se sentiram prejudicados com ações dos governos anteriores, o direito à greve e ao debate se manteve, sem manifestações de menosprezo, perseguição e autoritarismo.

Encerro com a certeza de que seguirei na luta em conjunto com milhares de outros e outras teatras de rua para que o Teatro de Rua continue agregando artistas, público e sociedade como importante modalidade teatral ancestral que se desenvolve à margem de modos de produção, entendida como uma arte conectada com seu tempo e suas necessidades históricas, comprometida com a inclusão e com a transformação da sociedade para algo mais justo e igualitário.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura. Imprensa, Estado Autoritário 1968 - 1978*. Bauru: EDUSC, 1999.
- ARAPIRACA, Juliana; SIUFI, Natália. *Que palhaçada é essa?* Trabalho de conclusão de curso. Licenciatura em Artes. São Paulo: UNESP, 2009.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Culturas populares e suas relações com o teatro político de rua: breve panorama teórico e apontamentos de uma práxis contemporânea. *Anais do VII encontro da ABRACE*, 2012. p.1-6.
- _____. Teatro de Rua na Universidade: inserções e ausências. *Anais do IX encontro da ABRACE*, 2016. p.1334-1357.
- ARAÚJO, Antonio; ALICE, Tania. *A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista*. 2013. Disponível em: <http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2013/01/A-a%C3%A7ao-disruptiva.pdf>. Acesso em 18 dez. 2018.
- BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. *Revista Sala Preta*. Vol.16 nº 1, 2016. p.120-131.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENNATON, Pedro. *Deslocamento e invasão: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, UDESC, 2009. Disponível em: <http://tede.udesc.br/tede/tede/1236>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. *Poética do ERRO-registros*. Florianópolis. Ilha do Desterro: Erro Grupo de Teatro, 2014.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- _____. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Técnicas Latino Americanas de teatro popular*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- BRITO, Marcelo. *O teatro invadindo a cidade*. Salvador: Edufba, 2013.
- _____. *O teatro que corre nas vias*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

- BRITO, Rubens. *Teatro de Rua: princípios, elementos e procedimentos*. 2004. Tese (Livre Docência) — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jaqueline. Notas para um método de criação coletiva. *Revista Camarim*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2006. p.130-142.
- CALLÓ, Beatriz. *O arsenal Político-Pedagógico do teatro Épico-Didático da Brava Companhia*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, 2018.
- CAMATTI, Ana, O Teatro de Rua brasileiro como arte pública: a megera domada do grupo Ueba. *Tradução em revista*, nº 14. 2013. p.113-121.
- CAMARGO, Róbson. O Jogo Teatral e sua Fortuna Crítica. *Revista Fênix*, vol.7, Ano VII nº 1. jan./fev./mar./abril 2010. p.1-7.
- CARNEIRO, Ana. As oficinas teatrais do grupo Tá na Rua: espaços de treinamento do afeto. In: TELLES, Narciso; ALEIXO, Fernando. *Ateliês em Artes Cênicas: produção, extensão e difusão cultural*. Uberlândia: EDUFU, 2017. p.137-156.
- _____. Teatro de Rua: a rua como espaço de discussão social. *Revista de Educação Popular*, v. 4, n. 1, 30 nov. 2007. p. 123-139.
- CARNEIRO, Sara. A incorporação midiática da cultura popular pelas artes cênicas. *Anais INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador, 2002*. p.1-11 Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/16539581484587997550717566_0420321839010.pdf. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. *Revista Percevejo*, Volume 4. Número 1, 2012. p.2-22.
- CARREIRA, André; CARVALHO, Ana Luiza Fortes. Apontamentos para uma nova perspectiva sobre o treinamento no teatro de grupo. *Revista DAPesquisa*, v. 1, p. 1-16, 2008.
- CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade. *Revista Percevejo*, v.1, 2009. p.2-10. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em 15 fev. 2019.
- _____. *A Paixão no asfalto: o Teatro de Rua no Brasil e na Argentina democráticos da década de 80*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- _____. O Teatro de Rua é teatro popular? *Revista Plural Pluriel*, 2016. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/27>. Acesso em: 14 mar. 2019.

_____. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. *Revista Moringa*, João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/11745/6800>. Acesso em: 5 fev. 2019.

_____. Teatro de Rua mito e criação no Brasil. *Revista Nupeart*, Vol.4, n.4, set. 2006. p. 89-102.

Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua*. São Paulo: Núcleo Pavanelli/ Gráfica Bartira, 2011.

CASTRO, Jhon. Espaço Teatral no Teatro de Rua: considerações e desdobramentos a partir da tríade espaço/espetáculo/espectador. *Revista Ouvirouver*, Uberlândia v. 13 n. 2. jul./dez. 2017.p.580-592. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35488>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CAVAROZZI, Fernando. *Manual e Guia do palhaço de rua*. La Plata: Editora Contramar, 2016.

CHAGAS, Eduardo. O indivíduo na teoria de Marx. *Revista Dialectus*, Ano 1 n. 1 Julho-Dezembro 2012 p. 1-16. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/dialectus/article/viewFile/5162/3794>. Acesso em: 5 out. 2019.

CONCEIÇÃO, Osvanilton. *Gingas de corpos em festa: o Jongo e o mergulhão do cavalo marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no Teatro de Rua*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. 2016.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o Teatro Épico. *Revista Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, p. 214-233, 29 jun. 2010.

_____. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, Vol.9, nº 15, 2007. p.17-29.

COSTA, José. Biopolítica e teatro contemporâneo. *Revista Lugar Comum*. N.30. 2012. P.121-133. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110510120553

Biopolitica%20e%20teatro%20contemporaneo%20-%20Jos%C3%A9%20da%20Costa.pdf. Acesso em: 4 abr. 2019.

COSTA, Raimundo. *Escarcéu e escassez no teatro de Mossoró: percursos e percalços de uma dramaturgia na rua*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 154p, 2011.

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

- DE SOUZA, Fabio. *O movimento de cultura popular de Recife (1859-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, Itajaí, SC., v. 10, n. 3, p. 321-326, set. 2010. ISSN 1984-7114. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 7 maio 2019.
- FÁVARO, Neide. A arte na educação e na formação humana. *Revista Eletrônica de Educação*, 2010. Disponível em: <http://www.unifil.br/portal/images/pdf/documentos/revistas/revista-eletronica/educacao/jan-jun-2010.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. São Paulo: Zahar, 1967.
- FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. A experiência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. *Teatro de rua em movimento 1 – Seminários e debates*. São Paulo: Tablado de arruar, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Política e Educação: ensaios*. São Paulo: Cortez, 2001.
- GOMES, Ricardo. A respeito dos pressupostos éticos e estéticos do Teatro de Rua. *Revista Arte e Filosofia*, n.12. 2012. p.16-31. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/576>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUIMARÃES, Myrthia. *O ator na rua uma expressividade caótica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2015.
- HADDAD, Amir. O teatro de rua tem o compromisso com a utopia. *A poética da rua – políticas públicas já!* São Paulo: Núcleo Pavanelli/CPTRB/Bartira. 2012.
- HADDAD, Amir. Prefácio. *Teatro de Rua: discursos, pensamentos e memórias em rede*. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016. p.05-07.
- HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 a 1922)*. 2012. 311 f. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

INHAMUNS, Calixto de. O que é essencial, dramaturgicamente falando, para os espetáculos de rua. *Arte e resistência na rua/Movimento de Teatro de Rua de São Paulo*. São Paulo: Grafnorte, 2010. p.22-24.

JESUS, Jennifer Jacomini de. A mulher na palhaçaria. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498860434_ARQUIVO_AMULHERNAPALHACARIA.pdf. Acesso em: 25 set. 2019.

JULIO, Larissa. O mamulengo na cultura de massas e na cultura popular brasileira. *Revista Poiesis*, nº 16, p.110-117, dez. 2010.

KOSOVSKI, Lidia. A casa e a barraca. In: *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. p.8-19.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. _____ . *Jogos teatrais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

_____ . *Texto e jogo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LARROSA-BONDIA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LEWINSOHN, Ana. Tête à Tête: O encontro do ator com o espectador no Teatro de Rua. In: *Anais V Congresso de pesquisa e pós-graduação da ABRACE*. 2008. p.1-4.

Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ana%20Caldas%20Lewinsohn%20-%20Tete%20a%20Tete%20O%20encontro%20do%20ator%20com%20o%20espectador%20no%20Teatro%20de%20Rua.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

LIMA, Evelyn. O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis. *Revista ArtCultura*, v.20, n.37, p.113-127, jul-dez 2018.

MASON, Bim. *Street Theatre and other outdoor performance*. London: Routledge, 1992.

MATE, Alexandre. O gesto. O gestual. O gestualizável... Experiências Estético-Sociais. *Caderno de trabalho Buraco D'oraculo*. São Paulo, nº 21, p. 08-12, 2011.

_____ . O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. *Revista Baleia na rede-Estudos em arte e sociedade*. Volume 1, Número 9, p. 178-194, 2012. Disponível em:

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/2841>. Acesso em: 30 mar. 2019.

- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- _____. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.
- MIRANDA, Cássia. *O teatro na voz operária: grupo teatral cultura social e o anarquismo em Pelotas – seus operários e suas palavras*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- MONTEIRO, Altamar. *Caminhares periféricos: Nós de teatro e a potência do no Teatro de Rua contemporâneo*. Fortaleza: Piseagrama, 2018.
- _____. Para fundir arte e vida, o Teatro de Rua contemporâneo. *Conceição/Conception*, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 174-192, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648615>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- NUNES, Maria. *Dinâmicas transfronteiriças e o avanço da violência na fronteira Sul-Matogrossense*. IPEA. 2017. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7934/1/BRU_n16_Dinamicas.pdf. Acesso em 20 ago. 2019.
- PARIS, Andrea. O ato(r) responsável: o atuador da Terreira da Tribo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, nº.22, p.24-32, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014123/3262>. Acesso em: 7 jan. 2019.
- PAVIS, P. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEREIRA, Levi. Expropriação dos territórios kaiowá e guarani: Implicações nos processos de reprodução social e sentidos atribuídos às ações para reaver territórios – tekoharã. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v.4, n.2, jul.-dez., p.124-133, 2012. Disponível em: http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol4no2_07.LEVI_.pdf. Acesso em: 14 set. 2019
- PÉREZ, Claudia. *AÇÕES TEATRAIS E DRAMATURGIAS DO AMBIENTE URBANO: Sobre o funcionamento da cidade como local cênico específico*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS. *Projeto político pedagógico do Curso de Artes Cênicas*. Dourados: UFGD, 2017.

RAUEN, Margie. ERRO Grupo: para além da apresentação/representação. In: BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. *Poética do ERRO: Registros*. Florianópolis. Ilha do desterro: Erro Grupo de Teatro, p.189-211, 2014.

_____. Participação: o Ex-público e o Ativismo. *Anais VI reunião científica ABRACE*. p.01-05, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/55.%20Margie-Margarida%20Rauen.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

RBTR. Carta da Bahia. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: e-papers, 2010.

_____. Carta de São Paulo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: e-papers, 2010.

RODRIGUES, Marcio. 3- Teatro e Comunidade. *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua: Caderno 1*. Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2011.

SAVIANI, Demerval; DUARTE, Newton. A formação humana na perspectiva histórica antológica. *Revista Brasileira de Educação*, v.15 nº 45, p.422-433, 2010.

SANTOS, Márcio Silveira dos. Movimento e Escambo: teatro e cultura popular. *Revista Contraponto*. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9507/5507>. Acesso em: 14 out. 2019.

SANTOS, Toni Edson Costa. *Narrativas na rua: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. 2016.

SCHIAVO, Igor. *O papel do teatro na formação humana: reflexões sobre o método de trabalho do Coletivo Clandestino*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná. 2014.

_____. Teatro e formação humana: práticas de estágio supervisionado no curso de Artes Cênicas da UFGD. In: LIMA, Caciano; FERNANDES, Sílvia (orgs.): *Anais [do] XXVII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil; V Congresso Internacional dos Arte/Educadores; II Seminário de Educação e Cultura do Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, 2017.

SORIANO, Ana. *O espaço público e a cidade contemporânea: As praças de Salvador entre o discurso e a intervenção*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Salvador, 2006.

- SOUZA, Cláudia Funchal. *O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço*. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/8688>. Acesso em: 10 set. 2019.
- SOUZA, Roberto. *Teatro de Rua e política: ação e estratégia no Teatro de operações*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2016.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SUGAYAMA, Soraya. *Um olhar acerca da tecnologia no teatro de rua: a tecnologia como meio de ação, mediando saberes, processos e fazeres humanos*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- TELLES, Narciso. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. *Anais IV reunião científica ABRACE*. p.01-05, 2007.
- <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1172>. Acesso em: 8 nov. 2018.
- _____. *Pedagogia do teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.
- _____. O ator e o espaço cênico: questões para pensar o Teatro de Rua brasileiro. *Revista do Lume*, número 1, p.37-54, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/200/191>. Acesso em: 17 jan. 2019.
- TREVISAN, Dalton. Uma vela para Dario. In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.279-280.
- TRINDADE, Jussara. *A contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da cena no espaço urbano*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UNIRIO, 2014.
- _____. A tipologia musical do grupo Tá na Rua. *Anais VI Congresso de pesquisa e pós-graduação da ABRACE*. p. 01-04, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Jussara%20Trindade%20Moreira%20-%20A%20tipologia%20musical%20do%20Grupo%20T%20E%20Na%20Rua.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2019.
- _____. Imagem sonora-da música a cena. *Anais V Congresso de pesquisa e pós-graduação da ABRACE*. p. 01-04, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/>

vcongresso/textos/territorios/Jussara%20Trindade%20Moreira%20-%20Imagem%20Sonora%20da%20musica%20a%20cena.pdf. Acesso em 20 nov. 2018.

_____. O Teatro de Rua e a cidade como espaço sonoro. *TEATRO DE RUA – Discursos, pensamentos e memórias em rede*. Fortaleza, Aldeia Casa Viva, p.45-53, 2016.

_____. Teatro de Rua e dramaturgia. p.01-07, 2013. *Anais VII Congresso de pesquisa e pós-graduação da ABRACE*. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viireuniao/acrua/TRINDADE_Jussara.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pelo espaço público*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: e-papers, 2010.

TURLE, Licko. As analogias explicativas do Grupo Tá Na Rua. *Anais V Congresso de pesquisa e pós-graduação*, p.01-04, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Noeli%20Turle%20da%20Silva%20-%20AS%20ANALOGIAS%20EXPLICATIVAS%20DO%20GRUPO%20TA%20NA%20RUA.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *As idéias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VECCHIO, Rafael. *Ói Nós Aqui Traveiz: a utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE I – EMENTA E PLANO DE ENSINO DE TEATRO DE RUA

EMENTA:

Abordagem da perspectiva histórica do teatro de rua e do teatro de rua no Brasil; a pesquisa e a prática do ator no teatro de rua; ampliação, triangulação e prontidão do ator; narrativa, espaço e público como elementos articuladores da cena; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos; experimentos práticos.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GARCIA, Silvana. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

TELLES, Narciso. Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALENCAR, Sandra. Atuadores da Paixão. Porto Alegre: Sec. Mun. De Cultura/FUMPROART, 1997.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BRITO, Beatriz. Uma tribo nômade: a ação do Oi Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: 2008.

CARREIRA, André. Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no Asfalto, São Paulo, Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. Teatro de Rua. São Paulo: Hucitec, 1999.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MST, Coletivo Nacional de Cultura do. (Org.) Teatro e Transformação Social Volume 1: Teatro Forum e Agit-Prop. São Paulo: CFPC, 2007

MST, Coletivo Nacional de Cultura do. (Org.) Teatro e Transformação Social Volume 2: Teatro Épico. São Paulo: CFPC, 2007.

TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana. (Orgs.) Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

VECCHIO, Rafael. A Utopia em Ação. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.



Ministério da Educação - Universidade Federal da Grande Dourados
 PROGRAD - Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
 CAAC - Coordenadoria de Assuntos Acadêmicos

31/10/2019 03:45

Plano de Ensino

Curso:	0609 - ARTES CÊNICAS - CREDITOS	Período Letivo:	2018 / 1
Disciplina:	05009733 - TEATRO DE RUA	Depto:	FACALE
Professor(es):	IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO		
Turma:	T1 C.H.: 72 horas	Duração:	1 Semestre

1. Objetivos:

Abordar perspectiva histórica das teatralidades de rua;
 Compreender o Teatro de Rua como uma modalidade teatral com especificidades e necessidades próprias;
 Conhecer vertentes características do Teatro de Rua e suas especificidades;
 Desenvolver procedimentos de atuação referentes a utilização do espaço de representação, relação com o público e estado de prontidão do(a) ator(triz) no teatro de rua.
 Vivenciar e experimentar processos de criação, atuação e encenação na rua.

2. Ementa:

Abordagem da perspectiva histórica do teatro de rua e do teatro de rua no Brasil; a pesquisa e a prática do ator no teatro de rua; ampliação, triangulação e prontidão do ator; narrativa, espaço e público como elementos articuladores da cena; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos; experimentos práticos.

3. Conteúdo Programático:

PERSPECTIVA HISTÓRICA
 As Artes Cênicas nas ruas através dos tempos;
 Século XX: experiências revolucionárias, ditaduras e o Teatro de Rua;
 Grupos e processos criativos;
 Teatro de Rua: Abordagens no século XXI.
 TREINAMENTO/PROCESSOS CRIATIVOS
 Elementos de atuação e criação:
 PARTE 1 - Teatro de rua e suas relações com elementos da Cultura Popular
 O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.
 PARTE 2 - Teatro de rua e suas relações com crítica social.
 O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.
 PARTE 3 – Teatro de rua e relação espaço e criação
 O(a) ator(triz) e suas relações com o espaço de representação, o(a) ator(triz) e a relação com o público, o(a) ator(triz) e o estado de prontidão.

4. Procedimentos de Ensino:

Aulas teóricas e práticas. Treinamentos coletivos. Processos criativos envolvendo experimentos práticos em espaços públicos da cidade de Dourados.

5. Recursos (Humanos, técnicos e materiais):

Sala de treinamento.
 Notebook, equipamento de áudio e vídeo.
 Figurinos do curso de Artes Cênicas.
 Espaços externos na UFGD; espaços públicos de Dourados-MS.



6. Bibliografia Básica:

- BOAL, Julián. As imagens de um teatro popular. São Paulo: Hucitec, 2000. 133p.
- SPOLIN, Vola. Improvisação para o teatro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 349p.
- GARCIA, Silvana. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004. 212p.
- TELLES, Narciso. Pedagogia do teatro e o teatro de rua. 2. ed. Porto Alegre, RS: Meditação, 2012. 110p.
- BOAL, Augusto. A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 2009. 253p.
- BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 578.

Bibliografia Complementar:

- ALENCAR, Sandra. Atuadores da Paixão. Porto Alegre: Sec. Mun. De Cultura/ FUMPROART, 1997.
- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BONATON, Pedro & RAITER, Lunana. Poética do ERRO: Registros. Funarte, 2014.
- BRITO, Beatriz. Uma tribo nômade: a ação do O Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre, 2008.
- CARREIRA, André. Teatro de Rua: Brasil e argentina nos anos 1980: Uma paixão no Asfalto, São Paulo, Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.
- CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clóvia. Teatro de Rua. São Paulo: Hucitec, 1990.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- MST. Coletivo Nacional de Cultura do. (Org.) Teatro e Transformação Social Volume 1: Teatro Fórum e Agit-Prop. São Paulo: CFPC, 2007.
- MST. Coletivo Nacional de Cultura do. (Org.) Teatro e Transformação Social Volume 2: Teatro Épico. São Paulo: CFPC, 2007.
- TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana. (Orgs.) Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.
- TURLE, Lúcio & TRINDADE, Jussara. Teatro(s) de rua do Brasil. A luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VECCHIO, Rafael. A Utopia em Ação. Porto Alegre: Terra da Tribo Produções Artísticas, 2007.

7. Avaliação:

- Avaliação 1 – Relatórios de cada tópico trabalhado (3,0)
 Avaliação 2 – Reflexões sobre cada encontro (2,0)
 Avaliação 3 – Participação nas atividades da disciplina (5,0)

APÊNDICE II – EMAILS ENVIADOS

Eletiva Teatro de Rua – Email01 – 29/03/2018

Boa tarde queridxs,

Sejam todxs bem vindxs na disciplina eletiva de Teatro de rua.

Envio este email para avisar que nossos encontros se iniciam no sábado dia **31/03, 08:00** no **NAC - Núcleo de Artes Cênicas (UNIDADE 2 - UFGD)**.

Amanhã, **24/03**, atendendo a solicitação da Coordenação do Curso de Artes Cênicas não teremos encontro por conta das atividades da semana de recepção.

Em anexo envio artigo para introdução aos estudos sobre teatro de rua.

Qualquer dúvida, estou à disposição,

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Email02 – 12/04/2018

Boa tarde queridxs, tudo em paz?

Envio este para todos os matriculados na disciplina eletiva de Teatro de rua, caso você tenha desistido, favor desconsiderar.

Lembro a todos que o próximo encontro, no dia **14/04**, será na **Praça Antonio João, 08h10min**. Nosso local de encontro será no coreto que fica quase em frente a igreja. Não se esqueçam de utilizar roupas leves e protetor solar.

Em caso de chuva, suspeita de chuva ou outro imprevisto, encaminharei novas instruções por email até a madrugada de sexta para sábado.

Encaminho novamente, para leitura, artigo sobre conceitos de teatro de rua.

Abaixo, apenas para registro, nossa previsão de encontros e avaliações:

Março -31

Abril - 07-14-28

Maio - 05-12-19-26

Junho -09-16-23-30

Julho - 07-14-21

Avaliação 1 – Relatórios de cada tópico trabalhado (3,0)

Avaliação 2 – Reflexões sobre cada encontro (2,0)

Avaliação 3 – Participação nas atividades da disciplina (5,0)

Qualquer dúvida, estou à disposição.

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Avaliação – 08/05/2018

Bom dia querides, tudo em paz?

Envio este com as instruções sobre a reflexão da apresentação.

Mínimo 2 laudas.

Comentar sobre:

Você na rua, seu grupo na rua, a criação da cena;

Utilização de elementos da cultura popular, comédia, tipos, simplificação das histórias, etc..

Refletir e argumentar sobre:

Relação frontal com o espaço.

Relação com o público - a chegada e o convite, outras intervenções do momento.

Prontidão do ator – observação em cena, visão panorâmica, atravessamentos da rua na cena.

Entrega impressa no próximo encontro (12/05), ou por email em arquivo word ou pdf.

OS: Nosso próximo encontro será no Núcleo de Artes Cênicas.

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Email04 – 15/05/2018

Boa noite querides, tudo em paz?

Não recebi todos os relatórios, lembro que é parte importante da avaliação.
No próximo sábado nos encontraremos na Praça Antonio João.

Envio algumas leituras, são textos que dialogam com o que estamos vendo na disciplina. (LINK DO DROPBOX EXTRAÍDO)

Também acrescento alguns links sobre o tema tratado no último encontro, com vídeos de grupos, história, etc...

Erwin Piscator

Livro na pasta

Bertolt Brecht

<https://www.youtube.com/watch?v=n3n5brf8foA>

Livro na pasta

Living Theatre

<https://www.youtube.com/watch?v=KVeuNhmaTEQ&t=2s>

<https://www.youtube.com/watch?v=T3eGgHR6lcE>

<https://www.youtube.com/watch?v=tNNYAC7a79U>

<https://www.youtube.com/watch?v=zyt3xJzTQ-l>

Bread and Puppet

<https://www.youtube.com/watch?v=OV232D962pE>

<https://www.youtube.com/watch?v=NxkCBMI6dqs&t=110s>

https://www.youtube.com/watch?v=uxHhud30r_U&t=1218s

<https://www.youtube.com/watch?v=X7N9FVHVY6Y>

MPC e CPC

https://www.youtube.com/watch?v=opFt_gLoA5A

<https://www.youtube.com/watch?v=zeaBxcbb9h8>

<https://www.youtube.com/watch?v=ENiwgkLjK9w>

https://www.youtube.com/watch?v=OoFOz_QoioA

<https://www.youtube.com/watch?v=wa-YBFsX9Ic>

<https://www.youtube.com/watch?v=C7uBYIFuWKc>

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Email05 – 19/05/2018

Boa noite galera,

AVISO: O ENCONTRO DE 19/05 SERÁ NO NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS NA UFGD.

DEVIDO A CHUVA DA NOITE...

CONFIRMEM RECEBIMENTO

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Email06 – 23/05/2018

Boa noite querides,
envio este para relembrar a atividade para nosso próximo encontro, sábado **26/05**:

"Que opiniões críticas você tem sobre a sociedade? Quais você gostaria de falar para todo mundo ouvir?"

Criar personagem (ou utilizar algum que já tenha criado);

Elaborar pequena cena de UM MINUTO com a temática sugerida (ou seja, a sua opinião na voz do personagem);

Apresentar cena em arena, com relação direta com o público através do olhar e comentários, seduzir o público para que se importe com o que é apresentado.

A proposta é tratar uma opinião sua de forma artística, se experimentar na arena sozinho, que tipo de reações isso causa, como se comportar rodeado pelo público, esqueçam a timidez, a vergonha, se permitam experimentar as sensações de estar em cena.

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Email 07 – 15/06/2018

Boa noite querides,

apenas para confirmar, nosso encontro amanhã 16/06 será no NAC.

abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Avaliação – 25/06/2018

Boa noite querides, tudo em paz?

Envio este com as instruções sobre a reflexão da apresentação.

Mínimo 3 laudas, com utilização de pelo menos duas referências e normas ABNT.

Comentar sobre:

Você na rua, seu grupo na rua, a criação da cena;

A transição de cultura popular para crítica social;

A crítica social no teatro de rua.

Refletir e argumentar sobre:

Relação em arena com o espaço.

Relação com o público - a chegada e o convite, o olhar, a fala direta e outras intervenções do momento.

Prontidão do ator – observação em cena, visão panorâmica, atravessamentos da rua na cena.

Entrega por email em arquivo word ou pdf até segunda **02/07**.

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

Eletiva Teatro de Rua – Avaliação – 25/06/2018

Boa noite querides, tudo em paz?

Envio este com as instruções sobre a reflexão da apresentação.

Mínimo 3 laudas, com utilização de pelo menos duas referências e normas ABNT.

Comentar sobre:

Você na rua, seu grupo na rua, a criação da cena;

A transição de cultura popular para crítica social;

A crítica social no teatro de rua.

Refletir e argumentar sobre:

Relação em arena com o espaço.

Relação com o público - a chegada e o convite, o olhar, a fala direta e outras intervenções do momento.

Prontidão do ator – observação em cena, visão panorâmica, atravessamentos da rua na cena.

Entrega por email em arquivo word ou pdf até segunda **02/07**.

Abraços,

Igor Schiavo

Professor Assistente

Curso de Artes Cênicas

UFGD/FACALE - Faculdade de Comunicação Artes e Letras

Dourados-MS/Brasil

igorschiavo@ufgd.edu.br

ANEXOS

ANEXO I – RELATOS DE ALUNOS E ALUNAS DE TURMAS ANTERIORES CITADOS NA TESE

MANTIDAS FONTES E FORMATAÇÕES ORIGINAIS

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Faculdade de Comunicação, Artes e Letras – FACALE
Tópicos Especiais em Artes Cênicas II – Teatro de Rua
Prof. Igor Schiavo
Acadêmico: Guilherme Santos Lemes
13/03/2016

Teatro de Rua

Antes de cursar a disciplina na graduação, participei em minha cidade de um grupo de teatro, o Identidade Grupo de Teatro. Durante o período em que participei do grupo, tive a oportunidade de participar de um processo para a concepção de um espetáculo de rua. Durante o processo e a temporada de apresentações, obtive experiências que despertaram em mim, um desejo maior de conhecer melhor este gênero teatral. O que mais me encantou com a vivência de apresentar na rua, foi o fato de estar mais próximo do público e poder sentir do mesmo sua energia.

Durante o período de construção do espetáculo, observei a diferença de montagem entre um espetáculo de palco e um espetáculo de rua. No processo de rua, o grupo pôde experimentar cenas do espetáculo ainda inacabado, e assim, realizar uma análise em relação à aceitação do público. Outro fator que me fez desejar vivenciar mais espetáculos de rua, foram os espetáculos de clown, pois, eu já admirava esse linguagem e, vendo-a acontecer na rua, foi um experiência muito bacana. Percebi então, que poderia agregar esses dois elementos, o clown e o teatro de rua.

Enfim, devido a esses fatores, decidi ir à busca de uma formação teatral e, neste caminho a percorrer, almejo obter maior conhecimento sobre o Teatro de Rua, bem como, sobre a linguagem do clown, sendo esta, uma busca extra acadêmica.

Hoje, cursando a disciplina na graduação, almejo aprender mais sobre este gênero, em relação a sua origem, sobre suas vertentes, sobre a preparação do ator para este gênero, entre

outros pontos, para que assim, eu possa buscar a minha identidade dentro do gênero. Sei que em apenas um semestre, irei visualizar uma pequena porcentagem sobre o Teatro de Rua, mas ainda sim, em todos os encontros que obtivemos até o momento, posso dizer que alguns anseios foram aquietados, através das atividades práticas e das aulas teóricas.

Durante o desenvolvimento das esquetes em aula até o dia da apresentação, foi interessante ver a interação entre os grupos formados, onde realizamos vários momentos de troca através das críticas construtivas e aprendizagem, a partir da visualização do outro grupo em jogo ou em cena. As apresentações nos permitiram vivenciar experiências com o Teatro de Rua e perceber as dificuldades de se apresentar em um formato de arena.

Todos nós, temos muito a aprender, porém, creio que todos os grupos tiveram êxito em suas apresentações. Foi desafiador apresentar na arena e, devido a isso, faço um salve a todos os colegas que nunca tinham vivenciado tal gênero, mas, se saíram muito bem.

Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Faculdade de Comunicação, Artes e Letras – FACALE
Curso de Artes Cênicas
Tópicos especiais em artes cênicas II
Profº Igor Schiavo
Acadêmica: Samara de Albuquerque Gobira
13/03/2016

Teatro de Rua

Antes de me mudar para Dourados para cursar Artes Cênicas, participava de um grupo de teatro em Três Lagoas/MS, e nesse grupo tínhamos um espetáculo de rua que se chamava “Retirantes” e ficamos com ele por 4 anos. E mesmo há tanto tempo com esse espetáculo, eu ainda tinha algumas dificuldades, pois a minha “formação” era no palco e confesso que me dou melhor nele. Consegui me adaptar a rua, mas com esse espetáculo em específico (acho que é por que ele não tinha muita interação com o público) e se fosse para fazer outro trabalho, levaria tempo ainda para me adaptar a ele também. Gosto muito da rua, mas para mim é algo um pouco difícil ainda.

Então, quando vi que foi ofertada a disciplina me interessei muito, pois teria a oportunidade de aprender coisas novas e tentar sanar as minhas deficiências em um modo geral, que são: contato visual e interação com o público e fazer o teatro em forma de arena.

Estou gostando muito das aulas, elas tem sido muito didáticas e venho aprendendo muita coisa nova. Está sendo mais ou menos o que eu esperava mesmo, e gostei muito de conhecer um pouco mais sobre a história do teatro de rua e sobre outros grupos de teatro que foram citados e mostrados nas aulas.

Gostei muito também da experiência que tivemos com as apresentações. Achei muito interessante trabalharmos em cima de contos folclóricos e termos a oportunidade de adaptarmos e fazer da forma como acreditamos, sem ficar preso a um texto, isso nos ajudou e nos deu muita liberdade para criar coisas. Cada grupo fez de uma forma e isso foi muito bom, pois tivemos a oportunidade de ver muitas coisas diferentes. A orientação do professor também ajudou muito, pois nós que estamos dentro às vezes não vemos alguma coisa que poderíamos fazer, e pra quem está de fora é mais fácil, então essa ajuda também foi de extrema importância.

Estou gostando muito da disciplina e estou bastante empolgada com o que ainda está por vir, pois quero aprender muitas coisas ainda.

Relatório - Teatro de Rua - Profº Igor Schiavo

Gabriel Vítório Santana

Durante toda a minha experiência com a disciplina eletiva Teatro de Rua, ministrada pelo professor Igor Schiavo, pude enxergar as mais variadas formas de fazer teatro. A disciplina me abriu os olhos para o próximo (um olhar que antes não tinha, mesmo inserido no teatro), e como devo utilizar a minha arte para transformar outras pessoas.

No início da disciplina logo aprendemos sobre as teatralidades da rua, seus aspectos históricos, e suas características. André Luiz Antunes Netto Carreira menciona que a pesquisa do teatro de rua ainda se encontra muito escassa e que há pouquíssimos grupos registrados no Brasil, que perpetuem as ações do teatro de rua. É legal mencionar que atualmente, em Dourados/MS (onde resido), há uns 3 grupos ativos de teatro de rua, o que nos preocupa porque infelizmente, o teatro de rua não é muito valorizado.

É bom entendermos esses aspectos do teatro de rua, mas o que quero chamar atenção nesse texto, é a minha experiência com a eletiva: boa, sincera e bem cansativa. Acordar todos os sábados de manhã não foi fácil, mas com certeza o que me animava, era a ideia de poder trabalhar em grupo com a turma, fazendo algo com que me identificava pra caramba. Todos os jogos teatrais, todas as jogos de improviso, todos os dias de aquecimento, todo o processo de grupo para criação das cenas foi importantíssimo para o meu aprendizado. O fato é: aprendi a trabalhar em grupo, a ouvir, a ajudar, a apoiar, a errar junto, a se espantar, a calar a boca quando falo alguma besteira... e é assim que quero resumir essa eletiva: APRENDIZADO! tanto pessoal, quanto profissional. Cada aula era uma informação diferente, um conteúdo diferente, mesmo que pequeno, mas fundamental.

Quero mencionar também minha última experiência em grupo, com uma intervenção urbana. "É tudo que foge do parâmetro artístico convencional" afirma Priscilla Toscano, atriz, pesquisadora e uma das diretoras do Coletivo PI.

Nossa intervenção revelava uma dor exposta e criticava todos os estereótipos impregnados na nossa sociedade, como padrões estéticos, padrões religiosos, padrões culturais, etc. Toda essa experiência foi muito válida para entender o confronto que nós temos a cada dia com a nossa arte, enfrentando censuras, enfrentando discussões desnecessárias, enfrentando brigas, mas nunca desistir da minha arte.

Meus agradecimentos ao professor Igor Schiavo pelos ensinamentos e principalmente pela troca, essa foi uma das experiências mais valiosas para minha vida profissional e pessoal. Agradeço aos meus colegas de turma também pelas trocas. E viva ao teatro de rua!

Disciplina: Teatro de Rua

Docente: Igor Schiavo

Discente: Vera Lucia Ferreira Pereira

Encantei-me com a disciplina no primeiro dia, pois a frase dita pelo professor quando se referia ao café que ele havia trazido “ tudo é de todos”, chamou-me atenção, pois estamos em mundo que vive o contrário.

A rua está sempre em transformação, um ambiente recíproco e intimidador ao mesmo tempo, lugar de todos e de ninguém. Pessoa visível e invisível por ela transita. Nela estamos sob o peso da lei. Uma espécie de panapicon paira no ar...

O teatro de rua que, não é teatro popular, de certa forma consegue “driblar” a tentativa de controle, e pode-se dessa maneira executar uma intervenção menos “suspeita” de subversão.

De fato, o professor da disciplina foi muito responsável e didático. Fomos inseridos a arte de atuar (no meu caso que sou de outro curso) de forma gradativa, onde foi possível, no meu caso, ir adquirindo mais segurança e superação da timidez. As experiências no campus foram muito importantes para que pudéssemos ir à “rua”. Mas de fato, na “rua”, é outra realidade, outro universo, outra emoção. A cumplicidade do grupo se faz muito mais necessária, sobretudo pela segurança do grupo e seus integrantes.

Fechamos com chave de ouro! Um leilão de pessoas!

Confesso que fiquei “impressionada”, (não que não soubesse, mas é que quando acontece é sempre um susto), porque se fosse de verdade, teria quem comprasse!!

Enfim, estou muito feliz com a disciplina.

Não posso deixar de ressaltar que o professor faz toda diferença para que uma disciplina seja agradável. No caso do professor Igor, embora tenha havido algumas asperezas entre os alunos, ele soube com maestria contornar as situações. Uma pessoa agradável, simpática e aberta ao diálogo, o que faz toda a diferença no exercício de qualquer que seja a profissão e na execução da atividade.

A Experiência na Disciplina Teatro de Rua do Curso de Artes Cênicas da UFGD

Áurea Novaes

Desde antes de ingressar no curso de Artes cênicas e com poucas experiências de palco com o Ballet Clássico e o teatro, sempre estive fechada num ambiente que pode-se dizer mais seguro, ou controlado. Um espaço protegido por paredes, teto e para além disso, algumas das vezes até mesmo por seguranças e bombeiros. Então, e a rua? A rua sempre fora para mim um local de passagem, transição. Do seguro para o seguro, do certo para o certo, mesmo com os

imprevistos de uma rua estar fechada e eu ter que dar a volta, ou de um acidente, ou de ser lavada por cocôs de pombos na avenida principal. Se eu quero ir à um amigo: vou para a rua. Se eu quero comer e não tem nada em casa: a rua. E mesmo quando se tem algo em casa, para que eu possa ter hoje, ontem eu precisei passar em um mercado, o que quer dizer: rua.

A rua é um espaço de transição, de conflito de interesses, onde pessoas se esbarram, somam-se e ignoram-se enquanto vagam com algum objetivo na mente, nem que esse seja apenas esvaziar a cabeça, respirar um pouco e trocar o ar. Troca. A rua é também local de trocas. Escambo, capital, energias. Como energia, movimento: a rua é movimento, passagem, fluxo, caminho. E como um caminho, ir para rua nem sempre é uma opção. Tem-se que ir se quiser chegar a algum lugar. E é aí onde estende-se o teatro fechado, protegido e controlado, do teatro de rua, onde propõe-se em cena questões que se esbarrarão, ou não com o tráfego.

A rua é um local de conflito e levar o teatro para ela é dispor-se a uma batalha onde pode-se ter aliados, inimigos, como, também, pessoas que apenas passarão no meio dos dois ao telefone enquanto dizem “Maria, vai adiantando o almoço ai, porque eu tenho que voltar mais cedo para o trabalho hoje”, “viado, eu não acredito que ele te largou assim do nada” ...

Na rua estamos suscetíveis a tudo. Ao bêbado que entra em cena, à criança que começa a gritar e a correr em volta e, ao que sucedeu em nossa experiência, por exemplo, à um homem que entra em nosso jogo do leilão e que diz que levaria a mulher gostosa “por dez mil, um beijo na boca e um abraço” enquanto continua andando no seu caminho, deixando os atores e alguns dos espectadores um pouco constrangido. Mas, ora essa! Era a proposta! Então por que ficamos assim? Porque uma coisa é dizer sobre algo, outra coisa é vivenciar esse algo e perceber que isso poderia muito bem ser verdade e levado com naturalidade. Ah, a rua... A rua é um tapa de realidade.

O jogo do Leilão. Surgiu como proposta para uma ação em grupo dos participantes da disciplina de Teatro de Rua. Este foi o resultado final e encerramento de nosso processo na disciplina. Passamos por várias etapas desde o início antes desse jogo final e interventivo, essas etapas, perpassavam o desenvolvimento da comunicação em grupo, da atenção, dos reflexos e principalmente à criação de vínculo e companheirismo em cena.

É claro que esses pontos não se desenvolvem abruptamente de um dia para o outro, assim como também não em apenas um semestre, mas o desenvolvimento deles, mesmo assim, é perceptível e instigador. Foi lindo ver, por exemplo, nos últimos encontros atores que até então nunca tinham experimentado o teatro se soltarem e improvisarem em cena com uma criatividade expandida e liberta do medo do errado que muitos de nós atores há mais tempo, temos. Houveram muitos momentos de luzes criativas que emergiram dos participantes no palco. O que me faz pensar que alcançar o conceito de presença é muito mais simples do que esse radicalismo todo que é cuspidos e que engolimos na academia.

Tivemos, em um sábado, dia da disciplina, nosso primeiro encontro na praça. Envolvido com lanches, conversas, gula, e um bocado de ansiedade, nos dividimos em grupo para elaborarmos nossa primeira cena que apresentaríamos ali mesmo, naquele espaço de passagem e paradas inserido no barulho caótico dos pensamentos, carros, intenções, vidas, sentimentos que o cercavam. Sim, ainda falo da praça. A praça hoje, por mim, passou a ser vista assim: um local de intersecção. Onde pode-se parar no meio da rua. A rua não, na rua é proibido dançar, sentar, parar, deitar, dormir, chorar. Na rua é estranho, é ilegal. Já a praça, trata-se de um espaço de trégua. É o lugar neutro da rua, onde pode-se tirar, até mesmo um cochilo na grama sem ser marginalizado. Curioso, não? Me faz perceber muita coisa de forma mais ampliada. Talvez a praça tenha sua forma de proteção, suas paredes invisíveis. Reflito sobre isso agora.

A disciplina em si, foi naturalmente um processo de enfrentamento. Sabíamos desde o início que ela era dirigida para a rua e que chegaria o dia em que estaríamos nela levando nossas proposições cênicas e sentindo a movimentação energética bagunçada que a rua proporciona. De fato, esse dia chegou, mas não foi tão violento assim, fomos bem cuidados quanto a nossa familiarização com o ambiente. Praticamos nela algumas vezes antes do evento final. Pudemos observar e assimilar o espaço como possibilidade de execução até que executamos, por fim nossa cena do Leilão.

Alan Aguiar Silva

Memorial: Teatro de rua

Começávamos a aula sempre com um aquecimento em fila indiana, onde o primeiro da fila ditava os movimentos que seriam feitos. Esse exercício querendo ou não, auxiliava a gente a ter criatividade, e uma resposta rápida de movimentos, seja para criar ou pra imitar os colegas.

Trabalhamos bastante os jogos de improvisação, para criar uma resposta rápida e treinar para o teatro de rua, que tem bastante influência externa e exige um grande jogo de cintura. O trabalho com as cenas de folclore foi bem proveitoso. Apesar da dificuldade de reunir os grupos inteiros, cada encontro a gente fazia a cena de forma diferente, e isso incrementava cada vez mais as cenas. Fazer a ação de forma com que todos vissem a cena era desafiador, pois as pessoas ficavam ao redor e era preciso também

projetar a voz. Trabalhar em grupo exige dedicação e entrega de todas as partes envolvidas, para que surte um resultado satisfatório no final.

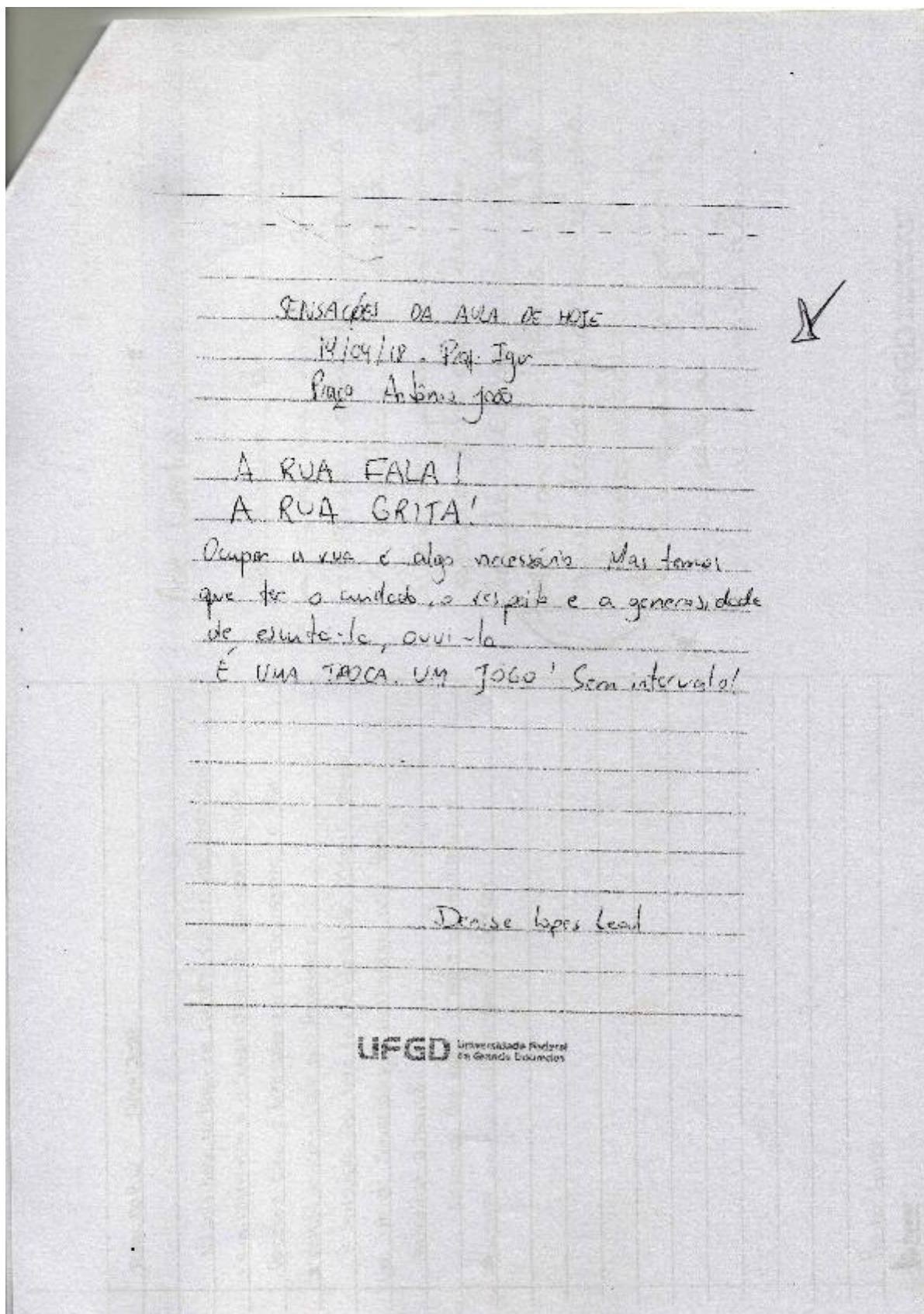
Tive a oportunidade de ir ao Festara e assistir o teatro de rua do grupo clandestino, “A Coragem que conserva os dentes”, e foi interessante ver a forma com que o grupo atraia o público, e o figurino chamava muito a atenção de todos. Mas a parte mais interessante foi o final em que o grupo perguntava sobre determinado assunto, fazia uma espécie de separação, polarização entre as pessoas que pensavam diferente, e lhes era perguntado o porquê de pensarem assim, onde muitos ficavam sem resposta. Ou seja, fazia a pessoa pensar porque ela defendia tal ideia, ou não.

Improvisar algumas cenas na praça foi bem interessante, pois nos ajudou a sentir a reação do público e a forma como abordar em um espaço aberto, sem coxias. Por estar tratando de temas atuais, tínhamos que tomar cuidado para não gerar reações muito negativas que pudessem acarretar em uma briga ou algo do tipo. Uma pessoa disse estar pronta para reagir e defender um dos atores que estava sendo ofendido na cena, mas isso poderia ser apenas uma consideração final dela. Também foi interessante ver a reação o público, que era muito contida, muitos observavam de longe as cenas, pois nesse experimento estávamos com roupas casuais, então muitas vezes passamos despercebidos, diferente da última intervenção feita.

Fazer a intervenção na praça foi uma experiência única e ao mesmo tempo chocante. Muitos dos atores ficaram meio receosos, incluindo eu, pois nunca se sabe a reação das pessoas vendo seres humanos serem vendidos. Ver pessoas reagindo de forma a querer comprar pessoas é bem assustador, pois não se espera isso de ninguém, isso fere à liberdade pessoal de cada um. O leilão de pessoas fez um paralelo à prostituição e não causou revolta em ninguém, inclusive uma pessoa quis comprar um beijo de uma das pessoas vendidas. A maioria das pessoas reagiam com risos, e observavam do outro lado da rua, outras com certo desdém.

No geral, a disciplina ajudou muitos de nós a nos desinibir, principalmente os colegas dos outros cursos, o qual notei uma grande evolução desde o começo. Muitos ficavam com vergonha, ou às vezes riam de algumas coisas, e no final pareciam bem mais à vontade.

ANEXO II - TEXTOS SELECIONADOS DO PROCESSO DE ALUNOS E ALUNAS PARTICIPANTES DA TURMA 2018-1 CITADOS NA TESE



Denise Lopes Leal

Artes Cênicas UFGD

Teatro de Rua

Prof. Igor Schiavo

Quando me coloco na rua para alguma experimentação cênica, sinto que fico em estado de alerta. Sinto uma prontidão no meu corpo. E me sinto aberta ao improviso. A jogar com o real. Pois a rua é real. As pessoas que ali estão são reais. Por mais que a cena tenha um roteiro a seguir, o que está ao nosso redor é imprevisível. Então sinto que não posso estar fechada. E sinto que tenho que me proteger e proteger o meu grupo. E também de certa forma proteger esse público. Não sei se a melhor palavra é proteger, mas percebo que tenho que ter uma responsabilidade sobre essas pessoas.

Enquanto grupo, somos 5 atores, 3 mulheres e 2 homens. Existe muita diferença entre fazer a cena dentro da UFGD (por mais que era em espaço aberto), mas ali de certa forma estávamos dentro da universidade, dentro do nosso espaço, mesmo sendo espaço aberto. Parecia que éramos mais livres. Na rua, senti este estado de alerta no grupo. E talvez, este estado, deixou a cena um pouco mais fechada, mais tímida, menos aberta ao acaso, ao improviso.

Nosso grupo se encontrou na Praça Antonio João, no final de semana do feriado, onde a gente discutiu um pouco sobre qual história iríamos contar e também pensamos um pouco sobre o local onde ouvimos a história e o possível local onde iríamos nos apresentar. Ensaiar na rua é completamente diferente. Parece que o corpo se abre. Todos os sentidos ficam aguçados. E poder dialogar com a rua acho que é um presente.

Tivemos bastante dificuldade com relação a transformar o tema Violência em comédia. Acho que os tipos e os elementos da cultura popular, nos ajudam a criar esses personagens, estereótipos, e a distanciar um pouco de nós atores. Mas acho que temos que ter muita responsabilidade com o que estamos gritando na rua. Não só na rua. Nós, enquanto artistas, temos muita responsabilidade com os nossos discursos, seja na rua, nos palcos, seja onde for. Mas na rua, acho mais complexo, pois muitas vezes, na maioria das vezes, as pessoas são passantes, e não acompanham toda história, então isso me faz pensar muito, "o que queremos dizer?", "pra quem queremos dizer?" e porque quero dizer isso na rua?" sempre fico com essas perguntas. Acho que podemos falar de qualquer assunto, desde que se tenha

pontos de vista a respeito, discutidos dentro da própria cena. Senti falta desses pontos.

Essa relação frontal na rua é bem complicada. Quando não se tem nenhuma estrutura de cenário, ou uma área demarcada para o público. Pois as pessoas estão ali livres neste espaço. E por mais que você esteja de costas, pode ter pessoas 360 ao seu redor. E como fazer de frente pra esse público que já está ali no local, mas que não está ali para assistir, sem ser invasivo? Pessoalmente, prefiro a liberdade, tanto para esse público, como também para nós atores. Pois quando se vai pra rua com um trabalho cênico, acho que não se pode "obrigar" a assistir de um determinado lugar. Então, nós atores também não podemos estar limitados a apresentar só para um lado. Acho muito complexa essa relação frontal na rua, mas sei também que as vezes se torna necessário, então como cativar esse público a ficar no local "correto", ou como também a gente pode identificar o local onde já se tem o público.

Não tinha muitas pessoas na praça. Algumas já estavam ali, observando nosso ensaio. E como éramos muitos, entre nós, das outras cenas, acaba que esse era o público (privado) rs. Então a frontalidade já foi demarcada por esse público envolvido no trabalho. Algumas pessoas da rua pararam pra assistir, filmaram, mas o pequeno público que já estava no local da cena continuou ali timidamente, sem se levantar, e acabaram ficando nas costas da cena. Sinto que os passantes, os frequentadores do local, ficam tímidos, querem ver sem ser vistos, e acho que isso tem que ser respeitado.

Senti um estado de prontidão em todos, não só do nosso grupo, mas em todas as cenas. Mas eu percebi, que este estado, ao invés de deixar mais aberto, deixou mais fechado. E isso refletiu em tudo, principalmente na voz. E também refletiu no pouquíssimo jogo com a rua.

Discente: Guilherme Matheus Godoy

Docente: Igor Schiavo

Universidade Federal da Grande Dourados- FACALE (Faculdade de Artes e Letras)-
Artes Cênicas

Disciplina: Teatro de Rua.

Reflexão sobre a apresentação do dia 05/05/2018.

A experiência de apresentar uma cena na rua, ainda que tão curta, foi totalmente nova. Antes, sendo apenas um admirador do teatro de rua, tinha uma vaga ideia da dificuldade que é se colocar enquanto ator na rua.

Estando neste lugar, me atentei muito a expansão corporal e vocal que precisava para criar uma potência mínima, querendo alcançar a máxima, claro, para a cena do meu grupo, passei a cena toda refletindo como a minha figura que naquele momento representava um personagem, se colocava no meio daquela praça.

Já a relação do meu grupo com a rua sai do campo representação para adentrar no espaço, com isso quero dizer que nós ficamos focados em que ponto da praça faríamos a cena. Depois que decidimos trabalhar no monumento da bíblia pensamos para que lado do monumento queríamos que o público ficasse e nos preocupamos também com nossa distribuição em casa, que é claro já estava pré-estabelecida desde o último encontro.

Quando estávamos criando a cena pensamos nessa distribuição, queríamos o Senhor Cidadão, personagem central e que vivia em um mundo fantástico livre de violência, no meio e em destaque. Quando fizemos a cena no Núcleo de Artes Cênicas essa centralização da personagem foi um pouco evidente, já que ele subia em uma estrutura de cimento pouco mais alta que o nível do solo, mas fazendo na praça foi possível que o personagem ficasse em grande evidência, já que o monumento propiciava uma elevação maior em relação ao nível do solo. As outras personagens, que viviam no "mundo real" deixamos todas no mesmo lugar, o chão duro e realista da praça.

No início, cada um dos personagens contaria uma parte da história do Senhor cidadão, depois mudamos de ideia e achamos mais interessante colocarmos os personagens como seres indignados com a cegueira do homem intacto a violência. Agora pensando na encenação com vertente ligada a Manifestações Populares, tentamos criar essa atmosfera através de personagens com tipos bem estereotipados e outras facetas que achamos que se encaixariam, por exemplo, a minha personagem, a mulher exagerada era o estereotipo, a faceta era um homem, que não está preocupado em parecer uma mulher de verdade, com peitos e bunda grandes e maquiagem espalhafatosa. É muito comum encontrar esse "tipo" em teatro de rua quando se trata de manifestações populares. Uma questão que foi muito recorrente no nosso grupo foi a questão da comédia, como fazer as pessoas rirem da nossa cena? E acho que foi aí que erramos. Temos uma visão de que para ser comédia é preciso que o público fique rindo a todo momento de tudo o que acontece, entretanto a comédia não é só risada, está no exagero, no clima que se cria, na interpretação, na satirização entre muitas outras coisas. A risada é uma consequência desses fatores, que pode ou não acontecer.

Refletindo sobre:

>Relação frontal com o espaço:

Um dos pedidos que nos foi feito era para que o espaço de apresentação fosse frontal. De primeira pareceu que era o mais fácil, pois é o modelo que estamos mais acostumados a usar no teatro, entretanto essa relação muda de figura na rua, por que tem gente em todo lado, a toda volta e às vezes mesmo que nós chamemos as pessoas, algumas preferem ficar em outros lugares e aí como incluir esse público? O que aconteceu no meu grupo foi a vontade de incluir quem estava ao redor, mas ao mesmo tempo estávamos presos ao frontal, pois, repito, era uma das exigências para essa cena.

E aí, o que parecia confortável, virou motivo para pensar sobre a espacialidade da rua (ainda bem!). O espaço que encontramos na rua muitas vezes, a não ser que seja uma escolha do grupo, não tem uma parece que delimite onde o público deve ficar e

mesmo com parede o público ainda pode se colocar dos lados da peça, chego a conclusão então que o a relação frontal é a mais complicada de se conseguir no teatro de rua.

>Relação com o público:

Iniciamos a nossa cena como que chegando ao local onde apresentaríamos, com o intuito de chamar atenção de quem tivesse passando. As pessoas que ficaram assistindo na relação frontal eram apenas os alunos e uma ou duas pessoas que pararam, ficaram observando um tempo e depois foram embora. Outras pessoas ficaram assistindo de longe, ou ficaram atrás da cena. Penso que talvez só a música não tenha sido suficiente, deveríamos ter chegado nas pessoas mesmo e convidar mais diretamente para assistir a cena, talvez assim mais pessoas teriam assistido "oficialmente". Essa relação com o público é complicada. Não podemos esperar que o façam o que queremos, na rua todo mundo é livre para ficar onde quiser, então temos que achar outros escapes para resolver isso. E talvez fosse justamente uma aproximação maior: "Olá, vem ver nossa cena!", ou algo do tipo. Creio que no próximo trabalho estaremos mais cientes quanto a essa relação.

>Prontidão do ator:

Talvez durante a cena eu não tenha desconsiderado em partes o fato de que estávamos no meio da praça, pois sinto que não me atentei como deveria a todo o movimento que acontecia em volta do nosso experimento. Estava mais ligado ao público, que também faz parte desse lugar, e a deixar claro o que a cena era, quem era minha personagem e que mensagem ela passaria. Mas parece que esqueci completamente do resto: os carros passando, a música da igreja, o pessoal dando mudinhas de plantas um pouco atrás da gente. Tudo isso eram coisas que eu sabia que estavam acontecendo, porém deletei elas da minha mente na hora de apresentar. O que é muito estranho, pois tinha tanto barulho em volta e tanta coisa acontecendo e não dar atenção é como que fazer com que nada disso importe, mas no teatro de rua tudo isso importa muito. É claro que não dá pra fazer piada com tudo que acontece, ou interagir, mas é preciso dar a devida atenção a essas tudo isso.

Considerações finais:

Creio que a experiência foi muito válida, a partir das reflexões que me causaram posso buscar melhorar o que me deixou insatisfeito: a falta de interação com o público e o espaço. A rua é um lugar difícil, mas muito prazeroso de se trabalhar, quanto mais exercitarmos, ficaremos mais preparados para esse ambiente sem paredes e tão amplo.

Universidade Federal da Grande Dourados- Faculdade de Comunicação, Artes e Letras

Curso- Artes Cênicas

Docente: Igor Schiavo

Discente: Guilherme Matheus Godoy dos Santos.

Disciplina: Teatro de Rua

Reflexão final sobre a disciplina eletiva Teatro de Rua.

A disciplina Teatro de Rua que optei fazer em meu primeiro semestre na Universidade, com toda certeza foi uma descoberta sobre o que é o teatro feito para a rua. Antes, considerava teatro de rua como um gênero que se acabava em si próprio, contudo há muito mais características envolvidas.

São três vertentes de pesquisa na rua: Teatro de cultura popular, crítica social e apropriação do espaço. Entretanto não podemos pensá-los como três estilos que não se conectam, podemos ter em uma só encenação os três aspectos.

O teatro de cultura popular é aquele que te faz rir, conta causos que acontecem na vida de todo o povo usando de personagens com tipos estereotipados. Esse foi o mais complicado de experimentar na rua, por diversos fatores. O primeiro era que o tema que permeava os trabalhos da turma era violência, difícil se distanciar e fazer comédia em cima do que é trágico. Outro fator foi a intimidade limitada que tinha com a rua, já havia feito performances nas ruas de Piracicaba, mas nunca um teatro (ou cena “convencional”) de fato. O relacionamento com o espaço era muito pouco apurado, o que estava presente na cena era apenas a realização da mesma da forma como eu e meu grupo havíamos pensado.

A crítica social trouxe novos ares, feita em arena, experimentada depois do primeiro contato com a rua e falando de violência da forma como queríamos falar. Denunciando, dando voz, lutando com arte, assim como essa vertente da rua nos leva a fazer. As experimentações em arena dentro da sala foram essenciais para entendermos o funcionamento da arena, como privilegiar todos os que estão assistindo. Foi nesse estágio das aulas que também demos mais

atenção ao relacionamento com o público, como agir quando temos que disputar a atenção com alguém, a quebra da quarta parede ficou mais evidente. Pensamos também em como fazer com que o público concorde com o que você está falando, como é essa abordagem?

Mas a vertente que eu me apaixonei de fato foi a de apropriação do espaço, a última que trabalhamos. Nessa, a relação com o espaço foi o aspecto mais forte, como o espaço influencia na cena e como ocupamos esse espaço de forma que consigamos fazer o que pretendemos. São várias saídas. Na cena em que criamos optamos por um deslocamento curto. Em nossas conversas percebemos que possibilitou ao público acompanhar mais ativamente o experimento, já que não precisava necessariamente se deslocar junto com os atores. Foi na apropriação que tivemos a melhor resposta do público.

O fato de termos as três em momentos distintos fez com que conseguíssemos ir nos acostumando e apropriando com o fazer teatral na rua. Uma acarretou em questionamentos e soluções que acrescentavam uma melhora na outra, talvez por isso o nosso último experimento foi o que mais me cativou.

No geral as aulas foram uma forma de me lembrar mais uma vez como o trabalho em grupo é essencial no teatro. Éramos incentivados sempre a pensar com e em grupo, mesmo na cena que apresentamos sozinhos, a relação com o restante da turma ficou evidente. Isso ocasionou numa grande disponibilidade que todos que participaram da disciplina, tornando as aulas leves e interessantes. Julgamentos de valores foram deixados de lado, e sinceramente é isso que precisamos dentro do teatro, o companheirismo que faz com que todos evoluam juntos.

Os jogos de interação e aquecimento no início das aulas auxiliavam a desinibição e interação de todos. O jogo dos sapatos, o jogo da fila de movimentos, o de cantar a primeira música que pensávamos para a primeira pessoa que parássemos de frente. Todos foram essenciais para que na hora das improvisações a turma estivesse em uma mesma sintonia.

A disciplina ajudou a me reconhecer na rua e pensar o teatro feito na rua e pra rua de forma diferente da que eu pensava. No início das aulas fiquei me questionando para quem fazíamos o teatro de rua. A resposta agora parece muito simples: fazemos teatro de rua para quem está na rua. O processo de elitização do teatro é quebrado quando atuamos na rua e apesar de possíveis represálias, nossa voz é escutada por gente do povo, ou seja, por nós. Essa relação é horizontal e essencial.

TEATRO DE RUA

RICARDO JORGE RADO DE MORAES

Curso: Artes Cênicas

Data: 12/05/2018

Universidade Federal Da Grande Dourados

Disciplina Eletiva: Teatro de Rua

Orientador: Igor Emanuel de Almeida Schiavo

RELATÓRIO

Na rua me sinto livre, conectado e provocado para dialogar com diversas situações que me rodeiam no meu cotidiano, ações presenciadas que me geraram múltiplas reflexões e me instigaram a reagir tomando uma atitude coerente.

Existe uma energia coletiva no grupo, que colabora para criações através das experimentações e sensações. Na rua, somos um coro, um corpo, uma canção, ecoando num espaço onde expandimos essa emoção.

A cena nasceu através de uma junção de elementos que se integram na história relatada pelo indivíduo, esse citado, que foi usado como referência para nossa criação, foi escolhido para representarmos sua trajetória de forma evidente.

Utilizamos uma cantiga popular " **Se Essa Rua Fosse Minha** " usada como prólogo da cena, para chamar o público presente no local e aqueles que estavam passando ao redor.

Tivemos que adaptar a cena num espaço com uma visão frontal, conforme a proposta solicitada. Não houve problemas de preenchimento do espaço onde ocorria a cena por parte dos atores, demos uma atenção maior na questão de nos conectarmos com o todo, dentro desse espaço e visamos essa conexão maior com o público.

A introdução da cena, ocorre dentro do prólogo conforme mencionado, a idéia era usar isso como convite para que aqueles(a) ao entorno, pudesse de alguma forma, perceber o convite e o inicio da cena. No final da mesma, propomos realizar uma grande roda com o público para assim, finalizarmos num ritmo harmônico.

Naquele dia, estava ocorrendo diversas coisas ao redor, cada grupo teria que escolher um espaço que não se relacionava com a interrupção momentânea, espaço esse, que se isola e colabora para a realização da cena.

A experiência foi magnífica, em sentir essa personagem na rua e ao mesmo tempo estabelecer uma relação diretamente com os outros personagens e com a rua no geral, o uso da triângulação, tem sido uma técnica grandiosa, que me possibilitou diversas trocas com o público, o espaço e os personagens.

Esse lance de acompanhar as cenas de fora, nos possibilita a ter uma visão diferente do estar em cena, pois percebemos como público, o quão mágico é prestigiar ações e qual enredo a cena se tomará.

De certo modo, no acompanhamento das cenas, estávamos prontos para a qualquer momento, iniciarmos a passagem para a cena, pois não teria nenhum sentido, desconstruir totalmente a energia das(o) personagens.

As sensações dessa 1ª experimentação, tem sido prazerosa, pois ampliou minha visão sobre essa relação com o público, a rua, os personagens na rua, as cenas na rua e a adaptação da cena apresentada na rua.

SILVA, Bruna Alana Simões
brunaalana@hotmail.com

Teatro de Rua

Reflexões sobre apresentação realizada na praça Antônio João no dia 23 de junho de 2018

A crítica social que nos propusemos a apresentar nesta peça, foi em relação a mãe de Rafael, que na primeira apresentação mata o filho deficiente e abandona o outro filho de 10 anos. Nossa ideia foi mostrar as suas origens, a sua criação, qual foi a formação que levou a ter essa amargura e desapego com a família, tentando buscar um entendimento, não justificativa, para suas ações.

Encontramos em nossas divagações uma menina criada apenas pelo pai, ou seja, já vinha de uma família desestruturada, e este lhe cometia inúmeras agressões. Era um pai alcoólatra, que a agredia verbalmente, fisicamente e sexualmente, ela era escrava daquele homem, indefesa, isolada, marginalizada. E foi deste homem, seu próprio pai, que teve seus dois filhos.

Foram anos de abusos cometidos contra aquela mulher até que ela encontrasse força o suficiente para se livrar daquele velho nojento que como sua única família, só lhe trouxe sofrimento e dor. Ela não conseguia conviver com as crianças, mesmo inocentes, pois elas eram fruto, testemunhas, prova viva e a constante lembrança de tudo o que aquela mulher sofrera até ali. De qualquer forma, ela não tinha amor, ela nunca teve o privilégio de conhecer este sentimento, viveu uma vida vazia de bons sentimentos, o ódio, a violência, o desapego, era tudo o que ela tinha para passar para os filhos.

Acreditamos que essa história se repete várias e várias vezes na nossa sociedade, que a violência acontece dentro de casa, lugar aonde só deveria existir amor. E levamos isso pra nossa apresentação pra mostrar essa realidade, com a intenção de chocar, e fazer refletir se estamos atentos a nossa volta, se estamos de olhos abertos pra perceber o que acontece com nossos vizinhos, amigos, parentes e trazer a reflexão do que podemos fazer pra tentar mudar essa realidade, qual seria nosso papel na sociedade frente a uma situação como essa.

O nosso grupo trouxe da cultura popular, elemento da apresentação anterior, o personagem caricato da mãe, de cabelo curto, muito arrumada, mas gritona e exagerada. Não conseguimos adaptar todas as coisas que gostaríamos, como os ecos de personagens, pois perdemos muitos integrantes do grupo.

Sobre a relação com a rua, busquei ficar atenta ao que se passava ao redor, mas encontrei muita dificuldade, por diversos momentos eu estava completamente imersa pela cena. Acredito que fora as pessoas que possuem como característica pessoal estar ligada o tempo todo, é preciso muito treino para não se deixar imergir completamente pelo que está sendo apresentado, ou está apresentando. Em vários momentos eu me peguei completamente desatenta ao público que passava a nossa volta, perdendo a possibilidade de perceber as reações, interagir ou me preparar caso houvesse algum tipo de intervenção simpática ou hostil. Essa desatenção não pode existir no teatro de rua, principalmente quando se apresenta em arena, que foi o caso dessa cena, aonde não se tem nenhum tipo de proteção e está vulnerável a imprevistos vindo de qualquer lado, como explica Carreira (2011, p. 14) que a cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo.

A relação com o público foi um pouco complicada, mesmo considerando que o fluir da cidade faz parte da materialidade do espetáculo, influenciando os acontecimentos da cena e, particularmente, as formas de recepção (Carreira, 2016), as cenas apresentadas foram muito fortes, assim como as palavras, causando um certo distanciamento das pessoas, apesar da curiosidade, elas não se aproximaram tanto do espetáculo. Houve até o caso de um pai que parou para assistir, e quando esses acontecimentos começaram, ele levou o filho para longe. O que não quer dizer que tenha sido algo ruim, visto que o teatro de rua tem essa característica de público que vem, dá uma olhada e se afasta para seguir

seus compromissos, ou apenas ouve algumas palavras e olha rapidamente a cena enquanto transita. Reflito que para futuras montagens devemos considerar que mesmo não sendo direcionado para crianças, elas poderão estar presentes, assim como qualquer outra pessoa, e talvez pensar melhor em quais palavras vamos usar para transmitir melhor nossas ideias e propostas pois Carreira ainda diz em seu artigo “A Rua”, que o ator deve compreender o papel do olhar do espectador, pois este constrói os sentidos do espetáculo observando tanto a performance dos atores como o diálogo com a vida do espaço abordado, e que neste caso, a capacidade de improvisação não está ligada apenas à habilidade de condução da personagem no meio das diversas variáveis que atuarão sobre a cena, mas também se relaciona com a criação no texto espetacular de espaços para que a ação dos espectadores penetre a cena.

Sobre o convite, o fizemos através de uma música cantada por todos os atores se direcionando para a arena que já estava montada pelos outros colegas alunos. Nenhum dos transeuntes se aproximou para integrar a roda, mas muitos deles pararam aonde estava na expectativa do que estava acontecendo. Durante a cena, os atores que não estavam participando naquele momento, ficavam ao redor da roda, junto com o restante do público, buscando estar atento para sua entrada, para uma possibilidade de interação com o público e em estado de prontidão para os possíveis atravessamentos. Foi interessante a proposta de fazer duas apresentações seguidas. Isso nos trouxe a possibilidade de respirar fundo, nos concentrarmos e poder fazer tudo o que foi planejamos para a cena e que foi esquecido na primeira passada pelo nervosismo. Além de testar tudo e poder fazer alguns ajustes na segunda vez. É ainda interessante considerar que uma apresentação de teatro, por ser ao vivo, nunca será exatamente igual a outra, mas na rua, por mais que não houveram intervenções visíveis durante a apresentação, a cena é modificada pelo espaço, pelo impacto que causa naqueles que estão assistindo. Como por exemplo, da primeira vez, quando houve o episódio do pai e da criança, as pessoas se contraíram pensando como aquelas palavras eram fortes e poderiam ecoar na vida daquelas pessoas. Já na segunda vez, houve um senhor que se aproximou bastante da arena, justamente no momento em que o personagem em ação era um velho, um tanto corcunda, de bengala, muito parecido com as características do senhor em questão e o público segurou a respiração por um segundo, na expectativa da reação daquele senhor, que parecia pensar que as palavras gritadas pela Mãe, poderiam ser com ele.

Foi muito interessante e agregador para a minha história ter participado desse momento na rua. É ao mesmo tempo desafiador e excitante essa exposição a que nos colocamos, falando de coisas que não falaríamos com estranhos, de forma tão explícita e expostos a todo o tipo de reação possível para cada uma das palavras e gestos que fazemos. Acredito que seja muito difícil acontecer algo radical, mas precisamos estar sempre prontos pra se sair da melhor maneira de cada situação.

Bibliografia

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. João Pessoa: Moringa, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011

CARREIRA, André. Teatro de rua é popular. Santa Catarina: Plural Pluriel 2016

RELATÓRIO FINAL: DESENVOLVIMENTO DA DISCIPLINA E PERCURSO INDIVIDUAL

SILVA, Bruna Alana Simões
brunaalana@hotmail.com

Teatro de Rua

Quando eu vi essa disciplina disponível, não tinha a menor ideia do que se tratava, mas me inscrevi com o objetivo de aproveitar todas as oportunidades que o curso tinha a oferecer.

Me surpreendi de primeira, ao perceber que o teatro de rua vai de manifestações culturais como o desfile de reis, a cenas de crítica política realizada em praças, e que existe uma discussão ainda sem definição definitiva do que é teatro de rua e teatro na rua. De qualquer forma entendi que este, é aquele apresentado em espaço aberto, urbano (ou não), sem a necessidade de um palco elevado, como o italiano, mas que também pode ter. Acredito que o mais importante disso, e o que foi a minha maior surpresa, é que o teatro de rua não é praticado por quem não teve oportunidades maiores, de brilhar em palcos glamorosos e sim por artistas que querem levar a arte aonde ela não costuma chegar, artistas que querem falar o que a maioria das pessoas ignoram, querem fazer a arte ser acessível a públicos que nunca tiveram oportunidade, e finalmente, que o teatro de rua é uma questão de escolha, e não de falta de opção.

Foi bastante desafiador e marcante o momento em que tivemos que buscar na população uma história de violência que o cidadão tenha vivido. E procurar uma maneira de representar isso, utilizando os tipos e de forma cômica, foi um momento de superação. O nosso grupo teve poucas baixas desde que foi formado, o núcleo permaneceu através do semestre, o que nos possibilitou desenvolver algumas coisas de forma evolutiva, acredito que isso tenha ajudado a alcançarmos alguns resultados que pareciam muito difíceis no início, como a cena de violência de forma cômica.

Confesso que demorei para entender que a proposta da disciplina era a experimentação, sem cobrança de finalizações fantásticas ou engraçadas. O importante era experimentar. A demora dessa percepção, fez com que eu não me sentisse completamente a vontade para participar, pois sempre sentia medo do julgamento, pois muitas vezes eram sugeridos temas dos quais eu não tinha muito domínio, sendo assim, difícil desenvolver um texto de improviso.

Entendi que é muito importante o ensaio para situações extraordinárias como por exemplo, a interferência negativa de um expectador durante a cena. É importante esse treino para que o ator esteja preparado para lidar com a situação e não permita que esse distúrbio venha a interromper o espetáculo. Dentro disso, é possível se

relacionar com o público durante o que está sendo apresentado, quebrando a quarta parede, buscando o envolvimento deste com o espetáculo. O ator pode buscar no público uma confirmação do que está sendo falado, pode até mesmo trazer ele pra peça (tomando cuidado para não o constranges), pode chamar o espectador para dar sua opinião. Isso fará com que os espectadores se sintam mais envolvidos.

De acordo com o local a ser ocupado, o teatro pode se apresentar como no palco italiano, encontrando um fundo que o protegerá em um dos lados, entre outros, pode ser em arena que vai demandar atenção redobrada e prontidão em alerta todo o tempo, pois o ator se encontra completamente exposto por todos os lados e na rua, tudo pode acontecer, qualquer um pode invadir o espaço, pode agir com violência contra o que está sendo exposto e o ator precisa estar completamente ciente disso e em alerta para se proteger. Em arena, deve se trabalhar a disposição do ator dentro do círculo, para que este não fique muito tempo de costa para um lado da roda, ou para evitar que se movimente de forma demasiada e ainda para que seja possível compreender o que está sendo falado na maioria dos ângulos possíveis, podendo ele cuidar para se voltar para todos os lados durante o diálogo, ou para jogar em triangulação com os colegas de cena.

Durante a disciplina conheci nomes importantes como Meyerhold, Bertolt Brecht, Augusto Boal dentre outros que marcaram a história com seu trabalho no teatro político (de rua ou não), no teatro do oprimido e que até hoje inspiram trabalhos mundo a fora.

Concluo que a disciplina me proporcionou enriquecimento intelectual e pessoal, experimentei e vivenciei quebras de preconceito em mim mesma nas aulas e nas cenas que montamos. Sai com muito mais do que podia imaginar quando me inscrevi nessa eletiva. Foi uma matéria importante tanto para minha formação pessoal quanto formação de atriz.

REFLEXÃO DA APRESENTAÇÃO DE TEATRO DE RUA

Aluno: Pedro Henrique Lima Gonçalves

No encontro do dia 23 de Junho de 2018 fizemos uma apresentação na Praça Antônio João, meu grupo e eu estávamos em menor número na ocasião, apenas três integrantes. Fomos particularmente prejudicados por esse fato, tínhamos uma história desde o início do processo –

a de um homem que estava na Praça chamado Tião – e sua vida se baseava na falta de violência, ele dizia que nunca havia sofrido nenhum tipo de violência, o que beira a impossibilidade, pois, todos sofremos, de uma forma ou de outra. Tal história chamou nossa atenção e montamos uma cena em outra aula, onde encenávamos várias formas de violência de forma cômica, o que foi um verdadeiro desafio. Na ocasião do dia 23 nossa missão era apresentar a mesma história como crítica social, eu e meus dois colegas tentamos então simplificar a história, basicamente falamos não como personagens, mas como seres inseridos numa sociedade que exala violência.

Já tive algumas experiências com a rua nessa disciplina, todas muito interessantes e desafiadoras, acredito que o espaço público como um todo é muito desafiador, mas também demasiado educativo. Nessa nova experiência tivemos que lidar com a mudança, afinal estávamos desfalcados e tivemos que mudar nossa história naquele momento, a história então se tornou um pequeno conjunto de movimentos, não estávamos mais no campo das palavras e sim da ação. Como falávamos sobre violência optamos por sermos violentos, enquanto um de nós gritava a frase “*violência não é gratuita*” os outros dois violentavam essa pessoa, e também interativos com público, pois, no começo instigávamos o público a pensar sobre seus atos, perguntávamos se eles já haviam violentado alguém, física ou verbalmente, e com acabamos repensando nossos próprios atos, não só o público mas nós, enquanto artistas e indivíduos, refletimos.

Entendo um pouco agora quando Antonin Artaud, em *O Teatro e seu duplo* diz:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.⁶¹

Ele mostra que às vezes a palavra, como algo concreto, não se faz necessária, por exemplo: em nossa cena quase não fizemos uso das palavras, pois só o ato de violentar o outro ator em cena já era algo que falava por si, a frase “*violência não é gratuita*” ficou apenas como um acessório e não como algo indispensável. Existe uma poesia nas ações físicas que é muito mais poderosa do que quando são transmitidas através das palavras, além disso tais ações, como disse Artaud, desperta os sentidos humanos que não seriam, talvez, acionados com as palavras .

Como ator em cena já me senti desprotegido, afinal, estava em uma zona que não me era “confortável”, a rua. No palco estamos seguros, estamos em um ambiente familiar e próprio do artista, temos a iluminação própria, figurino, texto decorado, ensaiado e tudo está onde deveria estar, já na rua isso não acontece necessariamente, me senti desprotegido todo o tempo, fosse pela movimentação da praça ou pelo fato de não termos ensaiado tanto, foi estranho, mas ao mesmo tempo muito prazeroso. Estar fora de minha zona de conforto me deu ânimo, de alguma forma. Acredito que apresentar na rua revigora o artista, nos tira do ambiente “burguês” e de

⁶¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Página 36.

convenções já tão estabelecidas em que estamos acostumados a estar, afinal, pessoas de todas as idades estavam passando naquele momento, de todas as classes sociais, crenças e com diferentes histórias. Como bem expressa André Luiz Antunes Netto Carreira em seu artigo *Reflexões sobre o conceito de teatro de rua*:

A rua, como espaço multifuncional – que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade – que potencializa as manifestações culturais, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso social.

Compreendo assim que a o espaço urbano propicia ao espectador uma maior abertura para o jogo cênico, pois, ali ninguém se conhece, os preconceitos e preconceitos ficam no anonimato, e por aquele período de tempo são esquecidos. Também percebo que na rua tudo se torna cena, o barulho dos carros, os transeuntes, o choro das crianças, o vento forte ou fraco, a chuva, ali tudo pode ser utilizado, o que torna a experiência mais desafiadora, pois, por mais ensaios que os atores tenham tido, nada os prepara para a imprevisibilidade da rua.

Tanto a construção da cena, confesso que foi meio caótica, pois, tínhamos que resolver rapidamente o problema da falta de todo o grupo e isso nos deu muito trabalho e acabamos perdendo algum tempo. Tivemos inúmeras ideias e, como sempre, acabamos resolvendo tudo quando saímos do campo das ideias e fomos para a prática. Testamos todas as ideias e fomos lapidando a cena, a partir do que já tinha das experiências anteriores, foi uma construção mais complicada, já que anteriormente tínhamos outros integrantes e cada um tinha sua função na cena, mas esse obstáculo foi ultrapassado com sucesso. Por fim, decidimos continuar com a essência da história de Tião, uma pessoa que acredita que a violência não seja gratuita, ou seja, uma pessoa que parece tentar maquiagem a realidade. A história de Tião me fez pensar no tempo que estamos vivendo e como a arte pode mudar as coisas, e isso é muito nítido quando se apresenta na rua, as vezes uma pessoa que só estava vivendo sua vida passa por nós e sem querer acaba refletindo sobre questões da sua própria vida ou comportamento. Fazer teatro na rua me faz querer experimentar algo novo, dizer algo novo, algo que não tenho feito, hoje eu acredito que o teatro vai além das salas de teatro convencionais, ele pode estar em qualquer lugar e se apresentar em uma infinidade de formas.

Foi estranho ver meus colegas, pois, todos eles trataram de assuntos muito pesados e de formas bem incisivas, e também trabalharam a chamada do público para a cena, eles convidaram o público, enquanto meu grupo não o fez, apenas apresentamos nossa cena e não nos preocupamos com a chamada do público. Talvez porque estávamos todos sentados em um círculo e éramos todos colegas, parecia que estávamos apresentando somente para nós mesmos, mas mesmo assim encontrávamos pessoas e até uma família que parou pé ficou nos assistindo. Particularmente não me identifico com teatro em arena, prefiro quando temos um público disposto em várias posições, ou quando temos que deslocar o público, isso me parece mais desafiador e interessante pelo menos.

Concluo que a cena apresentada foi um desafio, tínhamos que prestar atenção em todos movimentos da rua, dos colegas e estarmos sempre atentos, essa prontidão que o teatro de rua requer me fez perceber como o ator deve estar sempre atento, mesmo no palco italiano, a diferença é que no teatro de rua tudo pode sair do ensaiado em um minuto. Percebi também que gosto muito de fazer teatro em espaços alternativos e urbanos, as possibilidades parecem

maiores e acabamos não ficando dependentes de iluminação, cenário, etc., tudo pode ser resignificado e adaptado. Me parece também que a rua é um dos lugares ideais para crítica social, isso pode ser percebido pela reação do público, que se sente incomodado e expressa isso involuntariamente, coisa que talvez não aconteceria no palco convencional, vi isso na reação daqueles que passavam enquanto eu estava com grupo em cena e também quando eu mesmo estava assistindo meus colegas, e isso é fascinante e me mostra que o teatro é muito maior que eu imaginava, ele vai além dos muros do teatro, enquanto construção.

TEXTO DE VITÓRIA CORRÊA LEAL

Toda apresentação que faço na rua é novo para mim. Cada sensação, cada experiência é algo único e muito maravilhoso. Eu estava nervosa, mesmo sabendo que já tinha feito aquilo, mas antes fizemos como algo cômico, engraçado (pelo menos tentamos) e dessa vez podíamos ‘extrapolar’ e falar tudo o que realmente queríamos.

Nos ensaios da cena, eu já notei que seria algo forte para lidar pois conforme minha colega de cena me provocava, sentia meu sangue ferver e me segurava para realmente não bater nela. Mesmo assim, consegui lidar com as emoções e fazer, sempre atenta a rua e com o que possivelmente pode acontecer.

Eu particularmente me sinto feliz pois tenho um grupo muito bom para trabalhar e conseguimos sempre nos entender com conversas e trocas de ideias. Eu observei bastante meu grupo na rua e sinto que a cada apresentação (mesmo que seja para nossa turma e que na verdade nunca é só para nossa turma) nós evoluímos um pouco e nos sentimos mais seguros naquilo que estamos fazendo.

Nossa última apresentação foi algo marcante para todos nós e sei que também foi gratificante, ver que nossas ideias e trabalho deram certo e que conseguimos atingir nossa meta.

A criação da cena não foi tão difícil pois desde o início nós queríamos fazer algo que chocasse o público, sobre um tema polêmico. Apenas pegamos algumas coisas da nossa cena cômica e modificamos para essa cena atual. Trocamos ideias, sugestões do que poderia dar certo e do que não poderia, pesquisamos e debatemos bastante. Sei que não foi algo fácil, nem para mim e nem para meus colegas, mas conseguimos fazer algo bom e dentro dos pedidos do nosso docente.

Admito que quando pudemos modificar a cena cômica para algo mais crítico, foi um alívio para o grupo, pois se fosse ao contrário, teríamos muitas dificuldades. Em ambas as cenas tivemos altos e baixos, pois não é fácil fazer uma cena engraçada em cima de um assunto polêmico e não é fácil falarmos de um assunto tão triste que é esse tipo de violência.

E infelizmente são assuntos que poderíamos lidar no dia a dia, poderíamos resolver e achar soluções, mas a sociedade simplesmente “varre para baixo do tapete” e está tudo certo. É muito triste falar disso pois notamos a cada dia como o ser humano está desumano. Nem posso comparar com animal, pois sabemos como os animais possuem sentimentos e se importam com o outro do próprio bando.

Termos o ‘poder’ de falar sobre esses assuntos no teatro de rua é muito bom, pois é uma forma de distribuir arte para qualquer pessoa e podemos dizer e mostrar como as coisas estão realmente acontecendo ultimamente.

Poder usar essa forma de teatro para criticar quem quer tirar arte, teatro, e tantas outras coisas das pessoas é como se fôssemos soldados e tivemos uma arma extremamente potente em nossas mãos. Só precisamos saber usar elas. Temos que mostrar que JUNTOS somos fortes, que JUNTOS conseguiremos ir contra toda essa repressão que estamos passando, não só na arte, mas na vida.

Reflexão e Argumento

Tivemos duas experiências em arena. A primeira foi na aula passada, que fizemos nossas apresentações na praça e a segunda foi na feira. Apesar que na feira foi mais como experimento mesmo, pois ficamos em um lugar onde não tinha muito público, mas na praça foi muito bacana! Mesmo que tínhamos ficado em círculo enquanto um grupo apresentava, muitas pessoas passaram por ali, olharam, pararam, viram que estava acontecendo alguma coisa.

Tivemos vários olhares, como “o que estão fazendo ali?” ou do tipo “nossa, eles estão falando isso mesmo?” e mesmo assim, alguns ficaram e assistiram. Tratamos de assuntos muito fortes e que não é pra qualquer idade, tanto que na primeira apresentação um casal estava com sua filha que devia ter uns 2, 3 anos e quando o grupo começou a apresentação e eles viram do que se tratava (de uma cena de estupro familiar), eles pegaram a filha no colo e foram embora. Penso eu que na hora de falarmos, temos que analisar esses fatores que podem ocorrer na hora. Pensar em como falar, como eu posso demonstrar aquele assunto de uma forma que todos possam ver.

Infelizmente não conseguimos nos interagir com o público, talvez por receio ou não saber como chegar e convida-los a participar, mas podemos observar as reações que eles tiveram diante do que estava sendo feito, os olhares de aprovação, desaprovação, de espanto e as coincidências que aconteceram.

Uma que eu analisei foi no primeiro grupo a apresentar, que era do estupro familiar, que na cena que a filha batia no pai que a estuprou, passou um idoso deficiente de uma perna e ele olhou para cena, meio rindo, meio confuso, sem entender o que realmente estava acontecendo ali.

Como devo ter citado mais acima, a cada apresentação que fazemos, nos sentimos mais confiantes e vamos melhorando cada detalhe. Pude notar que muitos colegas ali não sentiram dificuldade em apresentar a cena, foi algo natural, simples e que ficou incrível para quem assistiu.

Notei também que muitos, mesmo estando em cena, estavam em alerta, olhando ao redor de uma maneira discreta, cuidando do grupo e eu acho isso muito bonito de olhar, pois é o grupo cuidando do grupo na rua.

Sei que vamos crescer com toda essa experiência e vivência que adquirimos a cada encontro com nosso docente, que nos ensina sobre assuntos tão polêmicos de uma forma leve e que conseguimos dar continuidade e que poderemos passar isso para nossos futuros alunos ou quem realmente se interessar em ajudar ou em fazer.

A arte é isso, união, força, resistência, garra, determinação e jamais iremos desistir de lutar pelos nossos direitos que sabemos que possuímos e que podemos fazer sempre o nosso melhor para ajudar o próximo e a nós mesmos !

Ana Carolina Sinicio Marques Barron

5ª/9ª/10ª Turma

Teatro de Rua

Eu sempre me encantei pela magia de se transformar a rua em um ambiente artístico e de questionamento, crítica ou reflexão com relação ao jeito que interagimos socialmente uns com os outros. Eu imaginava que seria simples, e não me dava conta de quanto treinamento era preciso pra me acostumar a me colocar em uma situação de vulnerabilidade diante de uma população frequentadora de um determinado local público.

Com o passar dos fins de semana, acredito que fomos nos definindo mais como um grupo, e cada vez mais criávamos algo que era fiel e representativo de um pensamento do coletivo, e não só uma criação de um ou outro que se destacou. O amadurecimento de cada um de nos naquele espaço foi espantoso de bom. Todos nos fomos melhorando aos poucos. Tenho vontade de continuar com trabalhos na rua. A disciplina foi maravilhosa, e se eu pudesse eu faria tudo de novo, mas faria melhor dessa vez. Me percebi mais atenta em cena, pois deveria prestar atenção em diversas coisas ao mesmo tempo.

Ana Carolina Sinicio Marques Barron

5ª/9ª/10ª Turma

Teatro de Rua

O Fantástico mundo do Senhor Cidadão (Reflexão)

Começamos a pensar na cena do Senhor Cidadão na praça mesmo, depois de ter escutado algumas histórias, decidimos que o senhorzinho que nos havia contado que nunca tinha sofrido nenhum tipo de violência a vida inteira era o tema mais interessante a se seguir. Encontramo-nos no dia que não tinha aula, e pensamos em usar o monumento da bíblia como parte do cenário. Neste mesmo dia, combinamos de criar cada um uma história para o Senhor Cidadão (que até então nem tinha recebido este nome), e trazer na próxima aula para podermos montar uma história só.

Na aula seguinte, percebemos que as coisas não seriam tão simples quanto pensávamos que seriam. Uma história completamente sem conflitos, e não sabíamos como/por onde começar. Ninguém havia escrito uma linha sequer desde o último encontro. Sentamos pra tentar criar algo, mas nada saía, então decidimos improvisar. Cada um decidiu contar uma história que não era a do Senhor Cidadão, para poder ilustrar para ele o que era a violência, e mostrar que o mundo não era o que ele pensou. Foi aí que batemos de frente com o nosso maior inimigo: a cena ficou pesada. Quando pensamos em apresentações de cultura popular, mesmo que o tema seja pesado, normalmente existe a comicidade permeando a peça como um todo, acho, que como um jeito de aproximar o público, e como um meio de abertura para a troca entre os atores e entre atores e público. Não estávamos conseguindo chegar lá.

Na praça, já foi um pouco diferente. Estávamos todos já meio cabeçudos pensando “tenho que ficar engraçado”, ou “tá muito pesado”. Conversamos no grupo até do medo de sermos ofensivos, e de banalizar ou invisibilizar pessoas em situação de vulnerabilidade, como “A Louca”, ou “A bêbada”. Acho que acabamos trocando bem menos entre nós do que tínhamos trocado no ensaio e apresentação anteriores, ficamos muito preocupados com isso, e esquecemos de interagir. Ensaiando no monumento da bíblia, como havíamos combinado, tivemos meio que quebrar a regra do palco frontal, pois haviam pessoas já sentadas nos assistindo de cantinho, e não queríamos nem virar completamente na direção deles, nem ficar de costas. Seguimos o barco. Alguns de nós mais travados, e alguns mais a vontade, passamos a cena umas 3-4 vezes, e aguardamos a hora da apresentação.

Na apresentação, eu percebi que fiquei bem nervosa por que a sala inteira estava lá assistindo, e naquele momento estávamos no foco. Ainda com aquela sensação de dúvida, se conseguiríamos manter a comicidade da cena sem fugir do tema. Quando eu fui pra frente e comecei a contar a minha história de violência, eu percebi que eu estava gritando, porque meu corpo automaticamente fez isso quando tinham muitas pessoas em volta e muito barulho. Mesmo percebendo o que estava acontecendo, eu não consegui estabilizar a voz, e segui no mesmo tom até o fim da história.

Eu percebi também, olhando os outros grupos e o nosso, que poderíamos ter exagerado um pouco mais no figurino. Os tipos que temos que representar ficam bem mais evidentes se o figurino é grande e chama a atenção. De qualquer forma, nossos corpos mostravam sim uma personagem diferente nos momentos das falas, só provavelmente precisavam de mais ensaios, e mais pesquisa corporal. A apresentação foi uma experiência interessante, e deu um gostinho de quero mais para o grupo.

Não houve nenhuma intervenção de fora em momento algum, mas nos mantemos atentos. Eu ainda tenho muita dificuldade com estes aspectos do teatro de rua, porque sou muito ansiosa. Só a ideia de não saber o que pode acontecer a qualquer momento me deixa nervosa, e isso é uma coisa bem tensa de se lidar. Eu percebo cada vez mais que aceitar a possibilidade de que talvez as coisas não vão acontecer de acordo com o combinado, é uma melhor estratégia para lidar com essa ansiedade. Tanto contar com interrupções e barulho, e pessoas andando no meio da cena, quanto não contar com isso para que a cena se desenvolva, são coisas perigosas. A rua é imprevisível.

RELATO DE NATÃ PEREIRA DALARMI

2 A APRESENTAÇÃO

A escolha do espaço favoreceu que o grupo ficasse próximo a locais de bastante trânsito de pessoas, mas ainda tivesse um bom espaço livre para a atuação. O posicionamento da peça em relação ao público ficou de maneira transversal, isso colocou uma parte da peça mais afastada e outra mais próximo, mas permitiu que se incluísse uma visão favorável de vários ângulos para pessoas que estavam de passagem ou assistiam de um outro local. Não se conseguiu realizar uma relação totalmente frontal, porém não houve perda de visibilidade para os espectadores.

De uma maneira geral o grupo demonstrou uma boa sincronia e compreensão para se decidir sobre espaço e a criação da cena. As conversas realizadas com todos e várias repetições, assim como o improviso de cada um foi muito importante para a montagem total da cena, antes da atuação na praça e no dia da atuação. Foi necessário se fazer toda uma adaptação para o espaço que seria usado. A primeira parte da peça foi transmitida de maneira bem humorística, porém há uma quebra já no segundo ato onde o personagem principal começa a expressar profunda tristeza, mágoa e sofrimento. Na conclusão do terceiro ato a peça se torna um peso ao espectador e aquilo que antes fazia rir já não se vê mais graça.

O principal ponto dessa quebra do humor para o drama é notória quando percebemos que no primeiro ato a mãe do personagem consegue arrancar risadas do público com cenas que a primeiro momento parece ser um absurdo, em qualquer sentido, e no terceiro ato onde a procura de emprego o personagem principal comove o público e faz o mesmo se perguntar porque antes estrava dando risada.

A relação com o público foi muito boa, sendo possível chamar a atenção de algumas poucas pessoas que estavam a volta ou passando pelo caminho. Ocorre uma boa dinâmica dos atores com o público, dado que em momento os próprios atores se infiltram como espectadores no meio do público, fazendo com que o público perceba que ele é parte dessa história na vida real. Juntamente com a quebra para o drama o público se identifica com o personagem principal ou com os atores que atacam o personagem no final com palavras, levando o público a reflexão e comoção.

A prontidão dos atores se mostrou muito boa, visto que houveram diversas falas e ações tomadas por improviso. O domínio com o espaço e com o posicionamento do público foi bem tomado pelos atores. Nesta peça não houveram tantos imprevistos, ou algo muito arriscado a não ser os ralados de um ator, logo foi simples dominar o ambiente.

RELATO DE KAZUO IMAGUTI

Estar na rua fazendo teatro é bem mais difícil do que estar num palco do teatro municipal, digo isso no meu ponto de vista. A rua possui seu roteiro próprio e você não sabe o que pode acontecer, como irão receber a sua arte ou entendê-la. No princípio, não tive tanto receio, pensei: “Irei fazer uma coisa louca e as pessoas vão olhar e rir”, este era meu pensamento primário. Depois que começamos a explorar mais o lugar, a lidar com a realidade do povo da rua, mudei totalmente meu modo de pensar.

Depois que meu grupo colheu uma história para a construção de uma cena, eu mudei todo o meu pensar. Você tinha que escutar o relato de alguém que sofreu algum tipo de violência. A nossa história estava focada num rapaz que foi abandonado pela mãe e mesmo com tanta desgraça em sua vida, seguiu em frente fazendo artesanato. Após essa história, montamos uma cena, que por sinal foi bem recebida (tínhamos que transformar essa história à primeira vista em comédia). Após isto, deveríamos escolher se manteríamos os personagens, porém a história deveria ser mantida. Meu grupo resolveu contar o porquê desta mãe ter abandonado este filho, até aí tudo bem. A criatividade em construir uma segunda história inspirada na primeira (tínhamos que partir para a tragédia agora), foi forte o suficiente para eu passar mal com aquilo que estava sendo digerido ainda, não só eu como meu grupo por inteiro.

A história da mãe foi baseada no abuso que sofreu com o próprio pai e o fruto do abuso foi seu filho (por este “motivo” ele foi abandonado). Representar essa mulher não foi nada fácil, ainda mais vivenciar a história dela em praça pública. Fazer esse personagem foi um tanto polêmico, falei coisas que chocaram aqueles que estavam ouvindo (principalmente a turma de modo geral). Lembro-me que fui parado na rua por interpretar ela. Eu acredito que consegui causar alguma reação nas pessoas, seja revolta ou estranheza. Creio que é neste momento que entra o pai da minha inspiração, Bertolt Brecht, aquele que lidou com o estranhamento e distanciamento em suas obras.

Mesmo em cena pude observar que as pessoas paravam para olhar ou tinha algumas sentadas assistindo. Teve um momento épico em que eu estava atuando e uma mulher parou para gravar e saiu rindo (lembro-me que era na parte em que minha personagem xingava seu pai). Discutindo depois numa roda de conversa, cheguei a conclusão que eu poderia ter trabalhado com isto, porém com o fogo do momento não pensamos e partia sorridente a senhora que tinha gravado (acho que ela achou cômico, mesmo eu falando um texto pesado). Penso que cada um tem uma certa interpretação daquilo que vê, ouve ou até mesmo sente.

Transformar um fato da rua em crítica social foi revelador e difícil. Para o meu grupo foi mais complicado colocar a história na prática teatral. Embora, nós atores devemos estar focados na cena, nos personagens e no ambiente, o seu lado humano normalmente grita mais alto. Eu tinha um nojo tremendo do pai da personagem, minha vontade era de partir para cima dele. Percebi que por mais que meu texto fosse algo pesado, alguns ainda riam e penso em duas coisas para esta situação: 1 – Pode ser a questão do meu figurino (um garoto de bigode com peruca loura, salto alto e saia até os joelhos ou 2 — O modo como falei pode ter soado como cômico. Foram as duas alternativas que pensei nos últimos dias.

Meu grupo de modo geral soube trabalhar em equipe, não tivemos ensaios externos, porém tudo era conversado no grupo do WhatsApp. Por mais que seja irresponsabilidade deixar tudo para o último momento, soubesse trabalhar isto no dia. Meu grupo inicialmente era composto por seis integrantes, sendo que três saíram. Mesmo com isto, conseguimos manter a ordem e a criatividade em nosso trabalho de equipe, admiro bastante isto no meu grupo. Todos expuseram a sua opinião e foram ouvidos. Aquilo que tinha ligação com a história e acrescentaria, acatamos muito bem.

Fazer uma cena em arena foi uma coisa louca para mim, me senti preso algumas vezes, como se não tivesse saída (risos). Como meu personagem era alguém um tanto polêmico, estar no meio falando aquele texto pesado foi bem complicado para mim. Muitas vezes pensei: Eu posso levar uma pedrada por estar falando tal coisa ou não receber uma boa aclamação (não que eu esperasse por isto, mas meu foco era chocar). Outro quesito foi fazer o convite, visto de modo geral foi bem difícil e nós estávamos tímidos para convidar o público para prestigiar. Tinha algumas pessoas próxima da apresentação, eu tinha receio de chamar e elas se sentirem pressionadas ou envergonhadas.

Percebi que de modo geral, todos os grupos conseguiram lidar bem com as nossas histórias e não tivemos nenhuma intervenção do público nas cenas. A primeira vez, alguns pararam para ver e desta segunda vez tivemos mais pessoas assistindo, vindo de longe ou passando naquele momento. Achei interessante um pai que passava com suas crianças e estava tentando descobrir qual era o contexto da cena e em nenhum momento ele falou para as crianças andarem logo ou não verem o que nós estávamos fazendo. Andou, viu e de certa forma entendeu um pouco e partiu. Já teve outro que a família passava e os pais falaram para os filhos andarem logo. Achei incrível como cada ser humano reage ao ver uma peça do nada acontecendo, ainda mais na praça central da cidade.

Lendo “O teatro de rua é teatro popular?” posso destacar uma fala: “Pensar a rua como um espaço multifuncional, onde temos desde as atividades cotidianas, mais repetitivas, até os movimentos políticos mais violentos e transformadores, nos permite situar as práticas artísticas que invadem esse espaço como formas de ruptura que dialogam com um contexto muito flexível e mutável”. (Carreira, pg. 02)

Quando estávamos fazendo aulas experimentais é incrível como a rua é caótica, ela tem um roteiro que se repete todos os dias, seja com pessoas diferentes em situações diferentes. Por mais que estivéssemos fazendo aula na praça, mil coisas estavam acontecendo ao mesmo tempo. Exemplos: A celebração da missa na parte externa da igreja, as pessoas fazendo um tipo de dança conjunta, um senhor proclamando o evangelho (em alto e bom som) ou uma senhora que entra na nossa roda de estudos para fazer uma espécie de monólogo. Desta forma, penso que a rua é rica em atrações diversificadas. Mil coisas acontecem ao mesmo tempo em determinados momentos, com diferentes pessoas e diferentes aspectos. A matéria em si me fez enxergar que cada um pode reagir de uma forma vendo uma atração artística, muitas vezes me coloquei nos lugares de quem passava e via tal cena, de como eu reagiria ouvindo tal coisa. Não senti vergonha em apresentar para as pessoas que estavam naquele local, mas senti um pouco de receio em apresentar a minha cena com meu grupo. Portanto, digo que consegui ter um pouco de base de como é fazer teatro na rua, de como é me portar apresentando em modo arena ou frontal, de como é estar no meio e alguém lá na esquina olhando-me e tentando entender o que eu ou outro estavam fazendo.

ANEXO III - RELAÇÃO DE ALUNOS E ALUNAS PARTICIPANTES DA TURMA 2018-1

Ana Carolina Sinicio Marques

Bianca de Oliveira Silva

Bruna Alana Simões da Silva

Carlos Eduardo Soares Cordeiro

Denise Lopes Leal

Edivaldo Paulino da Silva Junior

Euller Peixoto Vogarin

Gabriela Rodrigues Geolando

Guilherme Matheus Godoy dos Santos

Kazuo Lima Imaguti Junior

Natã Pereira Dalarmi

Pedro Henrique Lima Gonçalves

Presley Felipe Ribeiro dos Santos

Ricardo Jorge Rado de Moraes

Sorrayla Costa Parra

Stheffany Casthelli Gandolpho

Vitória Correa Leal

Wanderson Cavalcanti Silvestre Nobre de Paulo