

097 A TEATRALIDADE E A CIDADE COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO¹

Vera Collaço²

Loren Fischer Schwalb³

PALAVRAS – CHAVE: Teatro de Rua, Espaço Teatral, Ator, Público

RESUMO: Este artigo pretende trazer apontamentos sobre o conceito de teatralidade e relacionar estes à prática do teatro realizado no espaço da rua. Procurar identificar a teatralidade ou as teatralidades presentes no trabalho de dois grupos de teatro de rua da cidade de Lages/SC.

Este estudo faz parte da pesquisa intitulada *O ator do teatro de rua: reconstrução do imaginário cênico no espaço urbano*, que constituirá minha dissertação de Mestrado a ser defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em teatro, do Centro de Artes da UDESC.

O presente artigo tem por finalidade detectar pontos que determinem a *teatralidade* na prática teatral realizada no espaço aberto da cidade. Com este artigo procuro investigar, o evento cênico que ocorre fora do edifício teatral e a relação deste evento com o público receptor do trabalho.

Para realizar uma reflexão neste sentido, serão utilizados como objetos de estudo dois grupos da cidade de Lages /SC, são eles o grupo Galha Azul (1978 – 1982) e o grupo Menestrel Faze-dô (1993). No decorrer deste texto serão brevemente apresentadas as histórias de ambos os grupos e algumas características de suas práticas. Em seguida serão traçados alguns apontamentos a respeito do conceito de *teatralidade*; tais apontamentos estão apoiados nas proposições apresentadas pela autora Josette Fèrral⁴ em seu livro *Acerca de la teatralidad*⁵.

¹ Dissertação de Mestrado em andamento, intitulada: *O ator no teatro de rua: reconstrução do imaginário cênico no espaço urbano*. PPGT – Mestrado em Teatro – CEART/UDESC.

² Professora Doutora Vera Collaço – PPGT – Mestrado em Teatro (Orientadora)

³ Aluna regular do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Teatro – PPGT- UDESC. Atriz, pesquisadora, arte-educadora, produtora teatral e fundadora do grupo Teatro em Trâmite. Bolsista do Programa de Monitoria de Pós-graduação – PROMOP.

⁴ Josette Fèrral é professora do Departamento de Teatro na Universidade de Québec, em Montreal. Pesquisa a teatralidade. É autora de diversos livros e artigos sobre teoria teatral e teatralidade.

Gralha Azul e Menestrel Faze-dô – breve histórico

No ano de 1978 e através da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, da prefeitura do município de Lages, se implantou o *Projeto Lageano de Popularização do Teatro*, através desta iniciativa, foi criado o grupo teatral Gralha Azul, grupo que desenvolveu experiências muito ricas e deixou importantes contribuições para a história do teatro em Santa Catarina.

De acordo com a dissertação de Cesar Lavoura⁶ podemos concluir que o grupo Gralha Azul inaugura, pelo menos na cidade de Lages, a prática do teatro de rua. Para Lavoura (2004:122) o grupo Gralha Azul não só modificou e atualizou a abordagem estética, como também desenvolveu outra concepção ideológica sobre o teatro de seu tempo e espaço de atuação. De acordo com o autor, verificamos que o grupo ensaiava suas peças muitas vezes em pleno calçadão, no centro da cidade, fora dos espaços eminentemente teatrais. Apresentaram-se nas ruas, nos pátios das escolas, construindo assim espetáculos versáteis que também foram apresentados nos palcos italianos. Ao que tudo indica tinham como objetivo alcançar o maior número possível de espectadores e levar a arte teatral para todas as pessoas possíveis, pessoas estas que muitas vezes nunca teriam a oportunidade de frequentar uma sala de teatro.

Para o grupo Gralha Azul a rua tornou-se uma alternativa ao espaço convencional italiano. Pois foi na rua que descobriram um espaço possível para sustentar os anseios do grupo e da administração política local, que era o da popularização do teatro. Assim, as peças alcançaram grande parte da população lageana, pois, eram apresentadas não só no centro da cidade como nos bairros e distritos próximos.

O grupo não foi pioneiro apenas na abordagem espacial e estética de seus espetáculos, como foi também o primeiro grupo da região serrana que propôs uma abordagem de enredos locais, extraídos da tradição popular, enaltecendo assim a cultura

⁵ Este livro é resultado de um seminário proferido pela autora na Universidade de Buenos Aires, em agosto de 2001. O seminário destinou-se a tratar especificamente do conceito de teatralidade, procurando delimitar uma definição para o termo.

⁶ Dissertação de César Augusto Lavoura do Programa de Pós Graduação em Sociologia Política do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada: *A tradição do Teatro Amador em Lages e as disputas das posições de poder político – o campo do poder simbólico das artes.*

da região. O grupo conseguiu grande aceitação por apresentar uma proposta não elitista de ação teatral, ou seja, utilizar a rua e focalizar nas temáticas regionais.

Durante sua existência o grupo Galha Azul, apoiado pela prefeitura municipal, produziu muito e conquistou destaque tanto no âmbito regional quanto nacional. Os objetivos do *Projeto de Popularização do Teatro* foram além das expectativas e extravazaram os limites territoriais da cidade, tendo em vista a participação do grupo em diversos festivais pelo Brasil. De acordo com Carreira (2007:113) Os numerosos festivais de teatro de todo o país foram grandes responsáveis por iniciativas que favorecem a expansão do teatro de rua.

Em cena, Galha Azul, ousava na proposta estética, além da utilização de espaços não tradicionais para o teatro, utilizavam sonoplastia executada pelos próprios atores e mesclavam máscaras, bonecos, fantoches, num universo fantástico. E apesar do conteúdo e da linguagem cênica inovadora, a teatralidade do grupo conquistou grande público, sendo prestigiado por parte da população lageana e por dezenas de pessoas em todo o país.

Na década de 1980, os integrantes resistiram em assumir o fim do grupo, com alguns integrantes já residindo em outras cidades e mesmo com outros deles permanecendo em Lages, o trabalho do coletivo se diluiu. Como o grupo Galha Azul surgiu e sobreviveu através do apoio da administração de Dirceu Carneiro (que era do partido MDB e governou a cidade de 1977 até 1980) não havia possibilidade de continuar o trabalho sem o apoio do poder público. Como os novos candidatos à prefeitura da cidade eram de oposição, já era anunciado que não haveria mais este tipo de incentivo. Assim, como um vento que sopra para o domínio da memória, a vida deste grupo se encerra para entrar na história do teatro catarinense.

O grupo Menestrel Faze-dô fundado em 1993, reside na cidade de Lages, onde atua nas ruas desde 1997. Em seu primeiro trabalho montado especificamente para a rua, o espetáculo *Histórias de Amor*, o grupo utilizou a técnica da perna de pau como elemento principal da estética do espetáculo e do treinamento dos atores.

Em 1998 em parceria com o bonequeiro Adeodato Rodhen (que fora integrante do grupo Galha Azul) o grupo iniciou a construção de bonecos gigantes, que fariam parte do novo trabalho, intitulado *Bulha dos Assombros*. Os bonecos gigantes, com armações para os ombros, vara para os braços e mãos, articulação de boca, e medindo entre 2,10m e 2,60m de altura, veio à público em 1998. Através de intervenções entre

espectador e bonecos, o grupo iniciava então uma pesquisa de linguagem de bonecos para o espaço da rua.

O Menestrel Faze-dô utiliza também na dramaturgia de seus espetáculos o contexto local, inspirado nas obras de escritores da região da serra catarinense⁷, que versam sobre os costumes e a tradição local. Além destes, o grupo utilizou a obra de Luis Câmara Cascudo, para aprofundar a abordagem da cultura popular.

O espetáculo *Bulha dos Assombros, que* estreou em 1999, na cidade de Lages, realizou diversas apresentações em diferentes cidades do país. Trata-se de um espetáculo de rua que utiliza a técnica de manipulação de bonecos gigantes e é baseado na cultura popular serrana, retratando a religiosidade, o sincretismo religioso daquela região, além das histórias de assombração contadas pelo povo do alto da serra catarinense. Assim, a construção dos espetáculos do grupo Menestrel Faze-dô, baseados nos resíduos da história oral, e da própria cultura popular, constituem uma obra que dialoga com o imaginário.

Podemos observar que na experiência dos dois grupos (Gralha Azul e Menestrel Faze-dô) o contato direto com o público é de grande importância. Ambos estabelecem um vínculo com o imaginário, através do contato direto com o espectador, que surge da apropriação da cidade para o evento teatral e através da utilização da cultura regional para a construção dramaturgica. A utilização da rua como espaço teatral, a abordagem dos temas relacionados à cultura da região serrana, o trabalho com bonecos na rua e o jogo, são pontos comuns no trabalho dos dois grupos e são fatores potencializadores da teatralidade.

O que é teatralidade? Como defini-la? Como reconhecê-la?

A primeira metade do século XX foi marcada pelos renovadores da cena teatral, período dos encenadores modernos onde o modelo europeu de espaço teatral (caracterizado pela relação frontal e com desnível espacial entre atores e platéia) passa a ser questionado. O edifício teatral enquanto único suporte destinado para a realização teatral passa a ser algo discutível. Como coloca Feral (2003:89) o teatro, assim como as outras artes, foi levado no século XX, a reconsiderar suas certezas. Neste contexto, podemos dizer que ocorre uma retomada das ruas como espaço teatral.

⁷ Tito Carvalho, Guido Vilmar Sassi, Edson Ubaldino, Enéas Athanásio, Márcio Camargo Costa.

Um dos primeiros registros da palavra *teatralidade* data de 1842, do dicionário francês Petit Robert. No contexto teatral, o termo *teatralnost* é enunciado por Evreinov, encenador russo⁸, em 1908. Evreinov foi um artista inquieto e ousado. Sua montagem mais experimental foi *A Tomada do Palácio de Inverno* (1920), realizada ao ar livre representada por aproximadamente 15 mil intérpretes. Evreinov utilizou as fachadas arquitetônicas de edifícios históricos para um espetáculo monumental realizado em espaço aberto. O termo *teatralnost* para Evreinov estaria associado a diversas instâncias do espetáculo e definido como o jogo daqueles que participam da ação e instauram no espetáculo a *teatralidade*.

A utilização de espaços distintos do edifício teatral e de toda sua convenção traz para o teatro questionamentos a respeito de qual é, ou quais são as funções da existência do teatro na vida social da cidade, e literalmente, quê espaço o teatro deve ocupar? Quais são suas especificidades? A prática cênica que assume a rua como espaço teatral coloca o teatro como uma experiência viva, dinâmica. Uma experiência que não conta com proteções, nem da quarta parede e nem da distância para com os espectadores. Ao contrário, o teatro de rua é uma experiência que trabalha com o risco, com o jogo direto entre o teatral e a vida “real” da cidade. Constitui um evento de interferência e de troca, através da comunicação direta entre a linguagem teatral (ficcional) e o público da cidade (espaço do real).

Na historiografia das artes cênicas, a partir dos reformadores do século XX, é possível destacar notáveis artistas que se ocuparam em refletir o espaço do teatro na vida cotidiana e a relação deste com o público. Artaud, por exemplo, sonhava transcender o caráter fixo da relação espacial entre público e atores. Grotowski, do mesmo modo, procurou renovar a relação cena-público. Assim, podemos perceber que os esforços para delinear a noção de *teatralidade*, surgem provocados por preocupações relativamente recentes, a saber, o início do século XX. Tais reflexões e a busca da delimitação deste termo estão ligadas a diversas tentativas de pensar os fundamentos de uma teoria e de uma prática do teatro. Hoje, podemos perceber que o termo *teatralidade* abarca uma série de eventos, sejam teatrais ou não.

Na medida em que surgem novas abordagens ao termo *literalidade*, que é o conceito que procura estabelecer noções concernentes ao específico da literatura, o termo *teatralidade* também recebe novas concepções, passando a abarcar questões que

⁸ Nikolai Evreinov - (1879 – 1953)

excedem o texto dramático e dizem respeito ao que é teatral, no sentido da ação e não apenas do texto dramaturgico. Os textos teóricos que abordam a questão da *teatralidade* vão se separando da noção de texto para repousar sobre a representação em si. O conceito de *teatralidade* se amplia, o suficiente para despertar o estudo em diferentes disciplinas, podendo também ser utilizado em vários campos artísticos e não artísticos. Portanto, a *teatralidade* pode ser detectada em rituais religiosos até no carnaval, nos esportes, etc.

A teatralidade e o espaço da rua

O século XX pode ser então considerado um marco pela retomada das ruas como espaço para a representação. A volta da utilização do espaço aberto da cidade pode ser considerada sob três perspectivas: a perspectiva simbólica, que passa pela negação da relação sedentária entre os participantes do evento teatral; a perspectiva estética, no sentido da busca de um amadurecimento e reflexão do pensamento artístico, e na perspectiva política, ao que se refere à fuga da privatização burguesa da arte teatral.

O teatro de rua é uma arte que abarca um grande campo de possibilidades. A retomada da rua como espaço de representação, remonta a história do próprio teatro, o que sublinha o fato de que o edifício teatral como único lugar apropriado para o teatro é algo datado e desviante da própria essência da prática cênica.

Numa tentativa de definir o termo teatralidade, no âmbito do teatro de rua, foram selecionados alguns elementos focalizadores de teatralidade, utilizados por Josette Ferral. Tais elementos são considerados, segundo a autora, como possíveis elementos geradores de teatralidade. São eles: 1- metamorfose; 2- identificação com o público; 3- jogo direto com a platéia; 4 – teatralidade dos objetos.

Nos trabalhos dos grupos Gralha Azul e Menestrel Faze-dô é possível identificar estes quatro elementos, focalizadores de teatralidade. A **metamorfose** pode ser identificada em ambos, desde o momento em que chegam a determinada rua para a apresentação. Nos atores, desde este primeiro momento da chegada, que no teatro de rua constitui a convocação do público, já podemos identificar a metamorfose. Tanto se metamorfoseiam os atores (de pessoas comuns em fazedores de teatro, atores), como se metamorfoseia o transeunte (de mero transeunte em espectador). Deste modo, já temos elementos fundamentais para a instauração da *teatralidade*, pois, passam a ocorrer neste

momento algumas concretizações, na medida em que o público receptor estabelece relação com o acontecimento.

O segundo elemento focalizador de teatralidade, também pode ser identificado no trabalho dos dois grupos, a **identificação com o público**, que pode ser percebida por diferentes viéses, no caso destes grupos, parece surgir ligado aos estímulos utilizados pelos grupos na construção dramaturgica dos espetáculos. Por se inspirarem na cultura da região e utilizarem o próprio imaginário serrano na construção dos trabalhos, automaticamente sugerem um processo de identificação com o público. Obviamente que, se os espetáculos forem mostrados em outras regiões (como ocorreu com os dois grupos), o processo de identificação pode ocorrer por outras vias, que não a identificação direta com a temática dos espetáculos. A experiência teatral na rua, por si, já estimula este processo de identificação com o público. Uma vez que o ato ocorre em um espaço que é por natureza um espaço democrático e propício ao jogo.

O **jogo direto com a platéia**, terceiro elemento focalizador de teatralidade, pode ser detectado na maioria das experiências teatrais que ocorrem no espaço da rua. Pois, como já citado, a rua é naturalmente o local do jogo, das interferências, dos fluxos e dos diálogos. Deste modo, o jogo direto com a platéia é algo de essencial para a conformação do espaço virtual onde a realidade expandida e compartilhada pode emergir em teatralidade.

O grupo Gralha Azul e o grupo Menestrel Faze-dô utilizaram bonecos e construíram uma linguagem própria de bonecos na rua. É possível falar de **teatralidade dos objetos**, é igualmente possível identificar este ponto focalizador de teatralidade no trabalho de ambos. Os bonecos, na rua, imediatamente despertam o público receptor e delimitam o espaço para o ficcional. É do jogo de faz de conta, das fricções entre realidade e ficção que se estabelece o próprio evento do teatro e que emrege a teatralidade de um acontecimento.

Considerações Finais

Com este estudo preliminar a respeito do termo teatralidade vinculado à experiência teatral na rua, podemos concluir que para que se instaure a teatralidade, os participantes da ação necessitam abandonar o estado de repouso das formas e estabelecer uma relação viva, de comunicação. Os participantes da ação constituem os

pontos essenciais para a própria realização completa da experiência teatral, são eles: o público receptor, os atores e o espaço transformado em espaço teatral.

O conceito de *teatralidade* é bastante amplo, assim como a definição de teatro na atualidade. Na sociedade espetacular na qual nos encontramos, as fronteiras entre arte e vida se tornam quase invisíveis. Procurar definir o específico do teatro, não constitui tarefa fácil. Mas significa pensar que, se a teatralidade não é algo dado, mas sim algo produzido, ou seja, se as coisas não são naturalmente teatrais, mas sim, se fazem teatrais, então quem é o responsável por isto?

Podemos considerar também que a definição da teatralidade está intimamente ligada ao processo de recepção. Pois o olhar do espectador é de fundamental importância para o processo da teatralidade, visto que não é possível ocorrer teatralidade apenas com o ator. É necessário um espectador que leia e que atribua teatralidade à ação.

O teatro de rua é uma modalidade que oferece muitas possibilidades de leituras e análises e por isso apresenta-se como um campo muito rico para a pesquisa. Este breve artigo é o início de uma pesquisa que pretende estudar o teatro de rua e suas especificidades. De qualquer forma, acreditamos aqui ter levantado pontos nodais para a reflexão do teatro de rua e suas principais características a cerca da teatralidade.

Referências Bibliográficas

FÉRRAL, Josette. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

LAVOURA, César Augusto Vargas. *A tradição do teatro amador em lages e as disputas das posições do poder político – o campo do poder simbólico das artes*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Sociologia Política – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.

KOSOWSKI, Ricardo. Comunicação, teatralidade e realidade.
www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores. Acesso: agosto de 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. (Org.). Espaço e teatro. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. O espetáculo da rua. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CEBALLOS, Edgar. Principios de dirección escénica. Buenos Aires: Escenología, 1985.

REVISTA VISÃO. Ano 4. N° 29 – Lages/SC.

CARREIRA, André. Teatro de rua – brasil e argentina nos anos 1980. São Paulo: Hucitec, 2007.