

# NOTAS ACERCA DA ATUAÇÃO EM ESPETÁCULO TEATRAL DE RUA

Narciso Telles<sup>1</sup>  
Lilian Moraes de Paiva<sup>2</sup>  
Luciana Fontes<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este texto apresenta os resultados parciais da pesquisa “Teatro de Rua: processos criativos e formação do ator/atuador”, desenvolvida no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), de janeiro de 2002 a março de 2003, com apoio do CNPq e FAPEMIG. Apresentamos aspectos relevantes do processo de pesquisa, com ênfase no trabalho atorial e sua relação com o espaço urbano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de rua. Atuação. Espaço cênico.

As experiências verdadeiramente vivas no teatro mostram que o que importa é a qualidade do que é compartilhado, não a idéia mas a qualidade do compromisso que levou à idéia, do autor, depois dos atores, dos diretores, de todos os colaboradores.

Peter Brook

As características do teatro de rua, uma modalidade dramática essencialmente de encenação, utiliza mais o espaço que as regras de elaboração do texto dramático. André Carreira enuncia as características básicas que fundamentam o teatro de rua:

a) a existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico de linguagens; b) o espaço cênico do teatro de rua é o espaço urbano

---

<sup>1</sup> Ator, professor do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mestre e doutorando em Teatro pela UNIRIO.

<sup>2</sup> Atriz, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista de IC/CNPq (2001-2002).

<sup>3</sup> Atriz, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista de IC/FAPEMIG (2002-2003).

resignificado; c) a existência de um público flutuante que é consequência da mesma permeabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico; d) o público do teatro de rua é um público acidental que assiste o espetáculo porque se encontra casualmente com o ato teatral que invade o espaço público e se constitui em um ato artístico transgressor. (CARREIRA, 2005, p. 32-33).

O teatro de rua revela-nos elementos associados à criação teatral, como cerimônia social diferenciada, o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto. Longe de ser uniforme, esta modalidade teatral é formada por uma multiplicidade de linguagens que implicam questões de ordem ideológica, ética e estética dos coletivos teatrais e projetos artístico-pedagógicos.

No Brasil, são os grupos os responsáveis pela formação de atores para esta prática teatral. A formação está vinculada à linguagem desenvolvida por cada coletivo, como, por exemplo, a da comicidade no trabalho de ator, com maior ênfase, pelos Grupos Imbuça, Tá na Rua e Alegria-Alegria, ou ao risco físico, como se dá com o Grupo Experiência Subterrânea.

Diante das novas diretrizes curriculares para os cursos de graduação em Teatro, da necessidade de uma reflexão aprofundada sobre o papel e a função das escolas de teatro no mundo pós-moderno e da crescente institucionalização de práticas pedagógicas teatrais, iniciamos o Projeto de Pesquisa “Teatro de Rua: processos criativos e formação do ator/atuador”, com o objetivo de investigar uma possível metodologia de formação de atores para esta modalidade teatral.

Participaram, além dos autores deste artigo, os alunos-atores<sup>4</sup>: Rodrigo Rosado, Aline Corrêa, Camila Delfino, Daniela Ribeiro, Ana Carla Machado e Marcelo Briotto. Os figurinos do espetáculo foram criados por Lila Melo.

Nos treinamentos, trabalhávamos fundamentalmente dois aspectos: improvisações com objetos (bastões, instrumentos musicais, etc), visando ampliar os movimentos do corpo e sua relação com o espaço, e o treinamento de perna-de-pau, considerando que este seria o principal instrumento para a composição do espetáculo. Procurávamos obter, por meio desta técnica complementar ao trabalho dos atores, a ampliação da capacidade expressiva dos mesmos no espaço urbano, considerando, a respeito disso, a experiência da atriz Aline Corrêa:

Na verdade, andar de perna de pau não significa apenas se equilibrar. No trabalho de perna de pau, uma vez adquirido o equilíbrio, adotamos alguns procedimentos para darem subsídio à criação de

---

<sup>4</sup> Do curso de Artes Cênicas da UFU.

novos movimentos. Existem algumas caminhadas acompanhadas de ritmos e sílabas ritmadas que auxiliam na segurança, alinhamento, velocidade, controle de peso, conhecimento da perna-de-pau enquanto objeto material e enquanto dimensão no espaço. As caminhadas aumentam a percepção e exigem um grau de coragem que vai crescendo conforme o domínio técnico<sup>5</sup>.

Dessa maneira, a técnica pode ser utilizada no treinamento do ator para teatro de rua, estimulando a coragem, a concentração e a prontidão na cena.

A peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, de Bertolt Brecht, foi escolhida para a segunda etapa de nossa investigação, em primeiro lugar por ser uma obra dramaturgicamente com a qual os atores podiam experimentar a técnica adquirida e o jogo do ator no espaço urbano e, em segundo, por seu caráter ideológico, sempre presente nas peças didáticas brechtianas, pois:

[...] para Brecht a verdadeira relação de ordem política, ideológica e social do teatro é conseguir estabelecer o diálogo entre o espetáculo e a platéia. Não cabe ao teatro o que deve ser feito! Não! Seu papel é o de estabelecer o espaço da discussão. E apresentar com a platéia idéias e ou situações. E à platéia caberá construir pontos de concordâncias e/ou discordâncias. (PEIXOTO, 1998, p. 9)

Após a definição do texto a ser montado, intensificamos a relação ator/espaço aberto, e iniciamos os ensaios em espaços públicos do município de Uberlândia. O primeiro ensaio ocorreu na Praça Tubal Vilela, no centro da cidade. Os atores distribuíam-se pelo espaço para a preparação da “chegança” – uma estrutura de algazarra, com apitos, instrumentos de percussão para o chamamento do público de transeuntes. Depois, organizava-se a roda e a história era contada com a maioria dos atores em pernas-de-pau.

No encontro posterior ao ensaio, verificamos que havíamos perdido a noção da roda. Ana Carneiro (1998) comenta que a roda tem que ser bem armada de modo a garantir a realização do espetáculo frente à diversidade da rua. Percebemos também a falta de um “quê”, ou melhor, de “presença” no trabalho dos atores. Segundo Patrice Pavis (1999, p. 305):

“Ter presença” é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente.

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada por Luciana Fontes com Aline Corrêa. Uberlândia, 2002.

Era como se o espaço nos tivesse tragado. Sobressaíam o badalar dos sinos da igreja, o barulho dos carros, a posição do público (embaixo de uma árvore, na sua sombra, alterando toda a estrutura do espetáculo, que deveria ser em roda, ficando quase frontal).

Após esta experiência, retornamos aos laboratórios e organizamos um calendário de apresentações. Buscávamos naquele momento intensificar a pesquisa sobre os procedimentos de atuação no espaço urbano.

Na XII Mostra de Teatro de Araxá<sup>6</sup> realizamos duas apresentações do espetáculo. A primeira aconteceu na Faculdade de Araxá. O espaço escolhido estava demarcado por uma fita de isolamento. Esta foi a primeira barreira que encontramos, pois ditava a localização ideal para os espectadores, o que contradizia a nossa proposta (a construção conjunta da roda). Então, cortamos a fita, e convidamos as pessoas ali presentes a se aproximarem, para darmos início ao espetáculo.

O público havia sido convidado (o espetáculo foi divulgado pela imprensa para todo o município), o que nos deu um grande diferencial a partir do ensaio na Tubal Vilela. Conseguimos organizar a roda de forma que os espectadores nos observassem por todos os lados. Então, relata Lílian: “[...] resolvi sair da roda e me esconder atrás de alguns espectadores para testar um outro tipo de contato. Foi muito interessante, porque naquele momento as pessoas estavam servindo como ‘barreira’ entre a cena e o espaço da cidade.”

No decorrer das apresentações, os atores vão adquirindo uma maior segurança em trabalhar no espaço urbano e vão fazendo suas interferências, como aponta Eleonora Fabião (2003, p. 27), ao investigar o corpo cênico:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o marco e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas.

Atuar com as inúmeras interferências que a cidade pode propiciar, significa acionar um campo técnico-expressivo e aproveitar as possibilidades oferecidas pelo espaço.

Na mesma apresentação, outro momento nos chamou a atenção: o da ciranda, utilizado para a concentração e reunião dos atores para pedir licença às entidades da rua e, em seguida, darmos início ao nosso espetáculo. Verificamos então “[...] o quanto é fundamental o estabelecimento da força coletiva do grupo na construção de seu espaço de trabalho.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Realizada de 29 de agosto a 1 de setembro de 2002.

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Luciana Fontes com Ana Carneiro. Uberlândia, 2002.

A segunda apresentação aconteceu na Praça Matriz, em frente à Igreja São Domingos. Nosso primeiro contato com os espectadores foi para a organização da roda, pois esses usavam a escadaria da igreja como arquibancada de forma frontal. Feito o círculo, terminamos de nos aquecer com uma bela ciranda nas pernas-de-pau. Continuamos pesquisando novas possibilidades no que diz respeito ao espaço de cena e o público. Contudo, uma nova situação aconteceu. Nesta apresentação, tivemos a possibilidade de incluir o espaço urbano na cena, como nos relata a atriz-pesquisadora Lílian Paiva: “[...] recebi um presente: na cena final de *Aquele que diz sim...*, ao levantar a cruz que simboliza o menino, me deparei com a cruz da igreja, grandiosa e altiva. Naquele momento parecia que a minha personagem (o estudante) havia recebido o perdão.”

A cidade passa, durante o momento do espetáculo, por um processo de ressignificação de sua arquitetura e de sua dinâmica, explodindo o fenômeno teatral livre dos seus rituais convencionais, torna-se um local que teatraliza-se por si mesmo.

A plenitude do espaço, as formas infinitas que o espaço pode transformar, articular esta é a base do teatro ambientalista. Também é a fonte de treinamento do ator de teatro ambientalista. [...] Creio que existem relações reais entre o corpo e os espaços através dos quais se move o corpo. [...] O primeiro princípio cênico do teatro ambientalista é criar e usar espaços completos.<sup>8</sup> (SCHECHNER, 1988, p. 30).

Como no teatro ambientalista, no teatro de rua o espaço cênico adquire uma importância fundamental para a realização do espetáculo. Longe de ser apenas o local onde o fenômeno teatral se realiza, torna-se, também, um local tomado e modificado pelo público à medida que esse transforma o espaço público em espaço cênico.

À guisa de conclusão, podemos apresentar alguns dos elementos que nortearam esta etapa da pesquisa de forma a responder e levantar questões para desdobramentos futuros. São eles:

a – a espacialidade multifacetada da cidade com suas inúmeras interferências diante do fenômeno teatral;

---

<sup>8</sup> “La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar - esa es la base del diseño del teatro ambientalista. También es la fuente del entrenamiento del intérprete del teatro ambientalista. [...] Creo que existen relaciones entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se move el cuerpo. [...] El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos”. (Tradução de Narciso Telles).

b - a perna-de-pau como uma técnica completar que, conforme a proposta da encenação, pode contribuir para um apuro técnico e expressivo do jogo do ator no espaço urbano;

c - a necessidade de uma formação técnica específica para a atuação no teatro de rua;

d - as diversas linguagens existentes nesta modalidade teatral que ampliam as possibilidades de encenação e ocupação do espaço urbano pelo teatro de rua.

## Referências

BROOK, Peter. **Peter Brook questiona a importância da idéia.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 nov., 1990.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator:** da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2001.

CARNEIRO, Ana. **Espaço cênico e comicidade:** a busca de uma definição para linguagem do ator. 1998. 246 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1998

CARREIRA, André. Reflexões acerca do conceito de teatro de rua. In: TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (Org.). **Teatro de rua:** olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 20-37.

CRUCIANE, Fabrizio, FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua.** São Paulo: Hucitec, 1999.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico.** Folhetim 17, Teatro do Pequeno Gesto. mai./ago. 2003, p. 24-33.

FONTES, Luciana. **A atriz em cima da perna-de-pau:** técnicas complementares e atuação no teatro de rua. Relatório de Pesquisa PIBIC/FAPEMIG/UFU, 2002.

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

PAIVA, Lílian Morais de. **Análise da presença cênica do ator num espaço diferenciado:** a rua. Relatório de Pesquisa PIBIC/CNPQ/UFU, 2003.

PEIXOTO, Fernando. **A atualidade de Bertolt Brecht: História e perspectiva.** Uberlândia, n. 18/19, 1998, p. 9-41.

SCHECHNER, Richard. **El teatro ambientalista.** México: Árbol, 1988.

TELLES, Narciso. **O teatro que caminha pelas ruas.** São Paulo: Nativa, 2002.

TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.