

TRINDADE, Jussara. Teatro de rua e dramaturgia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora bolsista CNPQ/PDJ. Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho. Musicista e arteterapeuta.

RESUMO

O trabalho tem a intenção de comentar as distintas dramaturgias desenvolvidas por grupos teatrais de rua no Brasil. Pretende-se, a partir de exemplos de espetáculos de rua assistidos pela autora, iniciar um levantamento dos critérios e estratégias utilizadas por esses coletivos na elaboração de suas respectivas dramaturgias, no intuito de demonstrar que tais processos construtivos estão baseados em parâmetros específicos desta modalidade teatral.

Palavras-chave: dramaturgia. teatro de rua. espetáculo de rua

ABSTRACT

The work intends to review the different dramaturgy developed by street theater groups in Brazil. It is intended, from examples of street performances attended by the author, start a survey of criteria and strategies used by these collectives in developing their respective dramaturgy in order to demonstrate that such constructive processes are based on specific parameters of this modality theatrical.

Keywords: drama. street theater. street spectacle

Oriundo do grego *drama* (no sentido conotativo de ação) + *tourgia* (sentido de trabalho, tecimento), o termo “dramaturgia” significa, literalmente, “tecimento de ações”. Contudo, esse antigo entendimento do grego foi modificado na França do século XVII para significar a “arte de compor peças de teatro”, sentido esse que se mantém até os dias atuais sob a designação de “dramaturgia clássica”. A esse respeito, Patrice Pavis (2003) comenta que o sentido original do grego parece ter retornado a partir das proposições de Bertolt Brecht acerca do teatro épico. Paralelamente a estas questões de ordem conceitual sobre a arte da cena, inscrevem-se múltiplas dramaturgias ligadas ao espetáculo apresentado fora das salas teatrais.

Para os fazedores teatrais de rua no Brasil, trata-se de uma indagação que ganhou uma dimensão inédita nos últimos anos. Se, até pouco tempo, grande parte dos coletivos de teatro de rua não demonstrava tanto interesse por discussões de ordem teórico-conceitual, com a expansão – quantitativa e qualitativa - da modalidade no país, pode-se observar hoje uma preocupação crescente com a identificação de parâmetros estético-ideológicos para a sua arte, presente nas diversas atividades de reflexão crítica que vêm sendo organizadas pelos próprios grupos em todo o território nacional. Assim, desde a criação do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua em 2009, durante o XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis, têm sido periodicamente realizados encontros, palestras e debates dentro de Mostras e Festivais que têm abordado questões da dramaturgia para os espaços abertos, entre outros temas pertinentes ao teatro de rua.

Emblemática, nesse sentido, foi a iniciativa do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, coordenado pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, de São Paulo, que em 2011 organizou o I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua com o apoio da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – UNESP, onde foi realizado. Nessa ocasião, o tema da dramaturgia foi atravessado por outras questões fundamentais, que dizem respeito aos modos de produção em grupo, à encenação, à preparação do ator, às formas de utilização e organização do espaço cênico, às relações com o público. Destes temas surgem algumas indagações que sintetizam essa busca dos teatristas de rua, dentre as quais destaco a seguinte questão:

Quais são as ferramentas de comunicação/interação mais potentes na rua? Para alguns, a “dramaturgia do palhaço” - na expressão utilizada pelo pesquisador Mário Bolognesi (2003) – traria, consigo, alguns dos elementos cruciais para capturar e manter a atenção do público: inicialmente pela figura arquetípica do palhaço, o riso, a gestualidade cômica. Uma dramaturgia “de síntese”, que depende do trabalho do artista em cena, da qualidade e riqueza de sua imaginação, da capacidade de improvisação e comunicação com o público. É nos atributos dessa dramaturgia baseada nos recursos expressivos do próprio ator que residiria, inclusive, a opção de inúmeros artistas e companhias circenses que vêm despontando no horizonte do teatro de rua no país, nos últimos anos. Seja em seus moldes mais tradicionais, seja utilizando técnicas circenses mescladas a procedimentos contemporâneos, essa vertente

se encontra presente em trabalhos de grupos como o do Núcleo Pavanelli (São Paulo, SP), Circo Teatro Rosa dos Ventos (Presidente Prudente, SP), Cia Um Pé de Dois (Porto Alegre, RS), De Pernas Pro Ar (Canoas, RS) e muitos outros.

De um lado, encontramos o trabalho *solo* de Mauro Bruzza, em sua *performance* circense-musical como Lauro-Mauro-Paulo, o Homem-Banda – inspirado no personagem que há vários séculos exhibe seu virtuosismo pelas ruas de todo o mundo ocidental. No outro extremo deste tipo de experimentação cênica, encontram-se espetáculos-solo como *Automakina*, em que o gaúcho Luciano Weiser esbanja as múltiplas virtudes de um circense de refinado nível técnico, simultaneamente ator, dramaturgo, músico, compositor, cenógrafo, cenotécnico... num belíssimo espetáculo sem palavras, cujo processo foi certamente apoiado na palavra “trabalho”, tal como descreve Bolognesi para a construção dramática do espetáculo circense:

No processo dramático do circo, a palavra mais significativa é *trabalho*. *Criar* não diz nada; mas combinar ações, repetir, reter o que funciona e esquecer o que não funciona, é o que importa (CPTR, 2011, p. 52).

Já o Grupo Teatral Manjerição, outro grupo gaúcho de circo-teatro, insere em seus espetáculos possibilidades dramáticas oriundas de referências eruditas como Heiner Müller, como a justaposição simultânea de diferentes textos.

Não é apenas essa vertente circense que utiliza tendências contemporâneas nas milenares artes das ruas. Verifica-se, atualmente, a incidência de um certo número de fazedores teatrais preocupados em construir dramaturgias que subvertam as tradicionais unidades de ação, tempo e lugar, criando poéticas “de ruptura” para o teatro de rua (OLIVEIRA, 2010). São coletivos que - como o Erro Grupo e o Experiência Subterrânea (Florianópolis, SC), o Teatro de Operações (Rio de Janeiro, RJ), a Trupe Olho da Rua (Santos, SP), o Núcleo Pavanelli (São Paulo, SP) ou o Teatro Que Roda (Goiânia, GO) – têm realizado espetáculos que invadem, se apropriam da silhueta da cidade (CARREIRA, 2008) e, de forma não-convencional, fragmentam o espaço cênico com cenas simultâneas, procissões e intervenções paralelas, multiplicando os locais da apresentação e os pontos de recepção.

Assim, observa-se que também as formas de organização do espaço cênico - independentemente de sua vinculação estética às artes do circo - podem representar um critério para a definição de um denominador comum na dramaturgia dos espaços abertos. Calixto de Inhamuns, dramaturgo que trabalha com diversos grupos de rua paulistanos, afirma que o “ambiente cênico desorganizado” seria esse elemento definidor:

Na rua o público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e criar interesse nos transeuntes. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma *desorganização organizada* nesse espaço dominado (CPTR, 2011, p. 134).

Segundo ele, a forma mais singela de organização do espaço pelos artistas de rua é a do *camelô*, que coloca a sua mala no chão e inicia uma lenga-lenga para vender algum produto. Ao seu redor, cria-se uma roda de curiosos. Seu espetáculo é uma intervenção que se repete várias vezes. É no caminho dessa “cameloturgia” que as pesquisas da Cia Será o Benedito?, do Rio de Janeiro, vêm buscando decifrar os códigos de atuação mais eficazes nas ruas das grandes cidades. No extremo oposto, estariam os grupos que procuram se aproximar das condições ideais dos espaços fechados, construindo um palco, montando cenários de fundo e plateia com cadeiras, nos espaços públicos, como o Grupo Galpão, (Belo Horizonte, MG) e o Cutucurim (Angra dos Reis, RJ). Em geral, esses coletivos desenvolvem trabalhos que se caracterizam pela possibilidade de serem apresentados também em palcos. A esse tipo de organização do espaço cênico alguns fazedores teatrais têm denominado “teatro *na* rua” para diferenciá-lo do chamado “teatro *de* rua” - cuja linguagem cênica estaria situada num ponto histórica e ideologicamente anterior ao teatro de palco, cujo surgimento está intrinsecamente ligado aos valores de uma classe social específica, a burguesa (KOSOVSKI, 2005). Discussão “bizantina”, para alguns, fundamental para outros, porém inevitavelmente presente nas discussões sobre dramaturgia.

Cesar Vieira define dramaturgia como “a maneira de contar uma história através de um texto e do corpo [do ator] para um público popular que nunca vai a teatro” (CPTR, 2011, p. 60). Em quatro décadas à frente do Grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV, de São Paulo, elaborou com o coletivo o

provavelmente único método de construção dramática sistematizado do país, ao qual denomina Metodologia TUOV de Dramaturgia para um Teatro Popular. Esta se organiza de acordo com as seguintes fases:

Fase 1 – escolha do tema principal e sua estrutura;

Fase 2 – eleição de alguns subtemas da história (pesquisa e criação de subcomissões; elaboração das “fichas dramáticas”). Escolha dos principais conflitos; personagens; cenas; músicas. Esboço do quadro dramático (roteiro, com conflito central e conflitos secundários);

Fase 3 – escrita da 1ª versão do texto pela subcomissão de dramaturgia;

Fase 4 – revisão da 1ª versão;

Fase 5 – apresentação a um público popular.

O diretor explica ainda que cada fase pode ser acrescida de novos elementos sugeridos pelo conjunto de atores do TUOV, o que imprimiria a essa dramaturgia um caráter eminentemente coletivizado, “colaborativo”. É este, contudo, um caso isolado dentro de um panorama em que a maior parte dos grupos ainda tateia sem segurança, diante da desconcertante heterogeneidade que caracteriza a modalidade.

Para Alexandre Krugg, da Cia São Jorge (SP), os pilares da dramaturgia de rua são a pesquisa do espaço e a relação com o público. Outros fazedores teatrais de rua se unem a esta proposição, pois parece ser consenso que um mesmo espetáculo, apresentado em outro território, modifica-se substancialmente em função das novas condições espaciais e humanas que cada espaço específico – rua, praça, descampado, largo, jardim ou outro qualquer - traz consigo. Experiências de vários grupos mostram a interferência, maior ou menor, dos atores e suas habilidades individuais, ideias e pesquisas, sobre o espetáculo. Na maioria dos grupos rúes da atualidade, o processo dramático é essencialmente um processo de colaboração entre atuadores. O surgimento daquele *que escreve e também atua* indicaria, portanto, um novo conceito de dramaturgo (e de ator).

Decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – são as questões formuladas pela dramaturgia na operacionalização de suas análises. Em suma, pode-se dizer que a relação com o público é o vínculo que determina todos os demais no ajuste entre texto e cena (PAVIS, 2003, p. 115).

Ou seja, no teatro de rua contemporâneo o ator não tem apenas problemas de representação nos moldes convencionais porque seu desafio não é somente o de representar um texto escrito (por outrem), mas, sobretudo, o de conectar espetáculo e público por meio de uma dramaturgia *pessoal*, ancorada no aqui-agora da representação. Estaria o teatro de rua adentrando no território – ou, talvez, apenas corroborando – a recente noção de “dramaturgia do ator” que vem sendo desenvolvida por pesquisadores e grupos teatrais de renome, como o Grupo Lume, de Campinas?

O teatro de rua é generoso porque aceita todas as formas de dramaturgia, do milenar cortejo à fragmentação “quântica” do espetáculo. Será possível afirmar que existe a dramaturgia para espaços abertos? Existirá *uma* dramaturgia para a rua, que ainda não foi “descoberta”? A pergunta permanece em aberto. Mas, seja qual for (ou forem), provavelmente será (ou serão) a de uma estrutura que possibilite, facilite e fertilize, com total e irrestrita acessibilidade - o encontro do ator com o público.

Referências

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CARREIRA, André. Procedimentos de um teatro de invasão. *In*: Cavalo Louco. Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Travêiz. Ano 3, nº 5. Porto Alegre, 2008. p. 14-15.

CPTR. CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO. Caderno I – Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. São Paulo: UNESP, 2011.

KOSOVSKI, Lidia. A casa e a barraca. *In*: TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana (orgs.). Teatro de rua: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. p.8-19.

OLIVEIRA, Jessé. Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre. Porto Alegre: Ed.Ueba/Impressão Lorigraf, 2010.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O**

**VII Reunião Científica
da ABRACE**

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte

