

## APRESENTAÇÃO

O nosso objetivo maior é oferecer, principalmente aqueles que fazem teatro de rua no Nordeste do Brasil, pensamentos, conceitos, sonetos, poesias, manifestos, teses e estudos sobre o fazer teatral, contemplando dados relativos a sua histórias, mostrando experiência significativas de vários fazedores e pensadores do teatro, para que o mesmo venha preencher a falta de informação que permeia nossos artistas, quer seja pelo difícil acesso a livros e escritos já publicados, ou até pela falta de iniciativa e hábito da leitura e conseqüentemente do estudo sobre a matéria em questão.

Com esse intuito colocamos nessa apostila de estudo, vários, conhecidos e não conhecidos, pensadores do teatro, não defendendo esta ou aquela proposta e/ou forma, buscando apenas facilitar um material de estudo vivo, que deve ser lido, estudado, analisado, modificado e sobretudo discutido em conjunto, acrescentado e/ou suprimido, não devendo nunca, em hipóteses alguma, ficar morto dentro de uma gaveta, guardada como uma relíquia.

Essa é uma proposta diferente e só escambaremos com aqueles que tenham essas mesmas propostas, que se comprometam em manter uma correspondência constante e atualizada e que assumam a participação em um Seminário onde todos os que lerem e discutirem apresentarão suas forma de compreensão, seus estudos e conseqüentemente seus novos escritos.

Assim curtam com alma de artistas / ávidos pelo saber e não como muitos outros que pisam numa rua ou num palco, que vestem roupas, usam pinturas, vivem na mídia ou no esquecimento e não conhecem nenhum pouco as suas ferramentas de trabalho.

Júnio Santos

## **INTRODUÇÃO**

Não se pode falar em uma forma única de se fazer teatro, isto é, não existe técnica certa ou errada, tudo depende das necessidades que a encenação requer para que se cumpra o objetivo central de uma montagem teatral: O DESEJO DE COMUNICAR ALGO A UMA PLATÉIA. Mas se o grupo deseja ter sucesso nessa comunicação com a platéia precisa pensar em todas as partes que formam o espetáculo para que o objetivo seja alcançado. Vamos pra isso fazer a coisa mais interessante e corriqueira para aqueles que querem se comunicar via o teatro, vamos imaginar uma cena, uma situação criada pelo ator e diretor de teatro potiguar, Sávio Domingos.

### **“A ELEGÂNCIA DO SEU EDGAR”**

**“Edgar! Você precisa estar elegante para causar uma boa impressão no seu primeiro dia de trabalho. – diz com carinho Dona Gumercinda ao seu marido Edgar.**

**Não se preocupe, Gumercinda! Já estou quase pronto e aposto que nem você vai me reconhecer. – Respondeu animadamente seu Edgar que estava se arrumando no quarto há mais de uma hora. De repente, ele surge desfilando no meio da sala e pergunta:**

**Que tal? Estou bonito?**

**A mulher examina o marido de cima a baixo e, num frouxo de riso cai na gargalhada.**

**Edgar, você está parecendo um calouro de Sílvio Santos!**

**De fato, o coitado do seu Edgar, com toda sua boa intenção de parecer chique, estava mais parecido com Judas em Sábado de Aleluia. Usava um terno quadriculado, uma gravata preta com bolinhas cor de abóbora e uma calça verde – limão que não combinava nem um pouco com o tênis vermelho que ganhou de sua irmã no último Natal.**

**Mas Gumercinda eu estou usando o que tenho de melhor. Meu terno de casimira inglesa, minha calça de linha, a gravata de seda pura que a Tia Clotildexhhhhhhhhhhhhhhhh trouxe da Europa e o tênis? Você sabe quanto custa um tênis desse? É importado do Japão!**

**Enquanto seu Edgar tentava argumentar, Dona Gumercinda ria tanto que teve dor de barriga.**

**Quer saber de uma coisa, Gumercinda, você não entende nada de Moda!**

**E saiu batendo a porta com força. Na rua, por onde passava todo mundo reparava, mas por uma questão de respeito, só diziam:**

**...Bom dia, Seu Edgar! Que visual, hein!**

**Sem reparar na ironia dos vizinhos, seu Edgar seguia, exibindo orgulhosamente o melhor de sua elegância. “**

### **COMENTÁRIO**

Esta situação nos leva a pensar numa série de questões. Seu Edgar estava realmente elegante? Ou será que ele só queria um jeito de chamar atenção? Podemos dizer que esta história de elegância é uma questão de ponto de vista, que ele estava se sentindo bem e que a opinião dos outros era o que menos importava? Mas quando ele se propôs a sair elegante, ele não tinha um objetivo? Era o seu primeiro dia de trabalho e ele queria causar boa impressão a firma. Que tipo de impressão ele causou indo trabalhar vestido daquele jeito? Qual a reação dele com o riso irônico dos que o viam daquela forma vestido. Todas essas perguntas, só o seu Edgar poderá responder. O que posso lhes dizer é que é muito comum ver pessoas bem intencionadas querendo fazer algo, mas que, por falta de clareza em relação aos objetivos de sua proposta, o resultado pode se tornar parecido com a “ELEGÂNCIA DE SEU EDGAR”.

E por falar em elegância, sabem o que aconteceu com o seu Edgar no seu primeiro dia de trabalho? Não? Eu Também não! Agora é hora de usarmos a imaginação, e cada um demonstra em uma cena como era a elegância de seu, ou melhor, do seu EDGAR.

### **O QUE É TEATRO**

“Em seus primeiros registros nas línguas modernas, a palavra teatro refere-se ao local onde se realizavam os espetáculos teatrais na Grécia e na Roma antiga. No sentido tratado no verbete, o vocabulário é do século XVII. O termo evoluiu do latim theâtrum, empréstimo ao grego théatron, teatro, lugar para jogos público, reunião de espectadores ou ouvintes, espetáculos do verbo grego Theasthai, vem, contemplar, olhar.”

Importa nesse momento para nós, porque as pessoas escolhem fazer teatro? O que o teatro pode lhes oferecer que nenhuma outra forma de expressão artística pode? O poeta e dramaturgo espanhol GARCIA LORCA, “em 31 de janeiro de 1935, quando vários atores de teatro de Madrid solicitaram de Margarida Xirgu, a criadora genial de Yerma, que num espetáculo extraordinário interpretasse especialmente para eles o poema dramático de Lorca. Nessa oportunidade Lorca proferiu as seguintes palavras.

***“ Queridos amigos: Fiz há tempos, a promessa firme de recusar toda espécie de homenagem; festas ou banquetes que se fizessem à minha modesta pessoa; em primeiro lugar, por entender que cada uma dessas cerimônias equivale à colocação de uma pedra sobre o nosso túmulo literário, e, em segundo lugar, porque notei que não há coisa mais***

*desoladora que o discurso frio pronunciado em nossa honra, nem momento mais triste que o do aplauso, organizado, ainda que inteiramente de boa fé.*

*Além disso – e isto é segredo – creio que banquetes e pergaminhos trazem mau agouro para o homem que os recebe; mau agouro proveniente da atitude descansada dos amigos que, ao homenageá-lo pensam: “como já estamos quites”.*

*Um banquete é uma reunião de profissionais que comem junto de nós e onde se encontram, as pessoas que na vida menos gostam de nós.*

*Para os poetas e dramaturgos, eu organizaria, em vez de homenagens, torneios e desafios nos quais fôssemos garlhada e injuntivamente emprazados: “Aposto que não é capaz de fazer isto!” , “Aposto que não é capaz de exprimir numa personagem a angústia do mar!” “Aposto que não se atreves a contar o desespero dos soldados inimigos da guerra!” Exigência e luta com um fundo de amor severo, temperam a alma do artista, que se efemina e diminui com as soluções fáceis. Os teatro estão cheios de enganadoras sereias coroadas de rosas de estufa, e o público sente-se satisfeito e aplaude quando vê corações de serradura e escuta diálogos à flor dos dentes. Mas o poeta dramático não deve esconder esquecer, se quiser salvar-se do esquecimento, os campos de rosas molhadas pelo amanhecer, em que lavradores sofrem, e essa pomba ferida por um misterioso caçador, que agoniza entre os juncos sem que ninguém ouça os seus gemidos.*

*Fugindo das sereias, das solicitações e das vozes falsas, não aceitei qualquer homenagem por ocasião da estréia de Yerma; mas experimentei a maior alegria da minha vida breve de autor quando soube que a família teatral madrilena pediu à grande Margarida Xirgu, atriz de imaculada história artística, luzeiro do teatro espanhol e criadora admirável do papel, juntamente com a companhia que tão brilhantemente a secunda, uma representação especial para a ver.*

*Pelo o que isto significa de curiosidade e atenção para com esforço notável de teatro, quero apresentar, agora que estamos reunidos, os melhores e mais sinceros agradecimentos a todos. Esta noite não falo como autor nem como poeta, nem sequer como simples estudante do panorama riquíssimo da vida do homem; falo como ardente apaixonado de um teatro de ação social. O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país; é o barômetro que assinala a sua grandeza ou a sua decadência. Um teatro sensível e bem orientado em todos os setores, da tragédia ao vaudeville, pode em poucos anos modificar a sensibilidade do povo; e um teatro desordenado, em que as*

*patas substituem as asas, pode abastardar e adormecer uma nação inteira.*

*O teatro é uma escola de lágrimas e de riso, uma livre tribuna onde os homens podem por em evidência velhos equívocos princípios de moral e explicar, com exemplos vivos, normas eternas do coração e do sentimento do homem.*

*Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto, está moribundo; do mesmo modo que o teatro que não atende à pulsação histórica, ao drama do seu povo e a genuína cor da sua paisagem e do seu espírito, através do riso ou da lágrima, não tem o direito de se chamar teatro, mas antes sala de jogo ou sítio para fazer essa coisa medonha que se chama “matar o tempo”. Não me refiro a ninguém em particular nem quero ferir ninguém; não falo da realidade viva, mas do problema posto em tese.*

*Todos os dias ouço falar da crise do teatro, e penso sempre que o mal não está diante dos nossos olhos, e sim no mais obscuro da sua essência, não é um mal de flor atual, mas de raiz profunda, ou seja, o mal não está nas obras mas sim na própria organização. Enquanto os atores e autores estiverem nas mãos de empresas absolutamente comerciais, entregues a si próprias, e sem qualquer fiscalização literária ou estatal de nenhuma espécie, empresas carecentes de todo o critério e sem garantia de nenhuma classe, os atores, os autores e todo o teatro cada dia mais afundarão, sem salvação possível.*

*O delicioso teatro ligeiro de revista, o vaudeville e a comédia – bufa, gênero de que sou afeiçoado espectador, poderiam defender-se e salvar-se ainda; mas o teatro em verso, o gênero histórico e a chamada zarzuela cada dia sofrerão mais reveses, porque são gêneros muito exigentes e que comportam as autênticas inovações, e não há autoridade nem espírito de sacrifício para impô-las a um público que precisa ser dominado com elevação e em muitas ocasiões contraditado e atacado. É o teatro que deve impor-se ao público, e não público ao teatro. Para isso, atores e autores terão de reverti-se mesmo à custa de sangue, de uma grande autoridade, porque o público de teatro é como as crianças nas escolas; adora o professor grave e austero que exige e faz justiça, e espeta agulhas cruéis nas cadeiras em que se sentam os professores tímidos e complacentes, que não ensinam nem deixam ensinar.*

*O público pode ser ensinado – repare-se que falo em público, e não em povo - ; pode ser ensinado, porque eu vi Debussy e Ravel serem vaiados há anos, e tempos depois assisti às clamorosas ovações que um público popular dirigia às obras que antes repudiara. Estes autores foram impostos por um alto critério de autoridade superior ao público comum;*

*o mesmo sucedeu a Wedekind na Alemanha e a Pirandello na Itália, e a tantos outros.*

*Há necessidade de assim proceder para bem do teatro e para glória e dignificação dos seus interpretes. Há que manter atitude digna, com a certeza de que serão recompensadas com juro. O contrário é tremer de medo nos bastidores e matar a fantasia, a imaginação e a graça do teatro, que é sempre, uma arte, e sempre há de ser uma arte excelsa, embora tenha havido uma época em que se chamava arte a tudo o que apenas servia para rebaixar a atmosfera e destruir a poesia.*

*Arte acima de tudo. Arte nobilíssima; e vós, queridos atores, artistas acima de tudo. Artistas dos pés a cabeça, pois que foi por amor e por vocação que haveis ascendido ao mundo fictício e doloroso das tábuas do palco. Artistas por ocupação e preocupação. No teatro mais modesto como no mais elevado deve sempre escrever-se a palavra “ARTE” na sala e nos camarins, porque senão teremos que escrever a palavra “comércio” ou outras ainda pior que não me atrevo sequer a dizer. E hierarquia, disciplina e sacrifícios e amor.*

*Não quero dar-vos uma lição, porque me encontro em condições de recebê-las. O entusiasmo e a certeza ditam as minhas palavras. Não sou um iludido. Pensei a fundo – e a frio – no que digo e, como bom andaluz, possuo o segredo da frieza, porque tenho sangue antigo. Sei que a verdade não a detém aquele que repete "hoje, hoje, hoje, hoje" enquanto come o seu pão junto à lareira, mas sim o que serenamente olha à distância as primeiras luzes da alvorada no campo.*

*Sei que não tem razão aquele que diz: “Agora mesmo, agora, agora” com os olhos postos na garganta estreita da bilheteria, mas o que diz “amanhã, amanhã, amanhã” e sente aproximar-se a vida nova que avança sobre o mundo”.*

*Já o dramaturgo francês ARTAUD nos diz: “O teatro é o Estado, o local, o ponto onde nós podemos nos apropriar da anatomia do homem e através dele curar e dominar a vida.”*

### **O ESPETÁCULO TEATRAL**

Sabemos que o espetáculo teatral é uma síntese de várias artes e ofícios construídas coletivamente, e que só existem em função de uma platéia, como se fosse um jogo em que cada jogador desempenha seu papel dentro de regras previamente estabelecidas pelo grupo. Será que o aspecto coletivo é a característica mais importante desta arte? Sobre isso muita coisa já foi dita e escrita, vamos apenas apontar alguns aspectos característicos da arte teatral.

As manifestações coletivas sempre tiveram seu papel de destaque em todas as sociedades. Da mesma forma que as tribos primitivas se reuniam no terreiro da aldeia para dançar, contar histórias ou venerar um

deus o homem contemporâneo pode ir a um teatro, um show musical, a um espetáculo livre de rua em uma praça ou a um culto religioso, exercendo assim uma atividade coletiva que reafirma sua identidade cultural. Neste sentido, o teatro é ao mesmo tempo uma forma de expressão artística e uma atividade de socialização, tanto para quem o faz quanto para quem o assiste. Além de ser essencialmente coletivo, o teatro possui outra característica bastante peculiar. Um espetáculo só existe enquanto está acontecendo. Ele não é como um filme, onde a imagem fica registrada numa película, ou como um quadro que permanece sendo apreciado mesmo após a morte do pintor. A peça teatral escrita, que ficará registrada para sempre, não é teatro, é apenas um texto, ainda sem a vida que só será dada pelo ato coletivo de criação, que é o teatro. As imagens registradas jamais poderão captar a linguagem e o vigor de uma apresentação teatral. O teatro é uma arte feita num único momento para uma única platéia, pois uma apresentação nunca conseguirá ser exatamente igual a anterior. Heráclito de Éfeso, um filósofo que viveu no Sec. IV a.c. disse uma vez que “um homem nunca se banha duas vezes num mesmo rio, pois no instante seguinte nem o homem nem o rio serão os mesmos. Podemos aplicar bem esta frase filosófica dentro do espetáculo teatral. Restam portanto, as impressões deixadas pela experiência compartilhada por atores e platéia. Tomemos ainda o cuidado de não deduzir a experiência teatral ao momento da apresentação. É preciso saber valorizar o rico processo de aprendizagem que é vivenciado por todos aqueles que participam de uma montagem. Sabedores que somos de que o teatro é um ritual, herdado dos mais puros rituais daqueles a quem chamamos de primitivos, iremos estudar calmamente um pouco sobre ritual, pensando em seguida em, de forma grupal, realizar um ato teatral ritualístico.

## **O RITUAL**

Ato coletivo de celebração. Trata-se, nas sociedades primitivas, de uma forma de transmissão de conhecimentos, bem como de uma forma de auto-conhecimento, podendo Exercer as seguintes funções: Através dos rituais de iniciação ser um propagador de tradições; através dos rituais propiciatórios ser um instrumento de influência e controle; pode ser ainda apenas de apelo buscando obtenção de favores a entidades sobrenaturais como também criador de mitos através da glorificação do herói; e finalmente pode ser apenas um gerador de puro e simples prazer. Nesta última função é que atuam, principalmente, os elementos formais da música, ritmo, dança, movimentação e gesticulação, ambientação e vestuário. A manifestação teatral como um todo é uma decorrência da prática de rituais religiosos. A tradição do teatro ocidental, por exemplo, aponta os ritos de celebração ao deus Dioniso como a gênese do trágico e, por conseguinte, do próprio teatro. A lenda conta que “Dioniso, um deus filho de Zeus e da mortal Sêmele, espremeu a uva, e , juntamente com sua corte de SÁTIROS e NINFAS, bebeu o suco e assim ficou conhecendo o vinho. Bebendo-o repetidas vezes, todos começaram a dançar e a cantar vertiginosamente. Embriagado, caíram por terra desfalecidos. A partir daí, a cada VIDIMA, o povo celebrava como DIONISOS e seus companheiros haviam feitos antes: embriagando-se, cantando e dançando. A simbologia da orgia DIONISÍACA está relacionada ao teatro da seguinte maneira: “Os devotos de DIONISOS, após a dança vertiginoso (...) caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do (...) êxtase . Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em DIONISOS e este no seu

adorador pelo processo de entusiasmo. O Homem, simples mortal (...) em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se um herói, um varão que ultrapassava a medida de cada um. (Texto de Junito de Souza Brandão, Teatro Grego, Tragédia e Comédia p. 11) O ritual e o mito são as mais sensíveis representações do universo porque refletem a percepção mais profunda de um determinado grupo cultural.

## **O QUE O GRUPO DESEJA COMUNICAR**

O primeiro passo é a escolha daquilo que se irá representar. É preciso conhecer bem o tema que se deseja abordar. A falta de conhecimento a cerca de uma determinada questão invariavelmente acaba resultando numa visão superficial e até equivocada que em vez de enriquecer a visão da platéia e envolve-la na trama, poderá reforçar preconceitos e falsas idéias. Este é um trabalho de pesquisa que envolve tanto a experiência de vida dos atores, quanto as Informações fornecidas por livros e reportagens que tratem dos temas que a peça irá abordar.

## **A PEÇA**

Se o tema central já está claro para o grupo, o próximo passo é escolher uma peça que esteja adequada às suas necessidades. A riqueza da dramaturgia universal nos oferece uma lista infindável de autores e textos. Se o grupo não se sente identificado com nenhum deles, a alternativa é escrever o seu próprio texto. Escrever em grupo não é fácil, é tão difícil quanto caminhar juntos, por isso necessário uma boa dose de paciência para conseguir juntar todas opiniões e pontos de vista de cada elemento do grupo. Uma maneira divertida de se conseguir chegar ao texto é tentar improvisar as situações e em seguida ir escrevendo os diálogos- que forem surgindo no exercício. Neste processo os atores devem soltar a criatividade sem se preocupar com o resultado. É na avaliação do que foi feito e criado pelo grupo que irá se discutir se o objetivo foi ou não foi atingido. Não devemos ter medo do ridículo, pois este tipo de censura não ajuda em nada o processo de criação.

O grupo deverá se preocupar apenas com a comunicação teatral e durante o processo de criação deve levar em consideração- que toda peça de teatro existe para ser encenada, ser apresentada a um público. Se a peça só funciona quando é lida não é teatro: é literatura. Não esqueça que o teatro é AÇÃO e as falas existem para dar sentido à vida dos personagens. No nosso caso o TEATRO DE RUA, os textos devem ser flexíveis a participação da platéia, abertos para ser incorporados as suas piadas, suas dúvidas e em algumas horas até o seu silêncio, desprezo e crítica.

## **CRIAÇÃO DE UMA PEÇA A PARTIR DA IMPROVISACÃO**

Buscando clarear os caminhos para a criação de um texto teatral através do improviso, os autores John Hodgson e Ernest Richards chegaram a alguns princípios que entendemos serem bastante importantes para aqueles que estão tentando se iniciar na difícil, árdua a gostosa tarefa de escrever para o teatro, iniciando esse ato de forma

coletiva.

As principais abordagens relacionadas são:

## **1. QUANDO O ENREDO É PREDOMINANTE.**

O grupo escolhe para montar uma história já acontecida, um conto, um fato conhecido por todos e procura dessa forma interferir no seu conteúdo mudando sua história - a narrativa indireta - ou mantendo tudo da forma já estabelecida - a narrativa direta.

Outros pontos de partida para peças baseadas em enredo podem provir simplesmente de uma palavra ou de uma frase, como “independência”, “perdido”, “falta de sorte”, acusação, traição e muitas outras. Um exercício interessante é iniciar dando ao grupo uma palavra ou frase e pedindo-lhes que tomem nota ou digam qualquer coisa que lhes venham à mente em resultado a esse estímulo. Então, algumas dessas palavras podem ter um seguimento. Duas ou mais idéias podem ser combinadas até que uma estória linear apareça. Essa então, pode ser desenvolvida de acordo com os exemplos já dados, até se chegar a uma peça acabada.

## **2. O PERSONAGEM COMO FOCO PRINCIPAL**

Há diferentes modos de se criar um personagem, e na construção de peças improvisadas, pode-se começar exatamente com a construção de um personagem. Após criado desenvolver o conflito desse personagem com os diversos personagens que estão ao seu redor e que de uma forma ou outra possam influir ou vir a ser influenciado por ele. Como exemplo podemos dar um personagem já existente, um vulto histórico, e a partir de um estudo sobre o mesmo desenvolver um “plot” à luz de conhecimentos psicológicos. Todos os tipos de personagens históricos podem ser fonte de criação e inspiração para a confecção de uma peça teatral, e muitos já são bastantes usados, principalmente por grupos de jovens, como é o caso de Jesus (nascimento e morte), São Francisco de Assis, Pe. Cícero e outros. Porém uma forma interessante e gostosa de criação pode ser desenvolvida através de observação do dia-a-dia de alguma pessoa do nosso meio e mundo, que pode muito bem virar um personagem teatral, ou então através de matérias de jornais, que podem muito bem esconder um personagem, que após descoberto, desvendado será integrado ao mundo da imaginação de todos e passará a ser um personagem teatral.

## **3. QUANDO O DIALOGO MOLDA A PEÇA:**

Hoje mais do que nunca, estamos descobrindo a importância do diálogo, e partindo de uma conversa entreouvada em um supermercado, num ponto de ônibus, na saída do teatro ou em qualquer outro lugar onde as pessoas se encontrem e conversem, pode-se desenvolver uma peça baseada no ritmo das falas e silêncios. Inicialmente, pode-se dar aos grupos umas poucas falas e pedir-lhes que desenvolvam uma cena a partir delas.

Um grande exercício é colocar o grupo na rua como observador, escutando alguns diálogos proferidos por populares sobre temas previamente escolhidos, ou mesmo os de forma espontânea, e depois desenvolve-lo na oficina ou processo de criação.

#### **4. TEMA COMO PONTO DE PARTIDA.**

Um espetáculo pode ser desenvolvido todo em cima de um tema, precisando a pesquisa através de matérias de jornais, revistas e outros escritos, selecionando as diversas formas de abordagens, classificando os tipos que são a favor os que são contra, e os que não estão preocupados com discussão, os dos “tanto faz,” que estão, e quem sabe, viverão sempre em cima do muro. Se for possível o grupo deverá visitar e entrevistar um assentamento dos Sem-Terras, como também, deve conversa e colher informação daqueles que estão do outro lado a. Por exemplo, se o tema for a REFORMA AGRÁRIA, o grupo poderá começar colhendo, juntando e discutindo as matérias já publicadas em são contra a reforma agrária, no nosso caso a UDR. Há ainda a possibilidade de usar vários tema interligando as cenas com comentários e/ou posicionamentos enfatizando as suas relações no conflito, destacando aquelas que porventura o grupo queira enfatizar com mais presença e postura. Assim pode ser feito com qualquer tema, ao teatro não existe tema impossível de ser representado, até prestação de conta, balancete contábil, pode ser com ludicidade apresentado.

#### **5. QUANDO O INÍCIO É UM TEXTO INCOMPLETO**

Muitas vezes alguém do grupo ou um conhecido da rua ou da escola está escrevendo um texto e chega uma hora que passou o momento de criação do mesmo e encosta-o no birô ou nas gavetas. O grupo pode sondar o mesmo e ver a possibilidade de a partir do seu texto criado, através do estudo e da improvisação, termina o texto e se transformar em co-autor. Pode se iniciar montando o texto da forma que está escrito, porém cada um fazendo observações que possam enriquecer os seus personagens e o conflito. Depois podemos, com a devida autorização do autor, tomar dois caminhos. O Primeiro é após o processo de criação e discussão do texto, com a presença do autor, entregar ao mesmo todas as idéias e ele fechar o texto, trazendo de novo para apreciação do grupo e sua posterior aprovação. A segunda é com a participação do autor o grupo criar as cenas através da improvisação e definir o texto nesse processo coletivo. Eu particularmente prefiro a primeira, pois ela dar a oportunidade do iniciador da viagem, o autor, retornar a viajar e assim concluir o seu texto. Com essas e outras formas que você mesmo pode criar chagamos no momento de colocar as idéias em cena, e certamente diferentes estilos se apresentarão. Algumas idéias podem ser tratadas de formas burlesca, outras de forma naturalista. Há também a possibilidade de encenação em diferentes dimensões, como se fosse o caso de um musical, ou em uma ambientação de circo, ou ainda a idéia da peça dentro de uma peça. Pode se optar por um narrador que uniria as diversas seqüências ou então representar um aspecto social em termos de outros - isto é, apresentar uma visão dos negócios através de um supermercado, a política em termos de um campo de férias, ou a própria vida como se fosse um jogo. Para nós que buscamos um teatro livre, popular e de rua os elementos são bem mais amplos, pois temos como fortes aliados a palavra e a imaginação e a nossa fantasia é viva e sem grande recursos técnicos de material. Pra isso devemos estar sempre aliados com a música, a poesia, a dança e principalmente com as expressões populares, fatores marcantes do cotidiano do nosso público e atores.

## **A RODA**

No princípio era a roda, o círculo em volta a fogueira, ao deus adorado, ao alimento caçado, onde de mãos dadas se dançava, comia-se, cantava-se e se adorava aos seus deuses e ídolos. A roda, que tanto serviu nas artes circenses através do picadeiro, que tanto é utilizado nas rinhas de galo, nas feiras livres, praças e ruas pelos camelos, ainda é, sem dúvida, o espaço cênico mais democrático da arte, pois ali todos são livres para assistirem, livres para irem embora, livres dos preconceitos, e o grupo é livre em decidir se o espaço e o momento é bom para representar ou se os mesmos vão parar com a função, recolher as tralhas e buscar um novo espaço. A roda, (para o ator de rua) é um lugar sagrado que deve ser rompido naturalmente. Não cabe aos atores ficar o tempo todo andando em círculo fazendo a roda e sim ferir a mesma com maestria em movimentos triangular, das bordas para o centro, ocupando os espaços vagos, preenchendo os planos e sabendo qual o melhor lugar para dizer o seu texto e as melhores formas de angulo de ser visto e ao mesmo tempo ver, olhar, todos que estão na “arena da igualdade” que é a roda. O lugar de destaque numa roda é o centro, e nele, o proscênio dos sem-palcos, poderemos por as cenas de destaques, respeitando que todos os personagens, por menor que seja sua participação, deve passar pelo centro, pelo destaque, que não é privilegio único de uma estrela solitária, já que esse é um teatro coletivo. Para o ator de rua não existe “o fora de cena”, pois mesmo quando não está em pé, na roda, o mesmo está em cena guardando a roda, protegendo o material de cena e os outros que estão representando, prestando atenção e estudando a platéia, para que possa na sua entrada saber onde se posicionar e com quem da platéia contracenar. Está claro que a rua é a liberdade maior, e que a roda não pode prender e reter o ato teatral, ela pode até centralizar, ser o ponto de referência, mais não pode impedir a utilização dos demais espaços que a rua nos proporciona como: andaimes de construções, marquises de prédios, janelas de apartamentos, copas de árvores, casarões, fontes luminosas de praças, carrocerias de caminhões, carroças e tantos outros, artificiais ou naturais que a rua nos proporciona e que poderão servir para contribuir com o ALARGAMENTO do espetáculo.

## **AINDA SOBRE A DRAMATURGIA**

O teatro coloca a seus dispor leque de opções sobre a forma de seu repertório, sendo importante, para cada grupo que deseja se aprofundar no fazer teatro, o conhecimento técnico destas formas, e sempre que possível o exercício cênico, nem que o mesmo seja apenas um laboratório interno. Assim, o ator, que na nossa região não dispõe de uma escola popular de arte dramática, poderá transformar o seu grupo nessa grande e diária escola. Por isso é importante conhecer:

## **O TEATRO CLÁSSICO**

Espectáculo dramático, onde seu elemento mais importante é o CORO, tem como referência maior as obras teatrais literárias escritas por Aristóteles, Sófocles e Eurípides. A tragédia Grega não nasceu para diversão nem para passar o tempo. Se fosse este o caso teria passado despercebida e sem interesse. Nasceu de uma grande necessidade, como parte de um culto de grande importância para toda a cidade. Não era um recurso,

nem tampouco uma diversão para uma elite de pessoas cultas e de aborrecidos, mas tratava-se de uma grande solenidade para toda a cidade em festa. CORO GREGO, não tem nada em comum com o coro das comédias musicadas. O CORO GREGO não é um personagem. É um resíduo lírico da personalidade do poeta que não se resigna ser somente o dramaturgo, a agir sobre a alma dos espectadores apenas através de seus personagens a renunciar a expressão direta dos seus sentimentos. Por isso o CORO já foi definido como a “Voz do Poeta”, “O Espectador Ideal”, “Uma barreira moral entre a tragédia e o público”.

Vejamos algumas curiosidades sobre o teatro Grego:

- ◆ *Os atores Gregos eram todos homens, mesmo para representar papéis femininos;*
- ◆ *Os atores Gregos apareciam em cena com formas agigantadas, para isso usavam o “ONKOS”, penteado elevado em forma de torre, além do “COTURNO”, sapatos de solas grossíssimas com a finalidade de elevar a estatura;*
- ◆ *Os trajes que os atores Gregos vestiam não eram históricos, mas convencionais graças a uma estilizada transformação dos trajes que usavam na vida contemporânea. Vestimenta principal do ator era o “QUITON”, espécie de túnica larga até os pés, mas diferente da usual porque tinha mangas largas. Não era branca mas sim de várias cores, e era presa por um cinturão na altura do peito do ator, devido às desconhecidas dimensões da figura. Havia também a “CLAMIDE”, manto curto, levado ao ombro esquerdo, e o “HIMATIÓN”, manto largo sobre o ombro direito. Estas roupas tinham cores simbólicas, por exemplo, as roupas dos reis eram purpúreas, a dos personagens enlutadas escuras. Os grandes heróis levavam uma coroa; os personagens exóticos, enfeites característicos do seu país ( por exemplo; turbantes em OS PERSAS); os deuses, os seus atributos (Hércules, a flecha e a pele de leão).*
- ◆ *O preço das entradas era muito barato e as pessoas que não podiam pagar, entravam gratuitamente. O espetáculo era financiado pelos grandes financistas da época que por sua vez eram designados por um representante do governo, membro do Conselho do Governo, formado por esta ocasião para organizar o festival.*
- ◆ *A palavra tragédia vem de “TRAGOS”, que quer dizer “bode” em Grego e que designava uma das três representações dionisíacas que se realizava por ocasião das festas em honra Dionísios. Tragédia Satírica designava a outra representação da qual devia nascer a comédia muito mais tarde. O seu nome se prende a figura do “SÁTIRO”. Tanto o Sátiro como o Bode eram figuras ligadas aos festejos dionisíacos.*

- ◆ *A Tragédia Grega não nasceu para diversão nem para passar o tempo. Se fosse este o caso teria passado despercebida e sem interesse. Nasceu de uma necessidade, como parte de um culto de grande importância para toda a cidade. Não era um recurso, nem tampouco uma diversão para uma elite de pessoas cultas e de aborrecidos, mas tratava-se de uma grande solenidade para toda a cidade em festa.*

## **2. TEATRO MEDIEVAL**

As peças medievais podem ser representadas em uma ampla variedade de locais e estilos. Há afinidades evidentes entre as peças religiosas medievais e as igrejas, o que as torna especialmente apropriadas como espaços teatrais. O grande desafio do teatro medieval está na sua aparente falta de sofisticação, o que pode levar a produções simplistas. A finalidade do TEATRO MEDIEVAL é evidentemente didática, para instruir o público sobre questões da religião da moralidade: e os eventos representados são ilustrativos de uma das grandes forças culturais na formação do mundo moderno.

## **3. SHAKESPEARE - E O TEATRO DA RENASCENÇA**

Este sempre será um grande desafio para qualquer grupo, de qualquer nível, por causa do brilho da sua obra e da sua apurada técnica teatral, e porque as suas peças (que era o teatro popular da Inglaterra e hoje é chamado de teatro clássico pelo restante do mundo) serem muito bem conhecidas pelos meios de comunicação. Outros grandes entraves podem ser encontradas nas traduções, nas referências de época e costume, nos figurinos e acompanhamentos musicais Além, é claro, dos textos exigirem muitos personagens e as dificuldades oferecidas pelos palcos modernos. Assim mesmo muitos são os grupos que se exercitam montando SHAKESPEARE e o adaptando a sua realidade e tempo.

## **5. AS COMÉDIAS**

Em relação às comédias, há dois modos bem difundidos de como representá-las. Um é extremamente artificial com ênfase na pompa dos costumes e da aparência, e a outra alternativa é a de se exagerar, da mesma forma, a vulgaridade subjacente aos costumes artificiais. O problema com estas peças é descobrir uma abordagem que possa dar o peso certo a imaginação sem deixar de voltar a atenção às exigências dos personagens e ao enredo. As melhores peças dentre estas são, de longe, certamente mais que veículos de piadas e apartes da alta qualidade, e o papel do grupo é o de encontrar a estrutura do sentimento subjacente que a sustenta. Temos e somos um povo rico em comédias, quer sejam as herdadas dos grandes autores Gregos, como o pai da comédia Aristófanes ( 425-388 A.C.) que nos deixou um teatro vivo e cheio de gracejos mordaz, onde desfila a sociedade do seu tempo caracterizada em uma série de tipos imortais pintados com tal força de verdade que se tornam arquétipos cômicos, válidos para qualquer época, destinado a viver, por um milagre da poesia cômica, no eterno presente, as grandes farsas de autores anônimos como as TABARINICAS, MESTRE PEDRO PATELAN,

e outras, que somadas aos grandes textos de autores brasileiros e entre eles os nordestinos, que os representamos através de nosso maior autor ARIANO SUASSUNA, cuja as suas peças se adaptam rapidamente aos diversos espaços, principalmente a rua.

- ❖ *Só para reforçar, um pouco do que lemos até agora, vamos ler esses versos, no estilo folheto de cordel, contando, um pouco do início da história do nosso teatro, escrito por Júnio Santos, com assessoria Ray Lima, intitulado:*

**“ENTRE O CHORO E O RISO, SABER DO TEATRO É PRECISO”**

**Versos de Oferecimento:**

*Ao Nhanduí e Arte Viva  
Messias, Toinho e Ray Lima  
Ao Novo Movimento Escambo  
Ao teatro sem cortinas  
A minha pequena gigante  
A amada Jôsy Dantas  
Deusa das minhas rimas*

**Sobre o autor:**

*Sou filho da rua  
E do mundo  
Do teatro popular  
Nasci em todo lugar  
Onde nasce um vagabundo  
Que canta  
Que dança  
Que se encanta  
Que como fera representa  
A fome do povo alimenta  
Sem medo do grande enfrentar*

**Dos versos:**

*Essa é a primeira parte  
Amanhã teremos mais*

*Pois nossa história vem  
Deste os tempo dos bacanais  
Continuada no escambo  
O maior dos Ditirambos  
Dos nossos dias atuais.*

**Prólogo:**

**I**

*Usando a arte do povo  
Para melhor lhe informar  
Venho com este folheto  
Uma história contar  
Sobre a arte do teatro  
Aquela que idolatro  
E acho espetacular.*

**II**

*Cantarei versos por versos  
Essa arte tão brilhante  
O teatro ocidental  
Onde a cada instante  
Nasce na rua um ator  
Que tem que ser conhecedor  
Dessa história tão marcante*

**III**

*Chorarei com a tragédia  
E dançarei com o ritual  
Darei risadas na comédia  
Declamarei no jogral  
Sofrerei dentro do drama  
Pois tudo o que a gente ama  
É o fazer teatral.*

**IV**

*Peço licença a Dionisios  
Esquilo, Thespis e Boal  
A Aristófanes e Sofócles  
A Shakespeare e Arrabal  
A Brecht, Lorca e Amir Haddad  
Pra que eu possa rimar  
Com a história teatral.*

**O Ritual, início de tudo:**

*I*

*Na sociedade primitiva  
Época da caça ao animal  
Nos cultos a Dionisios  
Deus da arte teatral  
Nasce o teatro do ocidente  
Expressão remanescente  
De mitos e ritual.*

*II*

*Os ritos eram realizados  
Pelos bruxos e feiticeiros  
Com o intuito de afastar  
Os espíritos zombeteiros  
Assim, dançavam e cantavam  
O corpo inteiro pintavam  
Homens, mulher e guerreiros.*

*III*

*E dessa forma primitiva  
Nasceu a teatralização  
A tragédia, o bacanal  
A nossa dramatização  
A velha e clássica tragédia  
A hilariante comédia  
O drama e o dramalhão.*

*IV*

*Nasceu também a dança  
E o gesto da pantomima  
Fruto dos cultos a Dionisios  
Deus do vinho e da Vindima  
Da embriagues e da alegria  
Do teatro e da orgia  
Das bacantes e da rima*

*Sobre Thespis, o primeiro ator de rua:*

*I*

*E foi nessa fantasia  
Que o Thespis apareceu  
E num altar improvisado  
Iniciou o seu apogeu  
Se dizendo Dionisios*

*Com máscaras de choro e riso  
Interpretou o grande Deus.*

**II**

*Transformou a sua carroça  
Em um palco volante  
Saiu feito um mambembe  
Um artista intinerante  
Interpretando o novo  
Levando teatro pro povo  
De forma bem atuante*

**III**

*E no Mercado de Atenas  
Contra a vontade de Solon  
Thespis, o primeiro ator  
Desenvolveu o seu Dom  
Criando o protagonista  
Dando mais vida ao artista  
E ao teatro dando tom*

**IV**

*Mais logo a carroça de Thespis  
Teve que se adaptar  
Aos teatros construídos  
Com palco e lugar de sentar  
Onde o povo acomodado  
Assistiam relaxados  
Esta arte popular*

**Sobre a Tragédia Grega:**

**I**

*De linguagem elevada  
Tinha a finalidade  
De falar dos destinos adversos  
Da nobreza e da bondade  
Do luto e do sacrifício  
Do fim, do meio e princípio  
Da luta contra a fatalidade*

**II**

*Era muito emocionante  
Levava o povo a chorar*

*A sentir-se na pele do herói  
A querer se liberar  
Das sufocantes paixões  
E das grandes emoções  
Até poder se libertar.*

### III

*Versava sobre realidades e mitos  
Falava de herói legendários  
Da luta contra o destino  
Do sofrimento diário  
Da coragem e da rebeldia  
Da tristeza e agonia  
Daquele povo legionário*

### IV

*Passando um tempo a tragédia  
Mudou sua atuação  
“Frinicos”, criou as máscaras  
Pôs a mulher na ação  
E “Esquilo”, com o segundo ator  
A trama toda melhorou  
Dando mais vida e ação.*

### V

*Em seguida veio o cenário  
O coturno e o figurino  
“Esquilo”, aperfeiçoou a máscara  
Dando-lhe um tom mais fino  
E “Sofócles”, deu continuidade  
Trazendo mais novidade  
Modificando o destino.*

### VI

*Diminuiu a importância do Coro  
Inventou a cenografia  
Introduziu o terceiro ator  
O fundo do palco também cria  
Dando mais organização  
Mudou a encenação  
O visual e a fantasia.*

### VII

*Por fim chegou “Eurípedes”*

*E com ele a tragédia alcançou  
O ápice de sua história  
Pois ele modificou  
Toda a sua estrutura  
Vestindo nova armadura  
Nessa arte de valor*

**VIII**

*E foi chamado de pintor  
Do sentimento e da paixão  
O dramaturgo da força  
Da alma do coração  
O último dos três autores  
Os grandes pais criadores  
Dessa tragédia de ação.*

**IX**

*É a Esquílo, Sófocles e Eurípedes  
A santa trindade teatral  
Que o teatro de hoje  
Deve o seu referencial  
Pois eles criaram e inovaram  
Enfeitaram e nos deixaram  
A tragédia tradicional*

**Sobre a Comédia Grega:**

**I**

*A Comédia nasceu do “Komos”  
E o riso era sua essência  
E foi com o Mestre Aristófanes  
Que ganhou mais consistência  
Satirizando a humanidade  
Brincando com a maldade  
A fraqueza e a indecência.*

**II**

*A sua grande função  
É de satirizar a falsidade  
Fazer personagens grotescos*

*De herói virar covardes  
 Mexer com o povo todinho  
 Mostrar sentimentos mesquinhos  
 Sem dó e nem piedade.*

**III**

*Os principais autores  
 Traçadores do destino  
 Foram “Epicarno” e “Magnes”  
 “Quionides”, “Eupólis” e “Cratino”  
 “Posídio e “Filemom”  
 Ajudaram a dar o tom  
 Desse teatro ferino.*

**IV**

*Mas o grande pai Aristófanes  
 Foi quem mais contribuiu  
 Com suas peças satíricas  
 De linguagem pouco gentil  
 “Lisistrata”, “As Rãs” e os “Cavalheiros”  
 É um exemplo ligeiro  
 Desse autor varonil*

**V**

*E foi por causa da alegria  
 Que se tornou popular  
 Às máscaras e roupas alegres  
 Vieram ao riso somar  
 E a dança em seguida  
 Cada vez mais atrevida  
 Veio pra embelezar.*

**VI**

*Hoje quem faz teatro  
 Tem o dever de conhecer  
 Os textos de aristófanes  
 E sobre a história saber  
 Pois sem precisa de média  
 Ele é o pai da comédia  
 O amigo pode crer.*

**Concluindo a primeira parte:**

*J urei fazer  
 U ma rima*

*N um pé trocado também  
I sto tudo é teatro  
O lhe, leia e viva bem!*

*S eja um pesquisado  
A bra as portas da sabedoria  
N ão deixe o tempo passar  
T enha fé e ousadia  
O lhe sempre para frente  
S erá amanhã um novo dia!!!*

## **5. COMMEDIA DELL'ARTE**

“O espetáculo renascentista, mais literário do que teatral, provocou uma reação dos atores italianos, levando-os a abandonar o drama – onde a narração substituíu a ação – e criar um novo tipo de representação, com predomínio dos gestos expressivos e um mínimo de diálogo. Esta nova forma foi denominada Commedia Dell’Arte, nome que se mantém na história do teatro, embora tenha havido várias denominações: comédias histriônicas, comédia improvisada, comédia a soggetto e comédia italiana.

Em termos de popularidade, a Commedia Dell’Arte pode ser comparada ao mimo e à pantomima, cuja aceitação como drama visual ultrapassou a da tragédia e da comédia na antiguidade.

As personagens da Commedia Dell’Arte eram fixas, o que mudava eram as situações. Assim, quando morreu o ator Domênico Biancolelli, o público afirmava :”Morreu o Arlequim”, mostrando o grau de identificação do público com o personagem já enraizado no corpo daquele ator.

Em suas peças a Commedia Dell’Arte baseava-se sempre nos mesmos personagens. Os principais não iam além de uma dúzia. Mas com eles se manteve um vasto repertório durante cerca de três séculos. Dominaram a Itália. Espalharam-se pela Europa. Invadiram a França e todos os países do continente. Foi tal o êxito que acabou sendo expulsada do território francês, para não prejudicar o teatro nativo. Os seus personagens acabaram (não os atores) por se naturalizar franceses. E acabaram por pertencer ao teatro literário, com texto ensaiado, como acabou por fazer em França o próprio Moliere.

Quem não conhece os personagens da Commedia Dell’Arte ou pelo menos com os nomes que lhes foram adaptados nos vários países?

Listaremos abaixo alguns, que no Brasil, tanto são conhecidos à maneira original, como pelas inúmeras variantes que correm de país em país.

- ✓ ARLEQUIM – O mais característico e o mais enigmático. Talvez uma reencarnação do Diabo nos autos medievais. Também considerado como uma individualização de Mercúrio.
- ✓ BRIGHELLA – O Intrigante – Que mil vezes aparece escutando por detrás das portas, ou dos reposteiros. Ao mesmo tempo é cínico e afável;

- ✓ PULCINELLA – Um homem de imensa vitalidade. Apesar de corcunda e vasto ventre, tinha mil caras. Elemento essencial na *Commédia Dell’Arte*.
- ✓ PANTALONE – O Magnifico – Mercador de Veneza. Devorado pelo desejo fácil do enriquecimento. Usava calças vermelhas e capa voando ao vento. Apaixonado, como todos os personagens da *Commédia Dell’Arte*;
- ✓ SCARAMUCCIA – O espadachim, brigão e enamorado. Contador de histórias;
- ✓ COLOMBINA – De que o Arlequim fingia Ter ciúmes, desabafando em queixas e poesias. Ela envolvia e enganava a todos.
- ✓ PIERROT – Conhecido pelo estilo elegante francês, saltitando em cores e criatividade.

Juntemos a esses vários outros, mulheres de todos os tipos, capitães cheios de bravatas, maridos enganados, militares e marinheiros, médicos, pastoras, princesas e até rainhas, com nomes como Isabela, Lucinda, Teodora, Rosalba, Flávia... Infeliz no casamento, geralmente concretizado sem a sua vontade, a enamorada procura preencher, com um novo amor, os seus dias solitários. Vivendo sob o jugo de um pai autoritário e de um marido ciumento e desconfiado, lamenta a própria sorte e, embora simule obediência, acaba por se rebelar. Era comum também travestir-se de homem, fingir doenças ou loucura, partir para uma longa viagem, ou disfarçar-se em criadas, ousando até arregimentar-se num quartel a fim de conseguir aproximar-se do amado. Sua paixão era sempre violenta e sua personalidade contrastante, pois alterna bondade com astúcia e fidelidade, segundo a oportunidade do momento. As criadas: Francschina, Ricolina, Rosseta, Fioretta, Nicolina, Pimpinela, Pasquela e a mais conhecida, a Colombina... seguem a sorte das patroas e dos patrões, a quem são afeiçoadas e a quem protegem. São geralmente vivas, loquazes, maliciosas, pródigas em sorrisos e cativam de imediato a simpatia do espectador. Os tipos masculinos com características de enamorados e românticos, podemos citar: Flávio, Horácio, Leandro, Aurélio e outros, e quando príncipes chamavam-se Almônio, Adrasto, Corebo, Trineu...estes nem sempre são correspondidos em seus amores. Disputam a amada em duelos com seus rivais que, no auge do seu desejo de vingança, pensam Ter chegado a matar e, por este motivo, devem fugir. Outras vezes raptam noivas, provocando freqüentemente a ira paterna. Os personagens mais ricos são sem dúvidas nenhuma,. Os Servos, chamados pelo nome genérico de Zan, que vemos sendo juntado a um outro específico e individual, como: Zan Padella, Zan Fritada, Zan Ganessa, Zan Fragnola, Zan Farina, entrando nesta categoria os conhecidos personagens Arlequim, Pedrolino, Fritellino, Tabarrino, Bertolino, Brighella, Stefanello, etc. Seguem o mesmo padrão de comportamento das criadas, mas entre os vários personagens é a ele que cabe a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas, por suas trapalhadas, por seus trejeitos, pela confusão e pelos escândalos que suscitam a cada instante.

Os velhos são quase sempre ridículos por sua aparência física e por sua configuração moral. Destacando-se entre eles o mais célebre que é o Graziano, somando a ele tipos como Pantalone, Zanolio, Cataldo, Ubaldo, Pandolfo, etc. Por vezes os velhos se mostram sábios e experientes, mas na maior parte das apresentações aparecem como

avarentos e interesseiros e, por isso mesmo, freqüentemente ludibriados pelos filhos e servos.

Com esse vasto universo de personagens, as Companhias eram compostas com cerca de nove a doze atores, com uma média três mulheres que representavam a namorada, a serva, a mãe, a ama, a princesa, a rainha, a pastora ou outras poucas figuras femininas presentes nas peças. Quanto aos homens, eles se distinguíam nas três principais categorias: a dos jovens enamorados, a dos velhos e a dos servos. Outro tipo famosíssimo, quase sempre participante das encenações, era o Capitão, na sua dupla incarnação de Capitão italiano e de Capitão espanhol.

Quanto ao público que ocorria a assistir aos espetáculos, formado por nobres, burgueses e pelo povo em geral, constituía-se numa massa heterogênea tanto social como culturalmente. As apresentações eram bastantes tumultuadas e a deseducação deste público está atestada em documentos oficiais. Além das desordens freqüentes que impediam muitas vezes que os atores chegassem ao fim em suas apresentações, estes eram habitualmente agredidos pela platéia, que manifestava o seu desagrado através de gritos e ofensas, quando não por agressões com os mais variados objetos atirados ao palco.

As peças apresentadas nascidas a partir da improvisação de uma situação, eram transformadas em esboço escritos, chamados de cenário ou canovaccio, a onde indicava apenas qual o personagem que devia agir naquela cena e os acontecimentos que teriam de ocorrer numa certa seqüência. O diretor da Companhia reunia os atores, conhecedores de suas funções, e anunciava-lhes qual a comédia a ser representada, lendo em voz alta o *soggetto*. A partir daí indicava as características de cada personagem, esclarecia o argumento, determinava o lugar do palco em que deveria ficar os elementos dos cenários e sugeria situações ou diálogos cômicos, tendo como referência maior as características do lugar onde ia acontecer a representação. Dos atores eram exigidos um espírito alerta, uma grande mobilidade e um imprescindível domínio da palavra. Além de freqüentes leituras de “livros elegantes”, segundo a terminologia da época, para fixação de sentenças, de conceitos, de discursos de amor, etc., que pudessem aproveitar no momento apropriado. Para que isso pudesse ocorrer era necessário uma férrea disciplina e um grande domínio da arte teatral, além de um profundo estudo dos recursos convenientes a este tipo de representação.

A *Commédia Dell’Arte*, assim como havia recebido muitas influências da comédia erudita do cinquecento, deixou, em sua passagem, profundas marcas no teatro europeu. Seus tipos, seu caráter popular e irreverente, sua linguagem descontraída e livre, o aproveitamento de situações momentâneas, a sátira á sociedade e principalmente a originalidade no tratamento dos personagens atravessaram séculos. Não eram comédias escritas, por isso delas só temos referências. Da técnica empregada nas improvisações, sabemos que avultavam os gestos, os diálogos rápidos e a intuição arguta no sentido da adequação do momento ás situações apresentadas. Durante todo o século XVII e XVIII com ela coexistiu o teatro cômico e tragicômico classicizante do cinquecento que, além de Ter sido escrito, apresentou um outro tipo de linguagem e uma outra visão do mundo. Na *Commédia Dell’Arte* o mundo apresentado era burguês, enquanto no teatro clássico era a nobreza. Exerceu grande influência no teatro francês, principalmente em Molière e, no decorrer do tempo, também recebeu influência do teatro barroco espanhol. As suas tramas seguem os mesmos motivos já apresentados no teatro do cinquecento, como amores proibidos, equívocos, raptos, travestimentos, e reconhecimentos. Infelizmente fica-nos a certeza de que não podemos senão imaginar a riqueza da

multiforme representação improvisada dos cômicos dell'arte. Hoje em dia temos visto, aqui no Brasil, em algumas cidades, um tipo de experiência inovadora em termos de teatro, com o surgimento do teatro de rua, com características bastantes semelhantes, em alguns aspectos, às improvisações italianas. Não deixa de ser um renascimento de atitudes e de comportamentos em que predominam a criatividade do ator e a participação do público de forma mais direta.

A herança da Commédia Dell'Arte enriqueceu o teatro universal. Do importante legado, lembramos alguns aspectos: a ação conta mais do que a idéia ou sentimento; o ator conta mais do que a ação; a grande influência na estrutura da comédia de intriga, no melodrama, no vauville moderno, no Music Hall, nas diversas formas de balé, na ópera cômica, na opereta e principalmente no teatro de rua que hoje praticamos.

## 6. TEATRO EPICO DE BRECHT

O Teatro Livre de Rua que hoje realizamos sofre, na verdade, grandes influência de várias correntes, tendo um pouco da Comédia Romana, do ritual Dionisíaco, da Commédia Dell'Arte e muito, principalmente no seu compromisso, com o teatro épico de Bertold Brecht.

Com Brecht, vemos voltar ao teatro a figura completa do autor-ator-teórico., já que Brecht escreveu inúmeros textos sobre a arte dramática, a postura em cena, a interpretação do ator, as relações com o público, tendo a sua disposição uma companhia de teatro no Berliner Ensemble, na Alemanha oriental, que lhe permitia montar suas peças, experimentar técnicas, teorizar. Assim, com essas condições, ele pode criar uma nova dramaturgia, cujo fundamento é ético e político: O teatro comportará uma lição social e deverá levar o espectador a refletir, no sentido de mudar a sociedade e a condição do homem. O melhor meio para obter o resultado desejado foi o efeito do “distanciamento”.

Nos seus escritos teóricos como na dramaturgia propriamente dita, ele se preocupava com discutir, basicamente, a falta de posicionamento das pessoas. Ele defende que o indivíduo dentro da comunidade deve ser levado a tomar decisões, a participar, considerando a passividade como algo incompatível com o ser humano.

O indivíduo é cada vez mais fortemente impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo. Deixa de lhe ser possível "exprimir-se" apenas. É solicitado a solucionar os problemas comuns e posto em condições de fazer.

Brecht insurgiu-se contra a estética aristotélica, o conformismo do público e o apaziguamento das emoções. Voltou-se contra o teatro burguês, as falsas reproduções da vida real, o teatro como puro deleite.”

“O teatro tem que comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade”- palavras de Brecht.

“O Caráter épico do meu teatro não se prende a estética formal, mas ao social, Decerto, não me oponho a que, no teatro, a realidade ganhe um certo brilho. Mas nem os atores nem os espectadores deveriam esquecer que este encanto e este brilho mágico devem servir para desvendar e esclarecer a realidade do Mundo – Palavras de Brecht.

“O teatro épico criado por Brecht, concebe a ação teatral como instrumento através do qual determinada atitude nas confrontações da vida e da história atuais pode ser eficazmente transmitidas a um vasto público; as técnicas de “transmissão” serão usadas

em função do funcionamento das mesmas. A forma épica do teatro é narrativa: faz o espectador tornar-se um observador, refletir para, posteriormente, agir.”

“Brecht chega a consolidar o que denominou de teatro épico, aplicando determinadas características, uma delas a representação do real, sem subterfúgios, a Segunda evitando o envolvimento do espectador através da técnica do distanciamento, na encenação, ou seja, o ator nunca se transformando inteiramente no personagem, sempre mostrando ao público que está representando. O objetivo desta técnica, o distanciamento, é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social. Com isso, Brecht inova o papel da dupla dramaturgica. De um lado, o herói, do outro, o povo. O povo assume a primazia no plano das atividades teatrais, enquanto a burguesia e seus heróis passam a pano de fundo.”

Quando formulou sua teoria, Brecht questionou o uso da palavra, implicitamente. A mensagem distribuída por entre os elementos verbais e os elementos cinéticos não é de natureza exclusivamente literária. Os maiores determinantes do espetáculo são as ações físicas e não as palavras. É o triunfo da lógica teatral, da amostra explicativa, da improvisação, do canto, da dança, da interpretação.”

Com Brecht, o diálogo deixou de ser uma conversa cênica, estabeleceu-se a comunicação entre o autor da peça e o espectador. O centro de gravidade do teatro brechtiniano deslocou-se da obra acabada, fechada, para o processo. Os maiores determinantes do espetáculo são as ações físicas e não as palavras, é a psicologia do ator e não da personagem que tem primazia, com isso no teatro brechtiniano o ator ganha maior dimensão, é mais determinante e se diferencia em muito do ator “estrela do teatro burguês.”

Sem dúvidas o teatro de Brecht é determinante nas montagens teatrais de rua, já que as mesmas além do caráter narrativo/didático, são, na sua grande maioria, comprometidas com o seu público e o seu tempo, e mesmo sendo extremamente verbais, usam a ação física como complemento de cena e mantém os seus atores, com conhecimento ou desconhecimento, uma interpretação provocante mexendo com os bríos do povo e despertando os sentidos e provocando uma reação.

No texto “Hoje e o Jamais”, escrito por Bertold Brecht e publicado no Cadernos de Teatro do Tablado, n.º 98, cujo o primeiro parágrafo abre esse estudo, Brecht, nos dar uma lição importantíssima. Recolhemos, então, esse pequeno trecho sobre o ator, que diz:

“Comparo eu o ator ao pintor, e vou explicar em que e porque. Semelham-se entre si no sentimento do belo, nas inspirações e na cópia fiel da natureza; porque, assim como o pintor reproduz sobre a tela todas as paixões e sentimentos, assim o ator os pinta e reproduz sobre a cena, imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como faria o pincel de Rafael ou de Ticiano. O bom desenho, o bem combinado das tintas, o claro-escuro apropriado à excelência do quadro, é o belo, é o relevo da pintura: a voz doce, forte, majestosa, patética, aguda, grave, imponente, abatida, rouca, harmoniosa, boa, bela, rude, flautada, etc. etc., com todas as claros-escuros de que o ator se serve para a fiel pintura do vasto e majestoso quadro da natureza que deve constatemente pintar ao olhos do espectador. “

E no final de seu estudo Brecht fecha de uma forma brilhante, dizendo:

**“Para ser ator é preciso – Gênio, gênio, gênio!”**

## **TEATRO DE BOAL**

Segundo Augusto Boal, existem três categorias de teatro popular:

- 1) O teatro do povo para o povo, em que ele distingue o teatro de propaganda, o didático e o cultural;
- 2) O teatro de perspectiva popular - mas para outro destinatário, onde destaca o de conteúdo implícito e o explícito.
- 3) O teatro de perspectiva antipopular, cujo o destinatário é o povo, encontrando nesta forma descrita o caráter antipopular explícito e o implícito.

O Boal tenta com “O Teatro do Oprimido” recuperar e sistematizar um teatro popular, pondo fim à privatização dos personagens – atores individuais – por um sistema coringa e devolve os meios de produção da arte ao povo.

Assim ele acredita que o teatro esta sendo posto a serviço do povo oprimido, visando com que este se expresse livremente sobre a realidade e, ao se expressar, descubra novos conteúdos. Um dos objetivos da poética do oprimido é transformar o povo (espectador) passivo no fenômeno teatral, em sujeito transformador da ação dramática.

O espectador não delega poderes aos personagens para que este atue em seu lugar. Ao contrário, ele mesmo assume o papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores. Em síntese, o espectador ensaia preparando-se para a revolução – a ação ideal.”

## **OUTROS MOMENTOS DO TEATRO**

### **❖ AGITPROP**

Termo cunhado nos anos 30 pelo Prolet-Buhne, um grupo de língua alemã que representava em Nova Iorque peças de protesto contra as precárias condições do trabalho do operariado americano. O termo deriva da junção das palavras “agitação” e ‘propaganda”. A peça de protesto social, a partir do movimento do Prolet-Buhne, teve muita repercussão nos Estados Unidos alcançando sua melhor forma com Clifford Odots, que escreveu a partir de 1935 para o Group Theatre.

### **❖ TEATRO DE GUERRILHA**

Expressão criada pelo grupo norte-americano San Francisco Mime Troup, para definir um tipo de espetáculo político, feito na rua, produzido com muito pouco recursos, e que apanha o público de surpresa. Os temas desses espetáculos são as guerras, o serviço militar obrigatório, a ecologia, a emancipação feminina, etc. O grupo, fundado em 1959, tem como lema: “O espetáculo dura até que a polícia chegue.”

### **❖ PARADE**

Nome dado na França aos pequenos atos cômicos ou líricos representados nas portas dos teatros, de feiras, com o intuito de atrair a atenção do público para o programa apresentado no interior dos teatros, e, conseqüentemente vender ingressos. Tais peças

mostravam afinidades com a Farsa e com os espetáculos da *Commédia Dell'Arte*. Após meados do Século XVIII, com o gradual desaparecimento dos teatro de feiras, tal tipo de entretenimento foi perdendo sua razão de ser, até o surgimento, no século XIX, do teatro de “boulevard”, junto com o qual ressurgiu com grande prestígio e popularidade. Esta última manifestação é a que pode ser vista na célebre cena interpretada por Jean-Louis Barrault, no filme *Les Enfants du Paradis*. Modernamente, o grupo norte-americano *Bread And Puppet Theater* reintroduziu a modalidade de divulgação de seus espetáculos através da representação de *Parades*, com a inclusão de uma banda musical e a representação de pequenas peças de caráter didático.

## **TEATRO LIVRE DE RUA**

Pouco se escreveu ou se escreve sobre o teatro de rua no Brasil, o que sabemos é que a cada dia essa forma de teatro é mais e mais praticada, quer seja, pelos grupos inteiramos e pelos grupos teatrais das grandes cidades. Destaca-se no Nordeste, o **NOVO MOVIMENTO ESCAMBO CULTURAL POPULAR DE RUA**, que reúne grupos dos estados do Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba, Maranhão e Pará, discutindo, praticando e multiplicando esse fazer teatral em comunidades periféricas, preparando grupos que realmente possam ser instrumentos de divertimento, reivindicação e representação de seu povo. Sobre o tema o que temos de mais novo e funcional são os escritos de **RAY LIMA - ARTISTA POPULAR DE RUA**- fundador do Movimento Escambo, que diz:

### A TÍTULO DE PAIXÃO”

Ray Lima

**“O Teatro livre da rua  
Não tem porta nem poltrona  
Nem aparatos nem salto alto.**

**Liberto dos catedráticos  
De ato em ato vai superando  
A cortina, o pano de boca, a bambolina  
A rotunda, o bastidor, bordereau  
Sugados pela boca funda do ator**

**Pela grandeza igual de ficar**

**Frente – a – frente,  
Ombro – a – ombro,  
Lado – a - lado**

**Do outro trabalhador que vê.**

#### II

**O teatro livre da rua  
Vai além do ciclorama, da gambiarra  
Divulga-se por si só, na base da garra  
Sem mídia nem microfone, no cortejo  
Na roda, no sopro do ator trombone  
Sem programa no gogó.  
Livre do jogo artificial da luz**

**Tem ritmo e alegria de carnaval**  
**Menos o cheiro de talco;**  
**Seu palco é o corpo do povo suado**  
**Exalando o odor da luta**  
**No desejo de saber sonhar agindo**  
**Como o artista anônimo**  
**Que lhe arranca o riso, sua escuta.**

### III

**O teatro livre da rua**  
**É simples como cocada**  
**Feito nas praças, nas calçadas**  
**Vendido ali mesmo a preços populares**  
**Embalado pelos cantares do boi**  
**Traduzido pelo sotaque universal do circo**  
**Que em círculo emburaca pelo `mundo**  
**Sem fundo nem pataca**  
**Endossando crítica as elites vigentes**  
**Adoçando o espírito da gentes com GESTUS.**  
**Atras de um gesto seu no dia-a-dia**  
**Que vá além do confortante ave Maria.\**

### IV

**O Teatro livre da rua**  
**Mas que virtual, é virulento**  
**Mobiliza e ativa o pensamento**  
**Daquele que nunca leu.**  
**O teatro livre atua sobre o preconceito**  
**Dá direito ao carrancudo ser simpático**  
**Ao apático interferir na vida sua**  
**Nada de chafé pra poucos**  
**Entremezes, mordomia, badalação;**  
**O espectador na roda move-se**  
**Em pé de paixão**  
**Arranhando o imaginário, clareando a visão.**

### V

**O Teatro Livre da Rua é DEMOCRÁTICO,**  
**Popular, engraçado e ferino**  
**Arregaça as mangas, cumpre seu papel**  
**Revelando a arte dos filhos do povo-**  
**Da parte descontente e mofina-**  
**No seio da praça, sem frisas nem camarotes**  
**Onde Saltimbancos dão pinotes de Arlequim**  
**Que ultrapassam o urdimento o comodim**  
**E nos transportam ao fim do firmamento**  
**De leveza e altura maior que os olhos**  
**Dos homens da aldeia que os espreita**  
**Igual ao espírito do chão da roda gigante**  
**Donde vieram, donde são.**

## VI

Nossos textos, nossos personagens  
 Nascem do contexto da mensagem  
 Da feira, da beira mar, das favelas  
 Do aceiro da civilização, da garganta do camelô  
 Do vendedor de banha de Tejo  
 Das histórias do Brejo e do Sertão  
 Dos Trancoso de seu Lunga, Malazarte  
 Cancão, João Grilo, Vovó e Vovô;  
 Do homem banguelo de pêlo sem poda  
 Das frases de efeito,  
 Que rolam na roda  
 No ato do espetáculo  
 Que anunciam a beleza da vida com arte  
 E denunciam seus dramas seus contrastes.

## VII

O Teatro Livre da rua  
 Escambia, troca, vende, sem guia  
 Participa, atixa, briga, alivia  
 Ama, bebe na fonte dos farsantes  
 Todos os dias - Dionisios, Pierrot, Columbina  
 Nos ensinam as destrezas do tempo  
 Em que a rua sempre foi o firmamento da arte.  
 O Teatro do povo, espaço da criação  
 Que aponta e perfura como pua  
 Patenteia como o chão da rua é bela  
     Como o homem roda é velho  
     Como o homem é homem  
     Como o homo é novo  
     Como o povo é sábio  
     Como o mundo alto é baixo  
     Como a vida é ato.

## VIII

Pelo perigo que corremos  
 Pelo perigo que trazemos  
 Pela alegria que vivemos  
 Pelo abrigo do novo e do antigo  
 Pela ascensão do declive  
 Da camada em desnível  
 O Teatro Livre da Rua prossegue  
 Com paixão sem compaixão  
 Como a arte do bicudo  
 Que fura sem trégua  
 O caroço do algodão.

## **ATO TEATRAL MOBILIZADOR**

Nós, os atores, somos os únicos seres vivos com domínio da vida e da morte.

Nós temos o privilégio de podermos nascer e morrer a cada personagem criado, a cada espetáculo brincado.\*

Nós somos criadores e re-criadores do mundo e transmitimos, com nossas emoções, a alegria ou/a tristeza.

Assim somos desde o início do teatro, com vários momentos históricos que não podem e nem devem cair no esquecimento.

Para isso devemos estar sempre atentos, observando, pesquisando, exercitando, arriscando, ousando em qualquer momento, em qualquer espaço e, principalmente, no Teatro Livre de Rua, onde a ausência de qualquer parede imaginária e divisionária é tão latente e não contamos com o apoio dos equipamentos básicos de uma caixa teatral mágica.

A rua é de uma crueldade sem limite. O público é ávido e acostumado a ver o teatro no seu dia – a – dia, quer seja com os atores/vendedores/camelôs/ ou com os inúmeros grupos de atores/pesquisadores da rua ou até com os quase extintos folguedos populares.

O espaço básico deste teatro é uma roda, cujo o tamanho será definido pelo próprio grupo, conhecedor que é de seus limites vocais, de seus movimentos, de suas intenções (...) Neste espaço desfilamos os nossos gestos herdados da Comedia Dell'Art, pesquisados nos artistas populares e buscamos, a cada movimento, quebrar o sentido comum da Roda com movimentos geométricos diferenciados, sabendo que temos na rua e na roda, o privilégio de estarmos palmo – a – palmo, nariz – a – nariz do espectador, o que nos facilita na comunicação e conseqüentemente na mobilização e envolvimento do público.

Necessitamos está cientes que somos invasores de um espaço público e não senhores absolutos e donos da rua, devendo respeitar e acatar a participação natural do público, intervindo com sapiência e cumplicidade, buscando entender a forma de intervenção, conquistando e deixando ser conquistado, criando um ambiente único, onde, naturalmente, o espectador irá se transformando em um ator.

Para não correremos riscos e nem tão pouco termos surpresas desagradáveis, devemos começar o nosso exercício no período de ensaio, aprofundando-o durante o desenvolvimento da brincadeira, o que, certamente, nos proporcionará momentos de puro deleite através de um espetáculo livre e sem barreiras, um teatro de rua vivo e direto onde seus atores estão sempre em cena, sempre atentos, (não só ao pequeno espetáculo que está fazendo) mas principalmente ao grande espetáculo que está sendo feito pelo os que estão os assistindo, namorando, flertando e conquistando novos aliados que poderão passar a ver, participar, interferir, mudar o rumo da peça, contribuir com o aprofundamento das questões levantadas.

Sabemos que temos dificuldades no trato com o imprevisto e com o imprevisto e que, muitas vezes, devido o nosso despreparo, nos frustamos ou nos chateamos quando somos repentinamente interrompidos, ou para outros atrapalhados, por uma intervenção inesperada, principalmente, de um bêbado ou de alguém mais louco do que nós, mas no fundo, com uma vontade enorme de também brincar e se divertir.

Não temos fórmulas e nem conceitos que possam ajudar a um grupo ou atores, para conseguir tal envolvimento. Podemos indicar alguns passos que poderão ser útil, principalmente para aqueles cuja a formação básica vem do teatro fechado, onde o espectador paga, assiste sentado e quando é solicitada a sua participação é sempre de forma dirigida, combinada e não da forma natural que acontece em uma função de rua.

Para isso precisamos:

- Estarmos dispostos a permitir a intervenção e a esquecer determinados princípios que a nossa formação inicial estipulou;
- Estarmos seguros do ato ridículo que estamos fazendo;
- Conhecermos bem o espaço que estamos representando, o momento, a comunidade e os perigos que nos rondam;
- Sermos conhecedores profundos da brincadeira que estamos realizando, conhecendo-a de cima para baixo e de baixo para cima, o que nos permitirá fugir e voltar ao enredo sem medo de esquecimento ou quebra;
- Nos mantermos conscientes durante toda a brincadeira;
- Estarmos felizes com nós mesmos, pois a nossa felicidade refletirá e proporcionará a felicidade dos que nos cercam.
- Assim, quem sabe, um dia teremos os sentidos aguçados e com domínio poderemos perceber através de um relance de olhar, aqueles que buscam e querem a conquista e a parceria e aqueles que resistem a serem conquistados.

\* A brincadeira é um ato coletivo a apresentação é um ato egoísta.

## **TEATRO DE AMIR HADDAT**

Considerado, por muitos, como “O PAI DO TEATRO DE RUA BRASILEIRO”, Amir, nos deixa um texto fantástico sobre o Teatro Político, que colocamos na íntegra para nossa reflexão.

“Quando sai para a rua e comecei a fazer teatro em outros espaços, comecei a Ter contatos com uma platéia que não era unicamente a platéia burguesa, de classe média, que freqüentava as salas de espetáculos que eu antes ocupava. Eu comecei a perceber novas possibilidades e novos valores para construir o meu teatro. Principalmente, comecei a perceber a clareza os valores determinantes de uma prática teatral dentro de uma sala que tem essas características.

O grupo social construiu o seu mundo, com suas cidades, sua literatura, seus equipamentos financeiros. Inventou os bancos, os juros, inventou tudo. Esse grupo que construiu esse universo não iria construir o seu teatro? Por que esse teatro seria a única coisa a ficar de fora dessa construção? Por que tudo mais estaria comprometido com essa visão de mundo e o teatro não, acima do bem e do mal? Então, a burguesia constrói o edifício da sua sociedade, constrói o edifício da sua vida e o teatro fica de fora?

Assim que passei a trabalhar em um espaço que não era a sala fechada, percebi a construção de um outro equipamento para mim, que era muito bom, que pode ser uma ética, uma estética, uma nova maneira de ver o mundo, de produzir espetáculos e, além de tudo, ser uma atitude política. Mas, ao me afastar dessa sala, desse equipamento, eu comecei a perceber que tipo de construção estava sendo feito nas salas. O que essa arquitetura teatral determinava. Então, comecei a perceber que esse espetáculo é um espetáculo político. Um espetáculo de manutenção de valores, de ideologias, não

importa a mensagem que você esteja passando, porque a linguagem é a linguagem construída a partir daquele grupo social que está sentado assistindo. E ele reconhece a linguagem.

Esse espetáculo, sim, é carregado de conotações políticas. Ele é reconhecido ideologicamente por aquelas pessoas que estão ali. Quando você coloca um operário brasileiro que nunca vai ao teatro dentro de uma sala dessa, ele não sabe nem como entrar. E na história do teatro, no início dessas salas fechadas, o povo, que era o dono do teatro, teatro este que tinha vindo das ruas, ficava em pé, bem na frente, perto dos atores.

Depois, com a questão do dinheiro – de pagar tudo – começaram a vender os bancos lá na entrada. A pessoa entrava no teatro e não pagava ingresso. Se quisesse sentar, pagava um banquinho. As pessoas que vão comprando o banquinho vão trazendo naturalmente esse banquinho para frente. Então, quem está em pé vai ficando atrás, e na medida em que a peça vai fazendo sucesso e os banquinhos vão sendo vendidos, a burguesia compra o teatro. Porque ela gosta, todo mundo gosta. Não a quem não goste de teatro – até a rainha da Inglaterra gosta. Os padres gostam, as freiras gostam, todo mundo gosta.

A burguesia gostou quando viu aquela arte viva, popular, importante, mobilizante, e continua frequentando. E começa a comprar os banquinhos e colocá-los na frente. Até que, finalmente, o povo que era original é jogado, nos teatro tradicionais que são grandes, para o alto, para a torrinha. Com a Revolução Francesa, os lugares de elite vão caindo, eles derrubam a torrinha e o povo também cai, mas lá no meio da rua. O resto fica misturado com a platéia. O aristocrata e o burguês, Quanto ao aristocrata, se ele quiser ficar misturado com a burguesia, que fique. Se não quiser, problema, porquê os burgueses não têm que dar satisfação para eles.

O que eu quero dizer é isso, que é impossível não ser político fazendo teatro. É um espetáculo que valida e revalida os valores ideológicos do grupo que o consome. Esta estética tem a finalidade de manutenção dos valores ideológicos de que frequenta as salas.

Se você vai trabalhar na rua, terá que construir outra ética e outra estética. Você terá que modificar o seu comportamento em relação ao público, a sua idéia de dramaturgia, sua noção de teatro, sua relação com o espectador, sua relação com o espaço. Vai Ter que mudar profundamente a sua couraça. Você terá que se desmoronar, destruindo a couraça ideológica que apreende os seus afetos verdadeiros. Isso para construir um outro momento que seja possível de ser consumido por qualquer grupo social, sem distinção.

Eu também não gosto da idéia de falar de um teatro político em que você vai se fazer popular para aquela faixa de público. Não penso nisso. Eu penso em um espetáculo que possa ser visto por todos, e o espetáculo seja portador de um ideal de liberdade tão grande e tão forte, que toque a todos e revele a cada de um nós, seres humanos, as prisões em que nos metemos. Preocupo-me com isso, em construir espetáculo dessa maneira para esse público mais amplo, o mais democrático possível.”

### **UM CORTE...**

Aproveitamos para publicar, nesse desordenado e interessante objeto de estudo, o manifesto do Grupo TÁ NA RUA e do Movimento Escambo, escritos em momentos distintos, mas tendo em suas entrelinhas e desejos a mesma intenção.

## **MANIFESTO - AÇÃO**

“Ser artista é uma possibilidade que todo ser humano tem, independente de ofício, carreira ou arte. É uma possibilidade de desenvolvimento pleno de plena expressão, de direito à felicidade.

A possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão de sua felicidade, plenitude, liberdade, fertilidade é de todo e qualquer ser humano de se livrar de seus papéis, de Exercer suas potencialidades, e de se sentir vivo.

Todo mundo pode viver sua expressão sem estar preso a um papel. Não se trata de ser artista ou não, mas de uma perspectiva do ser humano e do mundo. Não se trata só de todos os artistas serem operários mas também de todos os operários serem artistas. Das pessoas terem relações criativas, férteis e de transformação com o mundo, a realidade, a natureza, a sociedade. O homem não está condenado a ser só destruidor, consumista e egoísta como a sociedade nos leva a crer.”

### ***GRUPO TÁ NA RUA DE TEATRO - RJ***

## **MANIFESTO: JANDUÍS, CULTURA VIVA!**

Somos diferentes, sim

Não porque queiramos,

Mas porque nos obrigam a ser diferentes.

Nós, que fazemos cultura em Janduís e no estado do Rio Grande do Norte, estamos, hoje, dia 29 de novembro de 1992, levantando e tornando público e notório o nosso espanto!

Espanto de artistas diante da miséria

Não apenas a miséria econômica e social

Que limita as perspectivas de vida do nosso povo

E gerida pelo sistema econômico em vigor.

Espantos de artistas convictos do seu papel transformador

Diante da miséria política, intelectual e cultural dos nossos opositores.

Opositores do riso, da ânsima alegre, da vida.

Nós, que fazemos teatro de rua em quaisquer lugares artisticamente possíveis, defendemos a garantia de produção cultural em Janduís.

Além da produção artesanal e alternativa que vêm sendo sustentadas com muito esforço e sacrifício dos artistas.

Defendemos já o incentivo permanente e duradouro à produção cultural, através de mecanismos legais como a Lei enviada à Câmara Municipal (Projeto de Lei n.º 138 de 04 de setembro de 1992) que regulamenta o Conselho Municipal de Cultura e Desportos e institui o Fundo Municipal de Cultura.

Nós, artistas de rua e Conselho Municipal de Cultura e Desportos de Janduís, exigimos da Câmara Municipal maior atenção e respeito aos artistas do município: que seja feito um estudo do Projeto de Lei enviado pelo Sr.

**Prefeito Antônio José Bezerra; que os parlamentares reconheçam a importância do nosso movimento; que a Lei seja aprovada.**

**Defendemos, nós artistas aqui manifestados, a democracia plena que respeita os direitos fundamentais do cidadão, os direitos da criança e do adolescente e todas as formas de expressão artísticas e culturais.**

**Este ato público em defesa da cultura Janduense tem um caráter simbólico e serve como para toda a população de Janduís e suas autoridades constituídas e também para os dirigentes municipais de todo o estado do Rio Grande do Norte.**

**Todos devem estar atentos a este movimento político-teatral de rua chamado de ESCAMBO, revelador de uma força superior e de uma independência incontestável, propiciador de descobertas artísticas revolucionárias, gerador de consciências artísticas, políticas e culturais tão a frente da história social do Nordeste e do Brasil que poderão oferecer ao Rio Grande do Norte a dianteira de um processo de transformação profunda do comportamento artístico brasileiro.**

**Os quatro Escambos e os vários Escambitos realizados têm nos mostrado que a cultura popular não impõe, mas se impõe sempre que lhe fecham espaços e limitam seus direitos de participação no processo histórico.**

**Juntos e com a alma na mão, nós, artistas de rua e o Conselho Municipal de Cultura e Desportos de Janduís, reunidos no II Escambito Teatral de Rua, em 28 e 29 de novembro de 1992 nesta cidade, gritamos em forma de resistência:**

**Vida longa aos Escambos e Escambitos!**

**Vida longa aos que crêem na loucura da criação!**

**Aos que invertem em formas de ação!**

**Janduís – RN, 29 de novembro de 1992**

**Grupos Participantes: Nhanduí, Ciranduís, Emanduís, e Invadindo as Ruas de Janduís; Alegria – Alegria (representado por Júnio Santos) e Estandarte de Natal; Escarcéu e Oscarito e Cia. De Mossoró; Transformação de campo Grande; Cariris de Patu; De Olho na Rua de olho D'Água dos Borges; Gaviões de Rua de Umarizal; Fantasia Real de Martins; Raízes de São Paulo do Potengi, todos do Rio Grande do Norte e representantes do Conselho Municipal de Cultura e Desportos de Janduís – RN.**

## **PALAVRAS DO GRANDE AMIR HADDAT SOBRE O TEATRO E A EDUCAÇÃO**

Em todas as épocas, em todos os tempos o teatro sempre cumpriu um papel didático, com a preocupação específica de cumprir esta função ou sem essa preocupação a atividade teatral esta sempre provocando algum tipo de reflexão.

O teatro Grego tinha uma função didática muito importante ele como que organizava o pensamento e a vida comunitária das cidades Gregas.

O teatro faz parte da rotina escolar, nas escolas que tem o objetivo de formar cidadãos de primeira classe, o teatro é uma atividade permanente e indispensável. Nas escolas

públicas onde temos ocultas a idéia de formar mão de obra para as elites, cidadão de Segunda classe, o teatro passa a ser meio alternativo, quase que temos de preparar as pessoas para assistir uma peça de teatro.

Temos que Ter outra educação uma educação que funcione como fator de libertação do ser humano.

O teatro perde em qualidade quando não cumpre a função da reflexão, também não se pode tirar o seu aspecto lúdico. O teatro é prazer aliado a reflexão, as duas coisas andam juntas. Sem a reflexão o prazer fica menor e sem o lúdico fica insuportável.

Quando se vai usar o teatro como didática não pode ser desprezado aspecto principal que é o lúdico. Só a reflexão fica igual as pedagogias que massacram a cabeça da gente e que passamos até a associar o aprendizado com a tortura. O homem ao mesmo tempo que tem prazer com o jogo, com a brincadeira, ele tem o prazer da reflexão. Não dar para dissociar o prazer do conhecimento, nem o conhecimento do prazer. O conhecimento é uma fonte prazer se nós recebemos a informação com prazer é o ideal.

Na nossa história judaica/cristã/ ocidental a idéia do prazer está ligada a do conhecimento profundamente. Quando Adão e Eva foram expulsos do paraíso, comeram o fruto da árvore do conhecimento. Eles quiseram se igualar a Deus e por isso foram expulso.

Essa idéia do conhecimento ligado ao prazer é tão forte, que se costuma contar a história de maneira a confundir, que foi a possibilidade de prazer devido a sensualidade da Eva que levou o Adão, o homem, morder o fruto do saber. O prazer e o conhecimento estão sempre juntos.

O homem comeu o fruto da árvore do conhecimento. Todas as mitologias, todas as religiões falam disso , o homem perdendo o paraíso porque adquiriu o conhecimento. Seja maldição eterna, o homem não se controla e se empanturra, não cansa do saber, nem que para isto perca o paraíso. O conhecimento é fonte de prazer e as pessoas ficam felizes quando aprendem. O aprendizado tem que ser uma coisa natural, quando se é ensinado de maneira autoritária é que o aprendizado fica chato, uma obrigação.

Uma criança quando aprende a dizer mamãe, papai, ela morre de felicidade. Se ensinamos a bater palmas ela bate palmas e sorrir porque aprendeu. Aprender faz cócegas, a gente rir quando aprende. A maneira de ensinar autoritária, o caso das pedagogas insuportáveis é que acaba associando o aprendizado a dor.

O teatro não pode ser uma violência, ele faz crescer, faz se identificar, bate nos afetos mais profundamente. Quando o teatro leva uma informação, esta não pode ser estranha, entrando de fora para dentro violentando o mundo das pessoas. Pelo contrário, ele tem de levar a informação fazendo com que o mundo daquela população venha a tona, que ela se entenda através daquela manifestação. O teatro tem esta força de educação, de ajuntamento comunitário.

O teatro faz isto, ele reconhece a cidadania. Temos que entender a cultura como uma atividade de todos os seres humanos, não só das pessoas letradas. Porque sempre se acha que por ser pobre, ou ignorante , nunca Ter ido a escola, não tem cultura. A cultura é entendida como uma forma de manifestação superior da expressão. Isto é muito ruim porque aí vai-se levar uma cultura de fora para aquele pobre que não tem cultura. Quando não é isto, temos que reconhecer naquele cidadão as possibilidades todas de cultura, do seu modo de vida, o que ele tem e trabalha.

A partir disso, fazer com que ele cresça e se assegure do que tem dentro dele, o que ele muitas vezes despreza, porque as classes dominantes desprezam isto dele e ele ideologicamente assume este desprezo. O teatro tem a possibilidade de fazer recuperar a auto-estima. O teatro jamais deveria ser usado para colonizar.

## PALAVRAS FINAIS

Este é o início da construção de um texto teórico - salada de autores e atores, fazedores e pensadores da arte. Aqui, nas linhas ou entrelinhas temos textos e pensamentos do Sábado Magaldi (Iniciação ao Teatro), Renata Pallotini (Dramaturgia: a construção do personagem), Fernando Peixoto (O que é Teatro), Maria Lúcia de Aragão (A Comédia Dell'Arte), Chianga de Garcia (Um Teatro que Deixou Saudades Mas que Muitos não Sabem Como Era - Comédia Dell'Arte) Jean-Jacques Roubine (A Arte do Ator), Peter Slade (O Jogo Dramático Infantil), Cosntatin Stanislavski (A Criação de um papel), Grupo Tá Na Rua (Manifesto-Ação), Dwgth Steward ( Improvisação) , John Hodgson e Ernest Richards ( Criação de Uma Peça a Partir da Improvisação), Javier Farias (História del Teatro), Trevor Skiffiths (O que representar), Entrevista de Amir Haddat para o Dentista Boanerges Becco Bezerra Neto na tese de graduação "O Teatro de Bonecos: Uma Dimensão Lúdica na Educação Popular em Saúde", sendo também utilizado vários trechos desse trabalho de pesquisa feito pelo Dr. Boanerges Becco, onde aparecem textos de Nelson de Araújo (História do Teatro), Ingrid Dormien Koudela (Brecht: Um jogo de Aprendizagem) Ray Lima (A Título de Paixão), Matérias publicadas no grande Cadernos de Teatro do TABLADO, No Ensaio política e Estética na América Latina e principalmente no ensaio iniciado por Sávio Araújo e recriado para o teatro de rua por Júnio Santos, que está abrindo o processo de interferência e participação por um texto teórico aberto, participativo e coletivo. Iniciamos a nossa parte, agora venha e faça a sua, escrevendo os seus pensamentos e de outros sobre esta arte gostosa que fazemos que é o teatro.

## NÃO SE ESQUEÇA

É hora de você e/ou o grupo também democratizar as informações. Por isso, acrescente mais coisas a este ensaio e vamos juntos fazer-mos um grande valioso estudo, criando, de forma natural, um ciclo de estudo, um grupo de estudo, um teatro com embasamento teórico, que em muito melhorar a nossa prática.

Por isso não seja egoísta, não guarde seus conhecimentos só pra você, distribua-o com os outros e qualquer alteração, que diminua ou aumente esse estudo, comunique ao **CENTRO VOLANTE DE ASSESSORIA TEATRAL – CERVANTES DO BRASIL, Rua Visconde de Jaguaribe – 1179 - Aracati – CE – Cep 62.810 – 000, fone (088) 421 30 76**, para que possamos anexar ao mesmo e enviar aos grupos e artistas interessados em aumentar o saber e consequentemente melhorar o seu fazer teatral.

## TAREFA FINAL

Após a leitura, reflexão e discussão criar um texto complementar que seja inserido a este ensaio.

## GLOSSÁRIO

<b>PANTOMIMA</b>	<b>A arte e a técnica de exprimir emoções e sentimentos por meio de gestos.</b>
<b>VINDIMA</b>	<b>Colheita das uvas na época apropriada.</b>
<b>THESPIS</b>	<b>O primeiro ator e inventor do canto trágico considerado o mais antigo dos trageógrafos gregos.</b>
<b>DRAMATURGO</b>	<b>Na antiga Grécia era “fazedor de peças”.</b>
<b>DRAMATURGIA</b>	<b>A arte e as técnicas da composição dramática. Emprega-se , geralmente, em referência à arte dramática na sua totalidade, incluindo a escrita, a montagem e a representação de peças.</b>
<b>KOMOS</b>	<b>Dança cômica, procissão alegre./ Elemento formador da comédia antiga.</b>

## PRIMEIRO FINAL

**“SE TUDO, COMO DIZEM  
 JÁ É FEITO E DITO  
 O QUE NOS RESTA  
 SENÃO RALAR NO INFINITO”**

**Poesia de Ray Lima**

**Estudo iniciado em Santana do Acaraú -Ce., 05 de Setembro de 1997, e concluído em 22 de maio de 1998, na cidade de Aracati, Ceará, Brasil.**

Texto, ensaios, teses, estudos e segredo coletados e reunidos por Júnio Santos, ator, autor e encenador, coordenador do CERVANTES do Brasil e fundador e integrante do NOVO MOVIMENTO ESCAMBO POPULAR DE RUA.

