

JÁCOME, Cecília Lauritzen. O treinamento do ator na perspectiva do teatro de rua. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; CAPES; Bolsista de Mestrado; Prof^a Orientadora Vera Lúcia Bertoni dos Santos; Atriz.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o trabalho de treinamento do ator para a rua, conceituando a expressão “treinamento” segundo a concepção utilizada por Eugenio Barba. A intenção da pesquisa é de elencar quais elementos do treinamento do ator se fazem imprescindíveis para a atuação na rua, partindo da observação de um grupo específico que será escolhido durante os primeiros meses do projeto. Neste período o grupo escolhido será acompanhado no seu processo de ensaios e posteriormente de apresentações, podendo assim relacionar os elementos identificados no treinamento e seu diálogo com o público, tentando analisar desta forma quais elementos permanecem e quais não funcionam. Outros parceiros teóricos farão parte da pesquisa como: Narciso Telles, André Carreira, Licko Turle, Gilberto Icle e Jessé Oliveira, contribuindo dessa forma para o enriquecimento da pesquisa bibliográfica a ser utilizada como referencial. Acredita-se que esta pesquisa seja importante e relevante nos estudos acadêmicos atualmente, devido à escassez de material produzido e publicado, pois o Teatro de Rua ainda se configura como uma área do teatro afastada do currículo de ensino nas instituições de ensino superior.

Palavras-chave: Teatro de Rua. Ator. Treinamento.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the work of actor training to the street, conceptualizing the term “training” according to the design used by Eugenio Barba. The intention of this research is to list what elements of actor training is indispensable to make the street performance, based on the observation of a specific group will be chosen during the first months of the project. During this period the selected group will be accompanied in the process of testing and subsequent presentations, and thus can relate the elements identified in the training and its dialogue with the public. Trying to analyze what elements remain that way and what does not. Other partners will be part of theoretical research as: Narciso Telles, André Carreira, Licko Turle, Gilberto Icle Jesse Oliveira and thereby contributing to the enrichment of literature to be used as a reference. It is believed that this research is important and relevant academic studies today owing to the paucity of material produced and published as the Street Theatre also takes shape as an area of the theater away from the education curriculum in institutions of higher education.

Keywords: Street Theatre. Actor. Training.

Primeiros passos

A motivação inicial para o desenvolvimento da pesquisa acerca do Teatro de Rua começou a partir de um trabalho prático como atriz no grupo de teatro *Quem Tem Boca é pra Gritar*, de João Pessoa (PB). Ao longo de três anos percebeu-se a necessidade de um embasamento teórico maior que pudesse sustentar a pesquisa a respeito do ator do Teatro de Rua, buscando por meio desta pesquisa uma análise mais detalhada sobre esse treinamento e sua efetividade como forma de enfrentar os desafios que a prática coloca.

Sobre as exigências implícitas do fazer dos atores, no que diz respeito ao Teatro de Rua, Fabrizio Cruciani apresenta como base:

[...] serem vistos, ouvidos, chamar a atenção, dominar uma recepção a princípio e tendencialmente distraída; e tornar adequados diferentes espaços, revelando suas potencialidades expressivas ou de relação sem ficarem oprimidos ou diminuídos por eles etc. (CRUCIANI, 1999, p. 142).

Partindo de metas de base como estas colocadas pelo autor, pode-se perceber a grande responsabilidade que repousa sobre o ofício do ator de rua. Sem deixar de considerar os outros elementos da encenação como o cenário, a música, os figurinos, que com certeza têm papel importante na tarefa de participar e captar a atenção do espectador. Acredita-se que nenhum destes elementos é capaz de substituir o papel desenvolvido pelo ator em cena.

Ao citar as experiências de trabalho do grupo carioca Teatro de Anônimo, Paulo Merisio explica como se deu a formação do coletivo. No processo de investigação do terceiro espetáculo do Teatro de Anônimo começa-se a pesquisar a linguagem circense.

A partir de então, uma série de técnicas circenses passa a ser incorporada a seu treinamento de maneira clara e sistemática. Em *Roda saia gira vida* (1994), a arte circense pode ser vista como efetiva fonte definidora para articulação de sua linguagem [...] (MERISIO *apud* TELLES, 2005, pp. 77-78).

Pode-se dizer então que, possivelmente, o trabalho de treinamento de cada grupo corresponde a uma linguagem específica construída ao longo do tempo, muitas vezes ligado à proposta de cada espetáculo.

Sendo o trabalho de pesquisa um recorte diante de uma realidade mais ampla, acredita-se que se debruçar sobre o trabalho de um grupo de teatro específico (CPTA) permitirá que se compreendam aspectos que sejam comuns a outros grupos, a partir da reflexão sobre outras pesquisas acerca do processo de treinamento do ator. Este se constitui como um espaço único de trabalho, partindo do fato de que este grupo nunca elaborou uma montagem para a rua, sendo assim o objeto de pesquisa ideal, pois poderão ser percebidas as diferenças entre o treinamento para o palco e para a rua, evidenciando os elementos que se destacam nesse processo.

Percebe-se de forma clara e até mesmo evidente que o ensino do Teatro de Rua nas universidades é precário.

As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. [...] Nos currículos dos cursos de formação do ator e teoria teatral, ou nos das escolas de

comunicação não há disciplinas que tratem das artes cênicas na rua (TURLE, 2010, p. 27).

É com este intuito que esta pesquisa tem a pretensão de se concretizar, com a motivação de que cada dia mais é preciso que o Teatro de Rua e o universo em que está inserido sejam pesquisados e ensinados dentro dos espaços de ensino.

Apresentação

O Teatro de Rua é considerado, desde suas origens, uma prática de interferência. E quando se fala de origens tem-se como referência as suas primeiras manifestações como arte dramática, realizadas em espaços abertos. Origina-se assim a história do teatro no Ocidente, cujo cenário principal eram as cidades da Grécia Antiga.

Segundo Berthold (2006), naquela época o teatro estava intrinsecamente ligado aos rituais de sacrifício, dança e culto, representado pelos festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante, posteriormente sendo considerado o deus do teatro. Pensando-se o Teatro de Rua como uma arte que envolve, no sentido de não excluir o espectador representante da sociedade, encontram-se semelhanças com o teatro que era feito na Grécia.

A ideia de interferência, inserida no início do texto, remete ao sentido de que o Teatro de Rua propõe uma mudança no cotidiano do espaço urbano, lugar que envolve vários tipos de espectadores: os que habitam a rua; aqueles só de passagem; os que trabalham nos arredores; além dos que vieram assistir ao espetáculo.

Segundo Lima (2008), essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços. Pode-se perceber que além de interferir no espaço, ressignificando-o, o Teatro de Rua também é contaminado pelas interferências acidentais ou não, propostas pelo espaço em que está inserido. Por perceber certa complexidade ao estudar o Teatro de Rua, ante as diversas práticas que são consideradas como tal, pergunta-se: De quê Teatro “de” Rua se fala? Em quê se diferencia do Teatro “na” Rua? A partir destas discussões é que se poderá iniciar uma pesquisa mais detalhada sobre o treinamento do ator, principal interesse deste trabalho.

O espetáculo teatral de rua quando parte das salas de ensaio e chega ao espaço público é desafiado a competir com seus fatores sonoros, visuais, além de se acrescentar a relação com o público. O ator, como representante da criação cênica, deve estar bem preparado para enfrentar as adversidades que venham surgir durante o fenômeno teatral.

Carreira (1998) reconhece estas lacunas das quais falamos, referindo-se neste trecho à questão dos recursos de encenação para o Teatro de Rua:

As qualidades narrativas de um texto espetacular lançado no espaço urbano não são suficientes para criar um lugar de relações profundas entre “fazedores” e “observadores”, é necessário buscar a criação de uma esfera de sensações [...] (CARREIRA, 1998, p. 76).

Apesar de o autor referir-se à questão do risco físico, defendido como propulsor de uma esfera de sensações, entendemos que esta se apresenta como uma das evidências de que existe um clamor por algo a mais que, como considera o autor, não se satisfaz a partir da estrutura ficcional normalmente trazida pelo texto.

Partimos da hipótese de que existe um treinamento específico para o ator do Teatro de Rua, que atua como base para a maioria das propostas e se destaca em alguns elementos de um treinamento dito “convencional”, ou seja, aquele que não precisa levar em consideração o desafio de atuar nos espaços diversos da urbe.

A partir dessa premissa questionam-se quais são os elementos que constituem o treinamento do ator para o Teatro de Rua que se acrescentam ou diferem dos elementos do treinamento para espaços “convencionais”? Chama-se aqui de espaços convencionais os espaços fechados em que o teatro costuma acontecer, dentre eles o arena, o corredor, em geral palco italiano, onde se observa uma estrutura projetada para o acontecimento teatral.

Observa-se que no Brasil a produção de Teatro de Rua é feita em geral por coletivos que se identificam com a prática do Teatro de Grupo, ou seja, na busca da investigação de formas de criação e modos de convívio. Chegando a esta observação, acredita-se que seja importante para o contexto da pesquisa que se pretende desenvolver, focar no trabalho de treinamento de um grupo específico, neste caso o Centro de Pesquisa do Trabalho do Ator (CPTA) de Porto Alegre (RS). A escolha do CPTA deu-se em função da disponibilidade do grupo com relação à pesquisa, bem como pelo fato de que será empreendida a primeira montagem de Teatro de Rua deste coletivo que há três anos promove o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, reunindo grupos para intercambiar, mostrar e discutir esta modalidade teatral.

Além das peculiaridades estéticas de cada montagem levada à rua, existe uma exigência espacial que oferece um ambiente de desafio constante para a atuação, exigindo do treinamento vigor que consiga prender a atenção do transeunte, o espectador acidental. Mas como o treinamento deve ser conduzido dentro de um grupo para que funcione de maneira a fazer com que o indivíduo que passa pelo local do acontecimento sinta-se motivado a parar, observar e permanecer?

O ator do Teatro de Rua deve estar bem preparado, pois ele tem o desafio de manter o espectador em comunhão com o que está sendo realizado em cena. Neste ponto, pode-se dizer que existe no Teatro de Rua uma intenção forte em manter uma relação marcante de reciprocidade entre ator e espectador. Propõe-se a construção de uma via de mão dupla, onde o espectador assume um papel de participante, trocando constantemente com a cena e os outros espectadores, influenciados pelo espaço da atuação e o estado de jogo.

Nessa dinâmica entre o treinamento do ator e o efetivo acontecimento do espetáculo teatral na rua, suas relações com o espaço e o público, é que se baseia o trabalho. Diante das lacunas colocadas pretende-se esclarecer algumas das questões lançadas sobre o universo que envolve o Teatro de Rua e o afirmam como um constante espaço de experimentos e práticas artísticas.

Considerações finais

Para Barba (1994), o treinamento do ator tem o objetivo de criar uma reconfiguração no seu corpo no que diz respeito às suas tensões. Neste processo há dois fatores: objetivo (autodisciplina, rigor, exercícios, constância); subjetivo (temperatura interior, motivação pessoal — a necessidade única do ator).

Para Barba (1994), o treinamento do ator é tão significativo, que ele buscou, a partir da criação da Antropologia Teatral, entender diferentes princípios dos teatros feitos por culturas diversas no mundo. Nos treinamentos propostos por Barba as influências são muitas, estão presentes: as acrobacias e a biomecânica, desafiando o ator a superar seus medos da queda e da dor; princípios da ioga e do *tai chi chuan*¹, na precisão das posturas e dos deslocamentos.

Os exercícios de treinamento corporal dependem do objetivo com que estão sendo feitos. Então podemos dizer que não existe uma forma única de treinar o ator, devemos primeiro pensar: Qual o corpo que eu necessito ter? Qual a energia necessária para executar tal representação? Quais exercícios se enquadram melhor para que durante o desenvolvimento possa alcançar tal finalidade?

A pesquisa tem como objetivo geral refletir sobre o trabalho de treinamento do ator para o Teatro de Rua. Seus objetivos específicos permeiam as etapas de pesquisa bibliográfica e das observações do trabalho de treinamento de atores e de ensaio de um espetáculo teatral dentro de um grupo (CPTA) na sua prática de rua.

Tais observações buscarão evidenciar os elementos que se destacam no treinamento do grupo como: a presença de jogos que ressaltem a relação de troca entre ator e espectador; o trabalho sobre o ritmo da cena; os exercícios de expansão do corpo e da voz; dentre outros.

Ao aprofundar a pesquisa sobre o ator do Teatro de Rua e seu trabalho pretende-se contribuir para o estudo desta modalidade teatral tanto no âmbito acadêmico como de publicações e reflexões nacionais, visto que ainda são escassos. Além disso, acredita-se que a investigação poderá estabelecer diálogo com outras pesquisas na mesma área.

¹ De acordo com a teoria do *Tai Chi*, as habilidades do corpo humano são capazes de ser desenvolvidas além de seu potencial normalmente concebido. A criatividade não tem fronteiras de qualquer tipo e a mente humana não deve ter restrições ou barreiras para desenvolver suas capacidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. **Etnocenologia**. São Paulo: Annablume, 1998.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.