

ESPAÇO PÚBLICO EM CENA: O TEATRO DE RUA EM RIBEIRÃO PRETO

Sebastião Geraldo

Doutor em ciências da comunicação pela ECA-USP, pesquisador na Universidade de Ribeirão Preto – Unaerp

Carlos Henrique de Souza

Formado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Ribeirão Preto. Ator Profissional, Fundador e diretor da *Cia Parábolas de Teatro*.

Resumo

O teatro significa, desde sua origem, um lugar privilegiado de manifestação artística e cultural do homem. O teatro de rua, que possui fortes vínculos com a cultura popular, cria formas próprias da cultura teatral e possibilita a apreensão da mensagem por ele proposta e interação instantânea, especialmente pela empatia gerada com a platéia, em um cenário constituído pelo lugar “comum” do cidadão. Este trabalho levanta informações e analisa as manifestações do teatro de rua na cidade de Ribeirão Preto bem como sua receptividade pela comunidade local. Procura realizar um registro dos grupos que atuam no teatro de rua em Ribeirão Preto como contribuição para a melhor compreensão dessa forma de manifestação cultural.

Palavras Chave: teatro de rua; teatro; cultura

Abstract

Theater means, since its origin, a special place of artistic and cultural expression. Street theater, which has strong links with popular culture, creates its own forms of theatrical culture and allows the apprehension of the message that is proposed and instant interaction, especially for the empathy generated with the audience, in a scenario consisting of the citizen “common” place. This paper presents information and analyzes the street theater manifestation in Ribeirão Preto city as well as its acceptability by the local community. It seeks to achieve a record of the groups that work in street theater in Ribeirão Preto as a contribution to a better comprehension of this form of cultural expression.

Keywords: street theater; theater; culture

Resumen

El teatro se encuentra, desde su origen, un lugar privilegiado de la expresión artística y el hombre cultural. Teatro en la calle, que tiene fuertes vínculos con la cultura popular, crea formas de la cultura teatral y permite la captura del mensaje que él propuso y la interacción inmediata, sobre todo la empatía generada con el público, en un escenario que consiste en el lugar “común” ciudadana. En este trabajo se presenta la información y analiza las manifestaciones de teatro de calle en la ciudad de Ribeirão Preto y su aceptación por la comunidad local. Busca alcanzar un registro de grupos de trabajo en el teatro de calle en Ribeirão Preto, como contribución a una mejor comprensión de esta forma de expresión cultural.

Palabras clave: teatro de calle; teatro; cultura

Introdução

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

Na concepção de Santos cultura, é “uma dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas.” (1996, p.5) Esse conceito nos remete ao entendimento de que o teatro de rua é uma dessas formas de manifestação cultural dinâmica, viva e uma maneira de comunicação popular pelo fato de interagir, provocar reações e despertar sentidos imediatos na plateia.

A apresentação teatral carrega, desde sua origem, um papel didático sobre as tradições locais, estende sua compreensão estética da realidade humana para o mundo e instiga a plateia a refletir sobre sua história, seus passado, presente e futuro. Promove ações e emoções. Com o teatro de rua, tudo isso ocorre no lugar comum, no espaço público.

O teatro de rua pode ser definido como apresentações feitas em espaço público, com uma linguagem teatral característica, ou seja, com o uso de máscaras, técnicas circenses, músicas, danças e interação com a plateia. Em Ribeirão Preto, existem algumas companhias de teatro compostas por grupos de atores profissionais que tem como principal característica a utilização de elementos que identificam seus espetáculos como popular.

O principal objetivo deste estudo foi analisar e registrar as formas de manifestação do teatro de rua em Ribeirão Preto. Além disso, buscou realizar um retrospecto histórico do teatro e do teatro de rua e documentar a manifestação do teatro de rua da cidade.

Par a realização deste estudo foi realizada uma pesquisa bibliográfica e levantamento de dados junto aos principais grupos teatrais que se apresentam nas ruas de Ribeirão Preto. Foram realizadas entrevistas com a platéia (comunidade local), documentação fotográfica, e entrevistas com representantes de companhias de teatro de rua, o que possibilitou um esforço para análise pretensamente crítica deste fenômeno.

Teatro: o papel da arte na cultura

Propriedade única do homem, a capacidade intelectual de criar símbolos, dar sentidos a eles e, por meio trocar significados aprendidos que possibilitam a evolução ou mais propriamente o que chamamos de processo. Isso se dá pelo fato de sermos sujeitos históricos e capazes de produzir cultura.

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

O teatro emerge das práticas primitivas do homem nas imitações de guerras, caçadas,

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

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

Sobre o teatro no Brasil

A trajetória do teatro brasileiro é rica e repleta de esforços na busca de sua afirmação. O país é imenso e o teatro existe em cada pequena cidade. Cada região possui características culturais específicas e também manifestações tradicionais próprias do teatro popular. O eixo Rio – São Paulo é a região onde é abundante a profissionalização neste setor (PEIXOTO, 1986).

Do teatro brasileiro pode-se apontar sucintamente alguns momentos marcantes desde o seu início até o começo deste milênio, para sustentar o entendimento de algumas de suas manifestações peculiares.

Foi com do padre jesuíta José de Anchieta que apareceram as primeiras apresentações teatrais no Brasil. No século XVI, na Terra de Santa Cruz, valores da Igreja Católica eram transmitidos aos habitantes com preocupação ideológica, em detrimento dos valores artísticos e culturais locais. O formato usado eram os autos, o mesmo utilizado no período medieval, porém as apresentações se completavam com cantos e danças nas quais os índios tomavam parte. (PRADO, 2003). No século seguinte, acontece o que se chama de vazio teatral no Brasil, com exceção das comédias inspiradas do modelo castelhano e redigidas em espanhol pelo escritor Manuel Botelho de Oliveira.

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

Uma é a baixa qualidade dos espetáculos coloniais... Outra é a presença constante de mulatos nos elencos, como se constituísse uma especialização profissional, para a qual concorreriam seja a propensão da cultura negra para a música seja para o descrédito

em que era tida a profissão de ator, atraente para as classes mais pobres. Recapitulando e sintetizando, para terminar estes três séculos de domínio português, diríamos que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica. (PRADO, 2003, p. 27)

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

Ele contribuirá grandiosamente para construção histórica da época e, com eficiência, leva aos palcos folias de reis, canções de ninar, fandangos, modinhas, ou seja, o folclore nacional, as festas populares dramatizadas e representadas genialmente nos palcos. (DÓRIA, 2009).

A respeito de Martins Pena, Prado argumenta:

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

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

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

No país, as companhias estáveis de teatro surgem apenas nas décadas de 30 e 40. A Companhia de Procópio Ferreira, por exemplo, vivencia o “estrelismo”, marca deste período, com foco totalmente voltado para os excelentes atores, porém com uma dramaturgia fraca.

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

Com a fundação da EAD (Escola de Arte Dramática), no ano de 1948, dá-se a partida da modernização do teatro brasileiro. Ela passa a formar atores profissionais que, com o decorrer do tempo, participarão do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Lá, sob a influencia do ensino dos diretores italianos nascem os influentes diretores Antunes Filho e Flávio Rangel. Oriundo deste grupo nomes como Cacilda Becker, Sergio Cardoso, Fernanda Montenegro, Tônia Carreiro, Paulo Autran e diversos outros se inscrevem na história da interpretação no país.

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

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

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

A busca de novas linguagens se configura neste período. O Teatro de Arena, em meio ao período de regime autoritário - após o Golpe de Estado de 1964 - apresenta *Arena Conta Zumbi* e encena *Opinião* de Oduvaldo Viana, tendo como diretor Augusto Boal. O *Arena* resiste firmemente ao regime e pára suas atividades após o exílio de Boal. No entanto, Boal não interrompe suas atividades e desenvolve o método mundialmente conhecido e publicado em diversos idiomas: *O Teatro do Oprimido*.

O *Teatro do Oprimido* recorre aos espaços abertos para a aplicação dos seus métodos. Tem como princípio a utilização do teatro como acesso a arte e democratização desta, além de retirar o indivíduo da opressão que o domina. Em síntese, Boal elucida dizendo:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática...O teatro não é revolucionário em si, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação...O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1980 p. 126).

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

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

Entre os mais perseguidos pela censura encontram-se vários dos maiores dramaturgos brasileiros do século XX, com Plínio Marcos, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri. Entre os encenadores que tiveram mais dificuldade com a libe-

ração de seus espetáculos destacam-se José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina, e Augusto Boal, do Teatro de Arena. (GUINSBURG, 2006 p. 80).

No início dos anos oitenta, momentos de distensão da censura e emergência de novo período democrático, as artes cênicas trazem consigo o desdobramento do que se pode dizer pós-modernidade teatral no país.

O Teatro de Rua na Brasil

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

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

Nesse sentido, é possível traçar uma cronologia da evolução desta linguagem, tão contemporânea e, sem dúvida, um dos aspectos mais inquietantes e relevantes da identidade do teatro brasileiro de nossos dias (CRUCIANI; FALLETTI, 1999). Recorremos, para isso, ao olhar de Ginsburg (2006), que associa o teatro de rua no Brasil à modernização do teatro brasileiro e a construção de uma dramaturgia específica para ser apresentada fora das casas de espetáculo.

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

No mesmo ano (1961), no Rio de Janeiro, a União Nacional dos Estudantes, influenciada pelo MCP lança o Centro Popular de Cultura que tem a rua como lugar para informar o povo. Sua proposta além da manifestação cultural popular, tem o intuito político e estético do teatro de rua brasileiro. Nesse contexto, o golpe militar interrompe as atividades de ambos.

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

Nos anos de 1980, a qualidade de expressão artística é firmada na rua com os grupos

Ói Nós Aqui Traveiz (RS), *O grupo Galpão* (MG) de singularidade estética e brilhante pesquisa na área da *Commedia dell'Arte*, *clown* e técnicas circenses, *Teatro de Anônimo* (RJ), *Fora do Sério* (SP), *Teatro Oikoveva*, dentre outros que participaram da construção estética e ideológica do Teatro de Rua no Brasil. (GINSBURG, 2006).

O teatro de rua em Ribeirão Preto

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

Entre os grupos existentes no momento pode-se destacar o pioneiro *Fora do Sério* que surgiu em 1988 com a estreia de *Arlequino*, de Dario Fontes. Miriam Fontana uma das fundadoras, atriz e diretora do grupo relata argumenta que ficou encantada com o trabalho de máscaras da *Commedia Dell'Arte*, “que realiza-se na rua, nas feiras, nas praças, aí nos questionamos como trabalhar isso no palco, então resolvemos experimentar o espaço de origem da comédia e por isso saímos pra rua, já em 1989, com o espetáculo *Aqui não Pantaleão*, criação coletiva do grupo.” (FONTANA 2011)



Foto de Carlos Henrique de Souza: Cenas teatro de rua, Ribeirão Preto, 11 nov. 2012.

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

Ainda sobre a composição do grupo, Fontana (2011) diz em eram em sete integrante e que em 1991 organizaram um Encontro Nacional de Teatro de Grupo, o que trouxe muitos grupos significativos para a cidade. Porém, em 1992, os membros do grupo original se desentenderam e três integrantes foram para São Paulo. “Nós, os quatro restantes que ficamos realizamos um Segundo Encontro Nacional em 1993 com vários grupos. Alguns que já tinham se apresentado e ...outros novos, e nós com o teatro de rua, nosso trabalho.” (FONTANA, 2011)

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

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

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

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

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

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

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

O teatro de rua contemporâneo em Ribeirão Preto tem crescido e formado seguidores e adeptos. Um dos frutos das primeiras iniciativas que ocorreram na década de 1980 é o grupo ou *Cia. Teatral Boccaccione*, que nasceu em 2006 e tem realizado trabalhos em diversas ruas e praças da cidade. Apresentou seu primeiro trabalho de rua com o espetáculo “O Velho da Horta”, de Gil Vicente, utilizando bonecos e máscaras como ferramentas de comunicação com a plateia.

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

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

Karol Nursa, atriz integrante do grupo e responsável pelos argumentos e revisões dramáticas *Cia. Teatral Boccaccione*, considera que com a experiência proporcionada pela rua e com as intervenções e eventos inesperados em cena, o grupo passou a se questionar sobre a função do espectador com o espetáculo.

Foi então que surgiu a ideia de associar essa relação; proporcionar ao público “não-artístico” (desabituaado a frequentar espetáculos de teatro) o acesso à cultura; despertando-o não somente para o gosto artístico em apreciar, mas articulando sua participação prática na realização do espetáculo apresentado. Também com esse intuito, interligar conhecimentos técnicos com vivências e comportamentos cotidianos, pois a Cia. acredita que a transformação acontece também – e principalmente – em sua prática.(NURSA, 2011)

Baseado nesta experiência, lançam o projeto “A Rua – espaço cênico e de formação ar-

tística” que, além de propor a apresentação de espetáculos de rua, envolvem o público local em oficinas que antecedem as apresentações e o insere no fazer artístico, através da distribuição de personagens para participação ativa no espetáculo. O local da oficina é o mesmo utilizado para a apresentação.



Foto de Carlos H. de Souza: Cenas teatro de rua, Ribeirão Preto, 11 nov. 2012.

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

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

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

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

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

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



Foto de Carlos H. de Souza: Cenas teatro de rua, Ribeirão Preto, 11 nov. 2012.

Fica clara a força que tais manifestações possuem ao despertar, através do humor, o exercício reflexivo sobre questões densas vivenciadas pelo indivíduo. O grupo chega na praça com uma bandinha formada por crianças, tocando instrumentos e cantarolando. Despertam a atenção dos transeuntes e convidando-os para assistir a peça. O público heterogêneo é atraído para o espetáculo.

No espetáculo *Ubu*, como percebe-se nas imagens, a mensagem reflete temas político-sociais por meio de uma linguagem que, segundo Leite (2011), pode-se fazer uma aproximação com o conceito Bakhtiniano de Realismo Grotesco

O corpo grotesco possui dimensões exageradas, seu apetite é exagerado, e manifesta positivamente os princípios da vida material e corporal, como a comida e a bebida em abundância e as necessidades fisiológicas e sexuais. Esse corpo é modelo para uma sociedade carnavalesca, que se alimenta em abundância, festeja alegremente e se entrega livremente aos prazeres sexuais. O realismo grotesco é uma concepção estética enraizada na antiguidade que, com o passar do tempo, foi esquecida e relegada às margens, praticamente como o oposto da beleza proposta pelos regimes oficiais e manifestas nas artes de vanguarda. (LEITE, 2011, p.8-9)

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

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

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

Segundo José Carlos (2011), aposentado que frequenta a praça central da cidade diaria-

mente e assiste todas as apresentações ali realizadas, os “meninos” são fantásticos.

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

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

Antonia Souza (2012), coordenadora, afirma que estava passando pela praça com meus filhos quando viu o teatro. Parou e fiquei olhando, deu muitas risadas. “Como é gostoso quando tem alguma coisa assim pra gente ver. Eu me diverti e vi meus filhos se divertiram também.”

José Antonio Soares (2012), aposentado, afirma que queria muito participar da peça, entrar lá. “Tá tão pertinho da gente que parece que a gente faz parte.”

Aline Silva Coelho (2012), professora, considera muito importante a apropriação desse espaço pela sociedade civil com arte e cultura. “Muitas vezes nós ficamos trancafiados e deixamos a praça, um espaço que é nossa, nas mãos dos que fazem mau uso dela por medo da violência. Ver uma apresentação de teatro na praça que diverte e faz refletir, é impagável.”

Últimas considerações

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

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

Nessa dimensão, o teatro de rua propõe uma interação com o cidadão e a cidade. O espaço público é - ou deveria ser- um lugar de todos, não está restrito a um determinado público por razão econômica ou de formação. Essa é uma condição essencial para o teatro de rua. O espaço da apresentação também pode configurar a significação que a apresentação ganha. Os atores interagem com a platéia, mas também há uma interação com o ambiente cenográfico escolhido, ou seja a paisagem urbana também é parte integrante do espetáculo e pode carregar um sentido particular na apresentação.

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

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

CARREIRA, André. *A cidade como dramaturgia do teatro de "invasão"*. XI Encontro Regional da ABRALIC 2007 realizado em 23, 24 e 25 de julho de 2007. Universidade de São Paulo – SP. p. 6 - 7. Disponível em: http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira__A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf. Acesso em set. 2011.

COELHO, Aline Silva. *Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto*. Entrevista com Carlos Henrique de Souza. Ribeirão Preto, 19 nov. 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

LEITE, Francisco Benedito. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais Como Obra de Maturidade Mikhail M. Bakhtin*. In: Revista Magistro - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas. UNIGRANRIO, v.2, n1, 2011.

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

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

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

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

SOUZA, Antonia. *Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto*. Entrevista com Carlos Henrique de Souza. Ribeirão Preto, 19 nov. 2012.

SOARES, José Antonio. *Sobre o teatro de rua de Ribeirão Preto*. Entrevista com Carlos Henrique de Souza. Ribeirão Preto, 19 nov. 2012.

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

