

RACHEL GUIMARÃES PALMEIRIM MANSUR

TEATRO DE RUA EM NITERÓI

Descobrimo o teatro e suas potencialidades nos caminhos e praças da cidade

Monografia apresentada ao Curso  
de Graduação em Produção Cultural  
na Universidade Federal  
Fluminense, como requisito parcial  
para obtenção do Grau de Bacharel

Orientadora: Prof. MsC. Flavia Lages

Niterói

2011

RACHEL GUIMARÃES PALMEIRIM MANSUR

TEATRO DE RUA EM NITERÓI

Descobrimo o teatro e suas potencialidades nos caminhos e praças da cidade

Monografia apresentada ao Curso  
de Graduação em Produção Cultural  
na Universidade Federal Fluminense,  
como requisito parcial para  
obtenção do Grau de Bacharel

Aprovada em: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. MsC. Flavia Lages – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.Dr. Luiz Augusto F. Rodrigues  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. MsC. João Domingues  
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2011

À minha mãe e amiga Cida Palmeirim que sempre acreditou no meu sonho e na minha arte

## **Agradecimentos**

Ao meu noivo Ricardo Lyra Jr. pela paciência e compreensão nos momentos de estresse, pela apresentação na rua e edição do vídeo

À minha amiga Eliana Lugatti por todas as contribuições diretas e indiretas

Ao meu pai Nelson Mansur

Ao meu irmão Nelsinho

À Ceres

À minha “mãe preta” Maria Aparecida (Ía)

Ao meu amigo Raphael César Grampola pela gravação no Centro de Niterói

À minha amiga Evellyn Pimenta pelas fotografias no Centro de Niterói

À minha tia Helena pela colaboração na pesquisa de público no Centro de Niterói

À toda família de amigos que fazem parte ou já fizeram da pesquisa sobre Teatro de Rua em Niterói: Kethelen Estaneck, Mhércio Vasconcellos, Sergio Ricardo Loureiro, Jackeline Marins, Marcos Ácher.

Aos “Best Friends” do Miraflores pelos momentos de descanso

Ao meu amigo e irmão Reynaldo Dutra por todos os diálogos sobre teatro

À UniRio por me instruir e me dar subsídios para trabalhar mais consciente

*“Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo.”*

Amir Haddad

## RESUMO

O presente trabalho pretende desvendar a necessidade da prática de utilização do espaço urbano para fins de apresentações teatrais em Niterói. Com base em pesquisas de campo e um estudo dos próprios espaços teatrais oferecidos pela cidade, a análise foi realizada levando-se em consideração o poder aquisitivo das classes sociais. Para uma total compreensão do tema tratado, temos um breve panorama do surgimento do teatro e do ator em diversos países, culminando em sua chegada no Brasil.

Com relação à área de produção teatral, buscou-se desenvolver um apanhado de cada etapa, além de uma comparação entre as ações necessárias para a produção de espetáculos convencionais e a produção de espetáculos de rua.

**Palavras – chave:** espaço urbano; Niterói; espaços teatrais; produção teatral; surgimento do teatro; espetáculos de rua.

## SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. A ARTE DO TEATRO.....	9
2.1 O Nascimento do Teatro.....	9
2.1.1 O Nascimento do Teatro Brasileiro.....	29
2.2 O Ator.....	38
3. A RUA E A ARTE CÊNICA: .....	44
3.1 O Espaço da Rua.....	44
3.2 O Espaço da Rua em Niterói.....	49
3.3 O Espaço Cênico da Rua.....	53
3.4 O Teatro de Rua.....	55
4. A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO.....	62
4.1 Produção Cultural: Definições Gerais.....	62
4.2 Elementos da Produção Teatral Convencional X Elementos da Produção Teatral na Rua .....	65
4.3 Diário.....	77
4.4 A Experiência com o Espetáculo.....	81
4.4.1 A Escolha dos locais .....	81
4.4.2 O Público.....	87
5. CONCLUSÃO.....	94
6. REFERÊNCIAS.....	95
7. ANEXOS.....	98

## 1. INTRODUÇÃO

Sintetizando em seu corpo os aprendizados adquiridos durante a graduação em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense – UFF, este trabalho desenvolve como tema o teatro de rua em Niterói, buscando através de uma pesquisa salientar a importância da produção e do público como componentes viscerais desta manifestação artística.

A cidade possui potencialidades que não são aproveitadas por artistas e poucas vezes são fomentadas pelo órgão público. Neste contexto, direcionando o foco para o segmento teatral, observa-se que não há ocupação destes locais. Isso não ocorre devido à falta de demanda do público, mas sim pelo desinteresse dos fazedores desta arte.

É através destes argumentos que a redação se desenvolve explicitando inclusive as questões relativas à produção teatral, sublinhando as divergências entre a produção do teatro de rua e do teatro convencional. Para tal este fato contou com uma ação prática na qual uma cena foi apresentada no centro da cidade com o objetivo de atentar as pessoas para esta prática e fazê-las expressar suas opiniões a respeito deste tipo de intervenção.

Um diário é apresentado com o intuito de aclarar os fatos que incitaram a montagem da cena, assim como seu aproveitamento e experimentação nas ruas. Com isso, toda a parte de produção e atuação é relatada, abrindo margem a suscitar dúvidas e esclarecer curiosidades.

Contudo, as questões relativas a esta pesquisa são embasadas em capítulos onde a história do teatro e do ator são discorridas para uma compreensão total do assunto. Além disso, o próprio teatro de rua é explorado de forma a citar exemplos de outros grupos e retirar destas experiências um aprendizado.

Uma experimentação na rua trouxe ao trabalho um embasamento da real necessidade de maior uso do espaço urbano através da cena teatral. Com o objetivo de buscar a opinião do próprio espectador, uma pesquisa de campo foi realizada com 111 pessoas que por alguns instantes obtiveram contato com o teatro de rua e puderam emitir seu parecer.



## 2. A ARTE DO TEATRO:

### 2.1 O Nascimento do Teatro

A história do teatro se confunde com a história da humanidade. Desde os tempos mais remotos, em muitos lugares do mundo, em civilizações diversas, o homem transformava em impulsos expressivos seus ritos e costumes. As necessidades da vida e as concepções religiosas traziam consigo músicas, danças, pantomimas, caracterizações e, inclusive, interpretações.

Discutir a conceituação de arte neste contexto primitivo, não é a principal meta deste trabalho, mas sim, a exposição de fatos que contribuíram para a formação da arte teatral. Sendo assim, um breve panorama será fundamental para a compreensão histórica das raízes do teatro, além de se perceber o paralelismo do teatro contemporâneo de rua e o surgimento do mesmo.

- **O Egito:**

Neste local, o ritual de culto aos mortos pode ser destacado como uma manifestação originária da arte.

Os músicos e dançarinas, banquetes e procissões e as oferendas sacrificiais retratados nos murais dos templos dedicados aos mortos testemunham a preocupação dos egípcios com um além-mundo onde nenhum prazer terreno poderia faltar.<sup>1</sup>

Não findo este processo, a palavra era inserida com as invocações a Rá, deus do paraíso, ou a Osíris, o senhor dos mortos, como súplicas para que o falecido “fosse recebido em seus reinos e que os deuses o elevassem como seu semelhante.”<sup>2</sup> Estas palavras, tidas como texto das pirâmides<sup>3</sup>, foram estudadas, e, devido à sua dramaticidade, confundiram os pesquisadores quanto à sua relação

---

<sup>1</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.10 e 11

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>3</sup> BERTHOLD, op. Cit.,p.13

com o teatro. “A mistura entre a apresentação na primeira pessoa e a forma invocativa em traduções antigas sugeriram, enganosamente, um suposto ‘diálogo’, de forma nenhuma endossado pelas pesquisas mais recentes.”<sup>4</sup> Juntamente com este fato, sentia-se falta do público.

Porém, o espectador estava presente nas danças dramáticas cerimoniais, nas lamentações e choros pantomímicos, e nas apresentações dos mistérios de Osíris, provindos da peça de Paixão.

Devido ao apego as tradições, o povo egípcio acreditava que as leis impostas pelo rei e os preceitos de seu sacerdócio eram mandamentos divinos. E, foi exatamente este fato que acabou por abafar o desabrochar do drama, visto que o indivíduo egípcio não realizava uma rebelião, não se questionava a respeito da vontade do homem e da vontade dos deuses, não buscava o conflito, simbolizado na idéia dos deuses transposta para a psicologia humana, sendo este um elemento essencial ao drama.<sup>5</sup>

- **Mesopotâmia:**

Com o homem mesopotâmio, o teatro inicia-se com a descida dos deuses à terra e a sua participação nos rituais. O ritual do matrimônio sagrado<sup>6</sup>, sendo este a união do divino com o humano e possuindo pantomima, música e encantamento, passa a ser considerado um drama religioso.

Com um senso de humor apurado, o povo mesopotâmio possuía textos farsescos, com sátiras e paródias grotescas. Seus diálogos apresentam cada personagem, que exalta seus méritos e subestima os do outro.<sup>7</sup>

- **Índia:**

---

<sup>4</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.11

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 16-17

Dança e drama são dois componentes fundamentais quando nos reportamos à este país. “Os hindus viram um teatro vivo surgir lentamente de seu ritual.”<sup>8</sup> Na Índia, como forma de saudação e homenagem aos deuses, o homem buscava em seu corpo a pantomima, a dança e a recitação dramática. Dentre estes deuses reverenciados encontrava-se Brahma, o criador do universo, e que pode ser destacado no campo teatral, pois também está ligado à criação do drama.

Com suas três religiões predominantes e diversas, porém convergindo para o mesmo ponto no que diz respeito ao culto, os deuses indianos “dominam o palco do panteão celestial tanto quanto o palco da realidade terrena.”<sup>9</sup>

A origem do drama e seus princípios podem ser encontrados em um manual da dança e do teatro – as duas artes são tidas como uma única –, registrado pelo sábio Bharata entre 200 a.C. e 200 d.C. e chamado *Natyasastra*. Neste manual não há espaço para criações externas intuitivas, mas uma classificação científica para o drama, onde há indicações de posições das mãos, pés, cabeça, olhos, sobrancelhas, batidas, música, etc. Neste caso temos o bailarino como mímico e ator simultaneamente.

No primeiro capítulo do *Natyasastra* pode-se encontrar a origem do drama através do deus Brahma.

Bharata conta que um dia o deus Indra pediu a Brahma que inventasse uma forma de arte visível e audível e que pudesse ser compreendida por homens de qualquer condição ou posição social. Então, Brahma considerou o conteúdo dos quatro Vedas, os livros sagrados da sabedoria hindu, e tomou um componente de cada, [...] combinou num quinto Veda [...] e comunicou ao sábio humano Bharata.<sup>10</sup>

Após ser comunicado, Bharata escreveu as regras divinas da arte da dramaturgia, nomeada de *Natyasastra*.

---

<sup>8</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.128

<sup>9</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 29

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 33

Nos capítulos seguintes encontra-se a questão da técnica do teatro enquanto espaço de apresentação. Segundo Bharata os edifícios teatrais, suas dimensões e organização deveriam ser esquematizados e estrategicamente construídos de acordo com certas normas e parâmetros, retirando o espetáculo teatral do espaço dos templos e palácios.

Teatro-templo era a denominação dos lugares onde haviam estas apresentações aos deuses. Elas aconteciam em salas dentro dos templos, ou em teatros montados em seus jardins.

Porém, nem todo movimento artístico era realizado apenas pelos dançarinos-rituais. Cantores, dançarinos e mímicos ambulantes apresentavam-se nas cidades e nos palácios entreterendo o povo e recebendo pequenas gratificações pelos seus trabalhos.

A arte da dança clássica indiana sobrevive até o presente momento através de suas quatro formas: bharatanatyam, kathakali, kathak e manipuri. E, como arte teatral, temos o drama clássico hindu, que se expressa através do Rig Veda, com seus temas populares refletidos nos diálogos poéticos, mas não visando efeitos teatrais.

O fato de haver uma organização dramática, retira alguns artistas improvisadores de suas performances e os transforma em personagens, seguindo um determinado roteiro de ações e falas e possuindo como objetivo o drama contemplativo, tendo como principal foco a estética do sofrimento.

Porém, a dramaturgia, com o passar dos anos começa a ser transformada. Nos monastérios budistas do Tibete ela passou a ter lições de moral e um cunho didático. A nova produção textual dos anos 700, trazida a tona novamente pelo dramaturgo Bhavabhuti, era a ressurreição das velhas lendas de Rama, sendo mais propícias as suas apresentações em dias de festas religiosas. Paralelamente ao drama clássico temos ainda a farsa e o burlesco, que através de sátiras aos ascetas sivaítas e budistas, conseguiram obter um espaço diferenciado neste período.

Foi no século XX com o ator, dramaturgo e produtor Rabindranath Tagore que o drama indiano passou a ser novamente reconhecido no mundo. Criando uma linguagem lírica e romântica, com personagens vagos e irreais, suas peças não

necessitam de grandes aparatos. Cenários minimalistas e poucos acessórios, colaboram para criarem um mundo imaginário na mente dos espectadores.

- **Indonésia:**

Sob influência do hinduísmo indiano, o teatro de sombras se desenvolveu em Java. Sua origem pré-hindu dos cultos ancestrais javaneses deixou marcas até os dias atuais com relação à participação das mulheres na platéia. Excluídas a princípio, o sexo feminino ainda hoje é separado do masculino durante as apresentações, remetendo, esta ação, aos ritos de iniciação.<sup>11</sup>

A dramaturgia inserida neste teatro de sombras é proveniente da Índia (Ramayana e Mahabharata), o que proporcionou a este estilo diferentes personagens e conflitos na guerra e na paz.

Apesar de passados os anos, o teatro de sombras não perdeu sua conexão com o divino, estando até hoje mediando o homem e o mundo metafísico.

Os primeiros personagens esculpidos em couro de búfalo datam de 1430. Estas figuras, montadas sobre varetas feitas com o chifre do búfalo, eram confeccionadas por um bonequeiro que precisava, antes de mais nada, ser um mestre nesta arte e na iconografia, visto que cada traço e cada característica física do boneco são símbolos a serem decodificados pela plateia.<sup>12</sup>

O manipulador precisa ser hábil e concentrado o suficiente para comandar numerosos personagens além de reger a música da cena. Ao iniciar uma apresentação, é ele quem apresenta o lugar da ação e os personagens que por ali irão transitar. O espetáculo de bonecos é iniciado a noite e só finaliza ao amanhecer o dia.

Em Java o teatro de sombras é apresentado nos palácios dos nobres, onde os homens assistem tudo sentados atrás do ator, e as mulheres vêm a apresentação das sombras. Já em Bali, a tela do teatro é montada ao ar livre e a

---

<sup>11</sup> Ibidem,. p.44

<sup>12</sup> Ibidem, p.46-47

platéia senta-se no chão. Porém, por ainda termos um caráter ritual forte, o ator busca recintos do templo ou a entrada do primeiro pátio do mesmo.

Hoje, há bonecos de formas diversificadas, e o teatro de sombra passou a ser comercializado tal qual outras artes.

- **China:**

A China possui como característica de seu povo a unificação de tudo o que é do mundo terreno e do mundo metafísico para então retirar uma utilidade prática ou ideológica deste fato. Como exemplo disto temos a música, que concilia o céu e a terra, além de servir para manter a paz e a ordem.

No campo, a responsabilidade de se realizar uma boa colheita e de se obter a tranqüilidade e segurança necessária, era fruto dos mágicos e exorcistas. Já os desastres naturais eram evitados com a colaboração das danças rituais, enquanto nos banquetes imperiais, mimos e bufões alegravam e divertiam os presentes.

Os entretenimentos abrangiam a música da corte e as danças xamânicas com máscaras de animais, os “Cem Jogos” das feiras e mercados, onde mágicos, engolidores de espadas e fogo e malabaristas demonstravam suas habilidades.<sup>13</sup>

Sob a influência de povos de outras nações, em 610 Yan-Ti, o imperador, construiu o primeiro teatro apenas para entreter os embaixadores estrangeiros.

Entre 618 e 906, temos um marco histórico teatral na China: a fundação do Jardim das Peras, a primeira escola de arte dramática chinesa. Nela, os estudantes aprendiam dança, música instrumental e canto, além de serem supervisionados pelo próprio imperador. Outra escola criada foi o “Jardim da Primavera Perpétua”, onde se ensinava dança para um grupo de trezentas jovens.

Para as apresentações teatrais o espaço era variável, podendo ser uma varanda aberta num dos edifícios do palácio, ou um local no jardim do palácio, ou até mesmo em meio a um grupo de árvores, ou em um tanque com lírios, ou uma ponte, ou uma casa de chá. Enfim, de acordo com a temática proposta os lugares eram definidos. Segundo o historiador do teatro chinês Huang-hung “para chegar a

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 54

uma apreciação correta do teatro chinês, o europeu precisa estar consciente de que o maior interesse não é tanto sublinhar a ação como tal, mas deixar o público sentir a história. O acento está nas possibilidades espirituais, mais do que nas físicas.”<sup>14</sup> Isto, juntamente com a agitação e a instabilidade política, fez com que o teatro estagnasse.

Porém, foi após a chegada de Chen-tsung no reinado (998 – 1022) que o drama chinês iniciou a sua trajetória. O ineditismo da mistura entre dança, canções, poesia, récitas e representações de eventos históricos, com um enredo livre, foi batizado de “show de variedades”, além de terem se tornado os precursores do gênero. Esta modalidade era apresentada no palácio, ou no parque imperial, ou ainda nas salas de recepção e cerimoniais dos senhores feudais, além das feiras.

Devido a uma guinada política, a China passou por um momento de crise cultural, modificando as formas artísticas. Gêngis Khan, o novo imperador, para se aproximar do povo e conhecer seus anseios, utilizava a promoção da arte. Com isso, “o drama tornou-se um centro de resistência subterrânea”<sup>15</sup>, desenvolvendo-se ao mesmo tempo no sul e no norte do país, porém diversificado quanto ao tema. Este desenvolvimento acaba por carregar o drama para o espaço da crítica literária, visto que ele não era encenado, não se tornando, portanto, teatral.

Quanto à dramaturgia em geral, pode-se dizer que “as peças compreendem tal variedade que entre os chineses é costumeiro classificá-las, indo os grupos das peças civis às militares, das históricas às éticas, das românticas às policiais, das fantasias agradáveis aos problemas sociais.”<sup>16</sup> Embora haja algumas montagens, a tragédia não possui um espaço amplo nos palcos chineses, porém a sátira, ao contrário, raramente está ausente. Já o amor, muitas vezes é tratado com ironia.

O professor de música Wei Liang-fu, ao misturar tons e ritmos, cria mais um novo estilo teatral na China: a peça musical. Esta, unida aos dramas de T’ang Hsein-tsu fundamentaram o estilo moderno da Ópera de Pequim, com figurinos suntuosos,

---

<sup>14</sup> Ibidem, p.59

<sup>15</sup> Ibidem, p. 61

<sup>16</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.140

cerimonial elegante, precisão de linguagem gestual e controle artístico do corpo, em um palco nu.

Como características principais, a Ópera de Pequim possui a uniformidade do conjunto e o desempenho individual do protagonista. Este adquire o poder de modificar o texto, que pode ser alterado a sua mera vontade e/ou de acordo com o local da apresentação. Assim como o ator principal, os músicos também têm a liberdade de variar seu repertório aderindo à tradição musical local. O palco nu, estimula a criatividade do ator, que precisa utilizar seu corpo para ambientar o local. Não há bastidor, nem palco giratório, nem praticável ou alçapão, apenas uma mesa, uma cadeira e um divã coberto com um brocado ou com um tecido cinza. Estes objetos poderiam transformar-se em outros de acordo com a necessidade cênica e com a criatividade do ator, tudo estabelecido dentro do código teatral. Outros elementos presentes em cena são as máscaras dos atores e seus figurinos, que podem ter suas características desvendadas através das cores.

Até o início do século XX o teatro chinês manteve elencos masculinos, visto que “era considerado inconveniente para as mulheres aparecer no palco juntamente com homens.”<sup>17</sup>

Apenas em 1907 o drama falado ocidental apareceu na China. Ele co-existiu com Ópera de Pequim, apesar das múltiplas diferenças, a maior delas sendo a atuação com estilo realista e os diálogos improvisados em linguagem cotidiana. Em 1919 inicia-se um período de estudo teatral no país, incentivando jovens artistas a imergirem nesta área e renovarem o estilo tradicional.

- **Japão:**

Com uma coexistência de gêneros e formas, o teatro japonês, segundo Margot Berthold em “História Mundial do Teatro”, pode ser descrito como uma celebração solene, estritamente formalizada de emoções e sentimentos, indo da invocação pantomímica dos poderes da natureza às mais sutis diferenciações da forma dramática aristocrática.(2008, p.75) No Japão, a pluralidade da arte teatral

---

<sup>17</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 70



não ocorre através de uma evolução, mas sim de uma inclusão, já que cada estilo surge através de momentos históricos e necessidades da sociedade. Esta grande mistura, que permanece viva até os dias atuais, possuem vertentes diversificadas, constituindo e caracterizando uma única nação. Algumas destas vertentes serão descritas para uma compreensão geral do nascimento do teatro japonês.

O *kagura*, danças rituais mitológicas e invocações xamânicas de demônios e animais, com o intuito de receber os favores dos poderes sobrenaturais, marca o início do teatro japonês. Com o objetivo de contar uma história de conflito entre os deuses, surgem as primeiras manifestações dramáticas, sendo estas o embasamento da forma teatral. Elementos essenciais para caracterizar o teatro japonês, começam a ser utilizados nas encenações *kagura*: a cana de bambu como ornamento e terra vermelha como caracterização.

No século VI, o budismo vindo da China começou a ser propagado no Japão, e juntamente com ele, danças e canções budistas. Devido ao apreço que o imperador tinha para com as artes, implantou, juntamente com o precursor desta dança no Japão, aulas para instruir novos jovens. Quatro novos tipos de dança surgiram a partir dessa proposta, duas delas deram origem ao teatro Nô.

O Nô, pertenceu a era dourada do teatro japonês. Em 1374, após uma apresentação de *sarugaku* com seu pai para a corte, Zeami iniciou um movimento de conquistas para o teatro. Vinculado diretamente à corte, ele se tornou ator, dramaturgo e diretor, e buscou pesquisar diferentes técnicas e aprimorar ainda mais o seu ofício. Com a publicação de três tratados teóricos sobre o *nô* – desconhecidos e escondidos pelo próprio na época – Zeami foi considerado o Aristóteles do teatro japonês. Comparada com a tragédia grega devido a sua estrutura dramática, a peça *nô* possuía características iguais a ela, mas com uma abordagem antagônica. Dentro da peça *nô* há uma divisão por categorias, são elas: temática dos deuses; das batalhas; as “peças de perucas” ou “peças de mulheres”; o destino de uma mulher com o coração partido e louca devido a perda do filho ou do amante; e uma lenda. O protagonista tem como parceiro de cena o segundo ator – ambos acompanhados por um coro – que interpreta papéis diversos (mulheres, anciãos, homens) através de máscaras que “simbolizam a personagem em sua forma mais

pura, limpa de qualquer imperfeição.”<sup>18</sup> O palco das apresentações é uma plataforma quadrada que geralmente encontra-se no pátio de um templo. Ainda hoje as peças *nô* são muito ligadas às cerimônias religiosas e às festividades dos templos, e sobrevivem sem grandes modificações desde o século XIV.

Surgindo com uma forma farsesca, e possuindo como característica a sátira às fraquezas humanas e a crítica social no auto-confiante mundo do samurai, o *kyogen* pode possuir ligação com a *Commedia dell'arte* da Itália – porém, as máscaras apenas são utilizadas pelos atores quando estes precisam interpretar muitos personagens. Os autores são desconhecidos até os dias de hoje.

Já o Kabuki, “nasceu das recitações públicas que evoluíram para narrativas dramatizadas de histórias recitadas por um ator com acompanhamento musical”<sup>19</sup>. O primeiro espetáculo surgiu em 1600 através da bailarina Okuni, que dançava para conseguir reconstruir o seu santuário que havia sido destruído pelo fogo. Porém, em 1627 foi proibido o aparecimento de mulheres no palco. Em 1624, atores de uma dinastia *kabuki*, fizeram o primeiro teatro *kabuki* permanente. Porém, é a partir de 1654 que este estilo marca sua história, primeiramente, se dividindo em categorias que permanecem até os dias de hoje: o drama histórico, que “glorifica o samurai e suas virtudes tradicionais”<sup>20</sup>; o “drama doméstico situado no mundo dos mercadores, comerciantes e artesãos”<sup>21</sup>; “o drama do homem forte, apresenta um herói sobre-humano”<sup>22</sup>; e o “drama dançado acompanhado por tamborins, grandes tambores, flautas e (...) por um coro.”<sup>23</sup> O palco kabuki, primeiramente foi emprestado do *nô* sendo erguido ao ar livre e onde pudesse. Em seguida, temos o palco kabuki em um local delimitado. E, por fim e permanentemente, o kabuki passou a utilizar um palco localizado em um edifício teatral, com bancos de madeira para a platéia.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 84

<sup>19</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.145

<sup>20</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 91

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.91

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.92

Como última vertente do teatro japonês, temos o shingeki, que foi um movimento de importação de peças européias – Willian Shakespeare, August Strindberg, Ibsen, dentre outros. Com concepção internacional, o shingeki hoje é tido como o “lugar de experimentação, de crítica social engajada, de apresentação de sucessos internacionais e de discussão com as grandes correntes do teatro mundial.”<sup>24</sup>

- **Grécia:**

Até este momento, tivemos exemplos diversos do teatro nos mais variados lugares, porém, é na Grécia, e depois em Roma, que o teatro primeiramente surge enquanto arte, fugindo dos momentos ritualísticos, e abrindo espaço para o drama.

Foi através do mito de Dioniso, em Atenas, que a tragédia iniciou sua expressão. “Originalmente, o culto de Dioniso era um festa agrária. E assim como outros cultos similares do Egito, a festa de Dioniso representava a morte e o renascimento anual da vegetação.”<sup>25</sup> Mais tarde, o culto que objetivava a fertilidade da terra passou a simbolizar a fertilidade em geral, levando Dioniso, a tornar-se o deus da embriaguez e do arrebatamento, fonte da sensualidade e da crueldade, da duplicidade, cujo símbolo de seus cultos era um falo.

Ainda em Atenas, que, ao ser trazido por Psístrato para participar de uma Grande Dionisiaca (festival rural em culto a Dioniso), Téspis acabou se tornando o grande marco na história teatral. Ao se deparar com o coro, ele se posicionou em um lugar de destaque, como solista, criando o papel do respondedor (*hypokrites*), e, mais tarde, chamado ator.<sup>26</sup>

Após 60 anos deste fato, a tragédia se expande e se aperfeiçoa, tornando-se elemento de competição nas Grandes Dionisiacas. As sátiras – zombaria dos sentimentos sublimes – também se desenvolveram, porém, paralelamente à tragédia. Surge a figura do segundo ator, que através da troca de máscaras dá vida

---

<sup>24</sup> Ibidem, P.102

<sup>25</sup> VEIGA, Guilherme. *Teatro e Teoria na Grécia Antiga*. 1ª Ed. Brasília: The Saurus, 1999, p. 9

<sup>26</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo:Perspectiva,, 2008, p. 104

a muitos personagens. Outra mudança neste intervalo de tempo, é a questão da declamação que deixa seu posto para a ação.

As Grandes Dionisíacas abarcavam a princípio apenas tragédias, porém, com o passar dos anos as comédias passaram a fazer parte de sua programação. O evento acontecia em um auditório ao ar livre, onde a platéia possuía ingressos gratuitos. A organização dos espectadores se dava através de uma hierarquia e apenas os cidadãos livres assistiam às apresentações – os escravos poderiam ficar ao lado de seus amos, caso estes permitissem. Para que a platéia pudesse ver e ouvir melhor os atores, eles utilizavam máscaras caracterizadas de acordo com seus personagens, que tinham a função de ampliar suas vozes.

Ésquilo, nascido em 525 a.C. e conhecido mais tarde como “o pai da tragédia”<sup>27</sup>, produziu textos com um rigor artístico e formal que tornou-se um padrão para os autores seguintes. Autor de noventa tragédias, ele as estruturou da seguinte forma: “um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas.”<sup>28</sup> Ésquilo iniciou suas competições nas Grandes Dionisíacas a partir de 500 a.C.

Em 468 a.C. Ésquilo passou a ter um grande concorrente nas apresentações das Grandes Dionisíacas: Sófocles. Este autor de cento e vinte dramas conseguiu através da sua escrita dar alma aos seus personagens, e os forneceu como característica o atrevimento. Sófocles “experimentou, tentou diferentes estilos e lutou diligentemente pela perfeição.”<sup>29</sup> Chegou em um resultado onde em seus dramas os sofrimentos dos personagens servem para que os mesmos repensem seus destinos, para que se conheçam e se punam. Aristóteles retirou a definição de tragédia a partir de uma reflexão sobre os escritos de Sófocles a respeito do destino.

O terceiro grande autor da Antiguidade Clássica chama-se Eurípedes, possuidor de setenta e oito tragédias e propositor de uma nova vertente no teatro. Com Eurípedes temos o início do teatro psicológico do Ocidente, onde o homem torna-se a medida dos atos, retirando a responsabilidade e o poder da providência

---

<sup>27</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 19

<sup>28</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 107

<sup>29</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 50

divina. Porém, com a sua morte em 406 a.C., e logo a seguir a morte de Sófocles, a Grécia viu se apagar a era de ouro da tragédia antiga.

A comédia grega não tardou para surgir. Dois foram os autores que contribuíram para a sua aparição: Aristófanes e Menandro. Com origem nas cerimônias fálicas e canções, o próprio nome do estilo provém da palavra *komos*, que quer dizer orgias noturnas. Nestas festas, comediantes se caracterizavam e improvisavam farsas bonachonas, de onde se retirou personagens com características marcantes e que sobreviveram até a época da *Commedia dell'arte*. Quanto aos autores, podemos afirmar que os trágicos não escreviam comédias e vice-versa.

A história da comédia perpassa três fases: a antiga, a média e a nova. A comédia antiga seria a precursora da caricatura política, a desordem e o cabaré. Criadora do *parabasis*, onde o ator e coro podiam dirigir-se à platéia, os espetáculos da comédia antiga aconteciam em um edifício teatral, com paredes de madeira e painéis de tecido. O uso de máscaras - que representam animais e/ou retratos caricaturais (de políticos, funcionários ou colegas) – e as danças – fálicas e obscenas – originam-se nos cultos. A comédia média compreende o período pós-Aristófanes e pré-Alexandre, o Grande. Com foco na vida cotidiana, esta comédia satirizava pequenos funcionários sabichões, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiros.

Neste período não houve inovações nas técnicas cênicas e nem na cenografia, apenas as máscaras começaram a sugerir os primeiros traços sentimentais. Na comédia nova, temos Menandro como marco, visto que foi através dele que ocorreu uma evolução (no sentido cronológico, e não qualitativo) nas técnicas cênicas. A comédia nova possui características na motivação das mudanças internas do personagem, na cuidadosa avaliação do bem e do mal, do certo e do errado, ela é o curso da ação e primordial no desenvolvimento humano. Neste período o coro desapareceu e se iniciou um maior contato entre platéia e palco.

Contrapondo a arte teatral vivida nos palcos, com personagens heróicos, existe o Mimo, um movimento de dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias que buscavam os mercados e a corte, se apresentando

tanto para camponeses quanto para príncipes. A imitação era o principal objetivo, e ela poderia ser uma caricatura de alguém, ou de um animal, ou ainda um tipo a ser imitado. As cenas improvisadas eram compostas de piadas e composições físicas, interpretadas por homens e mulheres – nos mimos elas possuíam o espaço que não tinham no palco da Antiguidade. Estes artistas não possuíam uma barreira geográfica, visto que levavam sua arte como ambulantes e a modificavam de acordo com o local estabelecido para apresentação. Foi durante a época helenística que pela primeira vez o mimo subiu aos palcos dos grandes teatros públicos.

- **Roma:**

Sem mergulharmos nas questões históricas romanas e direcionando o foco para o teatro, pode-se dizer, segundo Margot Berthold em “História Mundial do Teatro” que ele foi um herdeiro do grego nas características dramáticas e arquitetônicas. Porém, os anfiteatros romanos não eram apenas palco das apresentações de grandes autores e interpretações, mas também uma arena de gladiadores e lutas de animais, espetáculos acrobáticos e de variedades. Não era um local dedicado somente às artes.

Os primeiros jogos cênicos de mimo aconteceram por volta de 364 a.C., quando na Grécia Aristóteles descrevia a tragédia grega. Em Roma o teatro “também era um instrumento de poder do Estado, dirigido pelas autoridades”.<sup>30</sup> As festividades que aconteciam durante o ano foram o berço do teatro romano; era nelas que o povo realizava jogos destinados aos deuses.

O primeiro dramaturgo romano, foi na verdade um grego, Lívio Andrônico, um escravo trazido de uma colônia grega situada na Itália e que tinha o dom da linguagem. Seguindo o caminho de Lívio, o segundo dramaturgo foi Gneu Névio. Escrevia comédias atacando os políticos e os nobres, o que lhe rendeu um final preso no exílio por volta de 201 a.C. Surge por volta de 204 a.C. o terceiro dramaturgo vindo das tradições gregas: Quinto Ênio de Rudia. Ele conhecia importantes homens em Roma e em suas obras – que fizeram sucesso no país – ele

---

<sup>30</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Editora Perspectiva. 4ª edição. 2008. P.140

era cuidadoso nas palavras, conseguindo atingir o povo e a aristocracia, sempre evitando assuntos que lhe dessem problemas posteriores.

A tragédia romana estourou no século II a.C., quando surgiram muitas dramaturgias. Os estilos variavam desde a fábula até a adaptação de temas gregos.

A tragédia e a comédia romana iniciaram carreira juntas, visto que os mesmos autores se dedicavam a ambas. Porém, o primeiro grande poeta da comédia chama-se Tália, e foi ele quem inseriu em Roma a influência do mimo folclórico popular. Plauto, um segundo dramaturgo, percorreu o país juntamente com uma *troupe* atelana. “Quando começou a compor suas comédias, pouco antes de 204, a influência grega ainda era forte. Contudo, é possível exagerar o débito de Plauto à Grécia, pois seu estilo não é grego e sim romano.”<sup>31</sup> Ele fez parte da Comédia Nova ática devido aos modelos dramáticos de suas obras, contendo elementos farsescos e chistes burlescos, personagens cômicas, identidades trocadas, intrigas e sentimentalismo burguês, além de acompanhamento musical, dando-lhe um toque de opereta. Suas obras acabaram tornando-se uma “fonte inesgotável da comédia européia”.<sup>32</sup>

Surgindo na dramaturgia por volta de 166 a.C., Terêncio, foi trazido à Roma como escravo. Após o reconhecimento de seu talento pelo seu senhor, Terêncio foi emancipado. A partir de então, o novo autor escrevia suas comédias baseado na imitação do discurso cultivado na nobreza; buscava seguir os modelos gregos e media esforços para que suas fábulas fossem plausíveis. Mais tarde suas obras tornaram-se exemplares.

Quanto ao espaço das apresentações teatrais em Roma, temos uma variação de lugares. As peças dos atores ambulantes, primeiramente são realizadas em tabladros de madeira temporários. Até 150 a.C. a proibição de sentar-se para assistir ao espetáculo apenas permitia que o público o assistisse de pé. Gradualmente o palco romano foi sofrendo algumas alterações, mas sua montagem próxima ao *circus* – onde ocorriam corridas de bigas, lutas e danças –, muitas vezes atrapalhava a compreensão do texto, o que deixava os autores furiosos. Três estruturas teatrais

---

<sup>31</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 111

<sup>32</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 147

fixas foram construídas em Roma em anos diferentes (155 a.C.; 145 a.C.; e 58 a.C.), porém, de acordo com a lei que proibia a construção de teatros permanentes, elas foram demolidas. Apenas em 55 a.C. foi erguido o primeiro teatro fixo e que não foi demolido devido a uma estratégia: um templo para Vênus foi colocado na última fileira da platéia, impedindo a demolição do teatro. Outra permissão para a construção de um segundo teatro permanente foi dada em 44 a.C. e o mesmo, foi finalizado em 13 a.C. sob o nome de Teatro de Marcelo, o único que resiste até os dias atuais.

Roma queria demonstrar poder e esplendor com seus eventos e monumentos. Para tal, o drama sozinho não era suficiente. Era preciso construir um novo espaço que abrigasse grandes eventos. Foi erguido entre 72 d.C. e 80 d.C. o Coliseu, um anfiteatro com quatro galerias para os espectadores que eram divididos hierarquicamente. Nele ocorriam lutas de gladiadores e matança de animais, grandes shows, grandes espetáculos, mas nunca um drama. O público comparecia para ser consumidor, e não para obter uma experiência intelectual. Nesta época, Plauto e Terêncio foram os autores mais admirados pelos espectadores, porém suas peças tornaram-se repetitivas, visto que os seus sucessores apenas escreviam peças para serem apresentadas durante o dia, ou então, sequer agradavam ao público romano.

A farsa atelana é o novo estilo de teatro romano em voga no século I a.C após sua metrificacão realizada por dois dramaturgos. O drama e a comédia foram extintos, abrindo espaço para os atores que utilizavam máscaras grotescas, improvisavam diálogos e criavam personagens tipo. Porém, este movimento acabara perdendo espaço para o mimo e a pantomima.

No mimo e na pantomima os atores e atrizes não se relacionavam com uma obra dramática de um autor, suas apresentações dependiam do virtuosismo dos atuantes. Era uma linguagem (e é até nos dias atuais) que atravessa barreiras, pois não necessita do verbo para ser compreendida. Os atores utilizavam apenas o seu corpo, sem máscaras ou objetos, e as apresentações se davam nas estradas, na arena, ou em plataformas. Com o passar do tempo acabaram reprovados pela Igreja Cristã.



Devido às zombarias realizadas pelos mimos, a Igreja Cristã se opôs ao espetáculo de forma geral por aproximadamente mil anos. O cristianismo muitas vezes foi o alvo das sátiras, até mesmo por causa da incompreensão de uma nova cultura, de novos rituais realizados nesta nova religião.

Em 330, com a cidade de Bizâncio tornando-se capital do império romano, temos o apogeu do cristianismo. Na Antiguidade a influência disto no campo teatral é enorme, visto que os temas das peças giravam em torno do Imperador e da Igreja, além disso, a população admirava as cerimônias religiosas e imperiais como arte, o que a satisfazia nesta área. Bizâncio exportava sua cultura e seus gostos para todo o Ocidente. Apesar de o imperador ter construído muitos teatros espaçosos, a cidade sempre dependeu de artistas prontos para realizarem suas apresentações, pois nunca produziram um drama próprio. No século II havia uma proibição de se apresentar espetáculos teatrais, porém eram permitidas apresentações ilustrativas das histórias bíblicas. As encenações possuíam uma interpretação falha, onde apenas a história contada importava, além dos trajes, para que os personagens fossem identificados. O teatro declinou, e a principal atração dos espaços públicos teatrais eram as lutas de gladiadores e os combates de animais. No século X, era comum espetáculos teatrais acontecerem na corte, porém, os artistas que nela se apresentavam eram diferenciados pela Igreja dos artistas que se apresentavam nos festivais campestres.

- **Pérsia:**

Maomé, líder religioso e político proibiu qualquer personificação de deus, colaborando para o abafamento de manifestações teatrais no Oriente Médio. Porém, a eclosão de espetáculos populares e de sombras, de tipo folclórico e baseado no mimo aconteceu além do Monte Ararat. Apesar de ser proibido a personificação de deuses, o povo se esgueirou e contornou as regras utilizando heróis-bonecos para tal ilusão.

Com a sucessão de Maomé, surge, segundo Margot Berthold, uma das mais impressionantes manifestações teatrais do mundo, a *taziyé*, uma forma persa de paixão. Seu enredo é composto de fatos históricos floreados com as lendas, e suas

apresentações aconteciam em um palco ao ar livre, montado para este fim. Neste período, o ator, ainda amador, apenas profere o texto a partir de um roteiro, além de se expressar muito através da pantomima, enquanto um sacerdote comenta a ação. Nos dias atuais o “Teerã possui um moderno teatro estadual , com todo tipo de equipamento técnico”<sup>33</sup>. Mas, de acordo com o livro História Mundial do Teatro de Margot Berthold, o povo do campo apega-se mais aos espetáculos de danças tradicionais, a apresentação de guerras acrobáticas e mitológicas e aos personagens folclóricos.<sup>34</sup>

- **Turquia:**

De acordo com os fatos históricos turcos, os rituais xamânicos e da vegetação – provindos da América Central – misturados ao culto a Dioniso; a influência negada da Antiguidade; a rivalidade com Bizâncio; e a influência do Islã, foram fatores determinantes para definirem a cultura e história da Turquia.

Uma característica marcante no teatro turco é a comédia realizada através da personificação e do ridículo, dando origem aos temas farsescos. Junto a músicos e dançarinos, os mímicos e atores ambulantes marcavam presença certa nas ocasiões festivas.

Para os artistas que não conseguiam se apresentar na corte, nada estava findado. Eles buscavam platéias simples, criando o *Orta oyunu* (jogo do meio ou jogo do círculo ou joigo do anel)<sup>35</sup>, o que poderíamos denominar nos dias atuais como Teatro de Rua. Neste tipo de apresentação, marca-se a área de atuação de forma oval e os artistas possuem alguns acessórios. O público posiciona-se de pé, ao redor da área de atuação.

Foi na metade do século XIX que surgiu na Turquia o primeiro teatro, que possuía um fosso para a orquestra e seguia os padrões do modelo francês e

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 23

<sup>34</sup> Ibidem, p. 23

<sup>35</sup> Ibidem, p. 25

italiano. Porém, os artistas circenses permaneceram apresentando-se para platéias em balcões e tendas.

Nos dias atuais, há teatros nas principais cidades que proporcionam ao público local um repertório vasto de espetáculos de ópera, comédia, musical, balé e drama.

- **Idade Média:**

Margot Berthold define o teatro da Idade Média de forma ampla e concisa, ao escrever o seguinte:

O teatro da Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apóia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja.<sup>36</sup>

Com uma dinâmica um tanto complexa, a história do teatro medieval inicia-se, na Europa Ocidental, com espetáculos realizados no altar das igrejas durante cinco séculos e tendo como tema o Natal e a Páscoa. “A Igreja estava destinada a criar peças mais populares. Dispunha dos recursos mais ricos para a dramaturgia em virtude de sua posição preeminente na Europa.”<sup>37</sup> Após este período, a Paixão passou a fazer parte do repertório, modificando inclusive a locação do espetáculo, que passou a ser representado no pátio da igreja e na praça do mercado. A itinerância das peças também precisa ser sublinhada, já que tabladros e plataformas eram carregados nas procissões para que as peças acontecessem nas estações marcadas.

Tudo o que se seguiu com relação às representações era direcionado ao texto dos evangelhos. E, inclusive a pantomima, o mimo e o burlesco, juntamente com os mascarados, malabaristas e bobos, antes ignorados pela Igreja, voltaram a

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 185

<sup>37</sup> GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 159

ser utilizados a partir de 1100. Outro elemento que passou a ser utilizado na cena teatral foram as artes visuais; as imagens registradas pelos pintores serviam de base para as ações dos atores.

A partir do século XIII, surgem mais novidades para o Teatro Medieval: Cristo surge em cena como personagem, a linguagem estabelecida para as cenas abandona a rigidez litúrgica e inicia uma caminhada vernacular, além disso, a dramaturgia passa a ser adaptada livremente, criando novas cenas; o espaço para o espetáculo é ampliado e passa a ser determinado desde o início com cenários e acessórios – pode-se dizer que este espaço é uma prévia do palco que estará presente em toda a era medieval, com local reservado para a cena e uma passarela.

A função pedagógica do drama fundamentado nos ensinamentos bíblicos sempre esteve presente nos espetáculos. Porém, estes eram escritos e realizados pelo clero, o que mais tarde se modificou, sendo também encenados pelos alunos e dirigidos pelos professores nas temáticas da Páscoa, Pentecostes e Natal.

Nos países europeus, separadamente, o teatro medieval vinha se desenvolvendo de forma parecida, mas em tempos diferentes. Na Itália, desde 1261 temos os espetáculos religiosos tipicamente italianos, com santos pertencentes ao país e propagando o teatro. Na França, em 1400, uma companhia religiosa de teatro superou as expectativas e tornou-se a única verdadeiramente reconhecida em Paris até o século XVI. Na Inglaterra e em Portugal há processos parecidos de evolução (no sentido cronológico) teatral, cujos mistérios ou milagres começaram a difundirem-se. Nestes mistérios/milagres, temos peças baseadas em histórias bíblicas e de santos.

As cidades começaram a crescer, os espetáculos começaram a se espalhar e a Igreja não consegue mais controlar toda a população com relação às suas expressões artísticas. Com isso, as particularidades dos países europeus começam a emergir, e de acordo com seus povos, uma cultura local se forma.

Portugal, não possuindo registros anteriores relacionados a teatro, exceto representações de caráter cavaleiresco, religioso, satírico ou burlesco, inicia sua história com o dramaturgo Gil Vicente em 1502. Porém, seguindo as temáticas européias medievais, Gil escreve Autos religiosos. O cristianismo é uma

característica marcante do povo português. E, é através desta influência luso-cristã que o teatro inicia sua história no Brasil com o Padre jesuíta José de Anchieta.

### **2.1.1 O Nascimento do Teatro Brasileiro:**

Sem a intenção de criar uma obra artística para ser apresentada, o padre José de Anchieta, apenas escrevia para “compor o que se poderia qualificar de sermões dramatizados.”<sup>38</sup> Com um formato de procissão, os espetáculos eram realizados ao ar livre e com paradas diversas. As cenas pertenciam ao tema religioso, porém, eram autônomas. Estas peças possuíam como objetivo a disseminação do pensamento cristão e a propagação de seus preceitos para os índios que aqui viviam.

Destros psicólogos, aproveitaram pois os Padres esta disposição inata dos Índios, aceitando deles, a principio, o ritmo e os instrumentos, mas trocando a letra e levando-os, pouco a pouco, à prática da religião e aos costumes portugueses, que se introduziriam assim sem violências escusadas.<sup>39</sup>

Com o passar dos anos, o esperado era que o teatro se aperfeiçoasse em técnicas e estios, mas não foi o que ocorreu. Com uma base relativamente crua, segundo Décio de Almeida Prado não há registros durante o século XVII do teatro em solo brasileiro. Porém, no século XVIII encontramos um início de movimento teatral ressurgindo novamente em algumas partes do país. Os temas religiosos continuavam em voga até o meio do século, mas as barreiras entre o sagrado e o profano começaram a ser amenizadas.

No final do século XVIII chegam ao Brasil novidades no campo teatral. Surgidas na Itália, e transmitidas pelos portugueses aos brasileiros, já traduzidas ou adaptadas, a ópera italiana resultou na construção de teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre, que passaram a se chamar

---

<sup>38</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. 1ª Ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 19

<sup>39</sup> LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo II. Livro I. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.101

Casa da Ópera. Segundo Décio, a palavra ópera “no contexto nacional aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto(...)”.<sup>40</sup> Quando um ópera chegava ao Brasil de forma avulsa, muitas vezes, não faziam menção ao seu autor original e seus títulos eram modificados. Vendidas em barbantes, tornaram-se populares, e a chamaram de cordel. Era “um veículo rápido e barato de difusão em língua portuguesa”.<sup>41</sup>

Apesar de o movimento teatral ainda ser bastante amador, foi ainda no final do século XVIII que despontou nos artistas o desejo de profissionalização. Há documentos que comprovam este fato, como contratos entre artistas e empresários, que garantiam ao menos os espetáculos realizados para cerimônias cívicas, visto que o teatro, antes de ser entretenimento ou arte, era um ato civil.

Décio finaliza o seu primeiro capítulo com uma conclusão a respeito dos três séculos de teatro no Brasil sob o domínio português, no qual ele afirma que o teatro “oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica.”<sup>42</sup>

Quando Portugal foi invadido pela França, a corte portuguesa se instaurou no Rio de Janeiro e decretou que “nesta capital [...] se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela [...]”.<sup>43</sup> Foram erguidos cinco teatros na mesma região, porém, o único que resistiu até os dias atuais foi o Teatro João Caetano, onde foram representadas óperas, tragédias, comédias, dramas, melodramas, entremez, mágicas, farsas, *vaudevilles*, burletas, espetáculos de circo e de revista.

No ano de 1829, para reforçar o profissionalismo nos palcos brasileiros, a melhor companhia de teatro de Lisboa, foi contratada por D. Pedro I. Os artistas instauraram-se no Brasil e, junto com eles a tragédia.

Outros agitos históricos despontaram entre Portugal e França. Era a chance de não apenas o teatro nacional obter uma identidade, mas de envolver todo o país

---

<sup>40</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. 1ª Ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 24

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>43</sup> ANDRADE, A. apud PRADO, op. Cit., p. 31

num movimento nacionalista, em busca de abolir modelos estrangeiros. Com isso, o movimento romântico teve início em 1836 e influenciou diretamente as artes no geral. No teatro, os novos autores criam dramaturgias repletas de novidades, como, por exemplo, Gonçalves de Magalhães, que por ter vivido na França, trouxe o estilo romântico de representar, com ações corporais, podendo ser considerado melodramático quando comparado ao estilo clássico anterior, com palavras e gestos comedidos.

Provindos do melodrama francês, dois autores brasileiros tentaram introduzir o gênero no Brasil. Porém, neste período suas peças pouco foram encenadas. Para a escrita era preciso compreender determinadas técnicas, o que fez do melodrama quase um gênero apenas literário.

Em meados do século XIX, a poesia foi cambiada pela prosa nos palcos brasileiros, mas ainda não se tinha um espetáculo de qualidade literária transcorrido no Brasil. Pode-se citar como algo estritamente brasileiro a comédia em um ato, chamada também de entremez. As cenas curtas de comédia com temáticas brasileiras que eram apresentadas nos intervalos dos espetáculos de longa duração foram o trampolim para que Martins Pena iniciasse sua carreira. “A ação usava e abusava das convenções da farsa popular: quanto a personagens, tipos caricaturais, burlescos [...]; quanto a enredo, disfarces, quiprocós, pancadaria em cena.”<sup>44</sup> Foi desta forma que o Brasil iniciou e se aprofundou em um gênero próprio, mesmo que inspirado no exterior. A comédia era comercial, o que a tornava viável para os autores. Estes, no Brasil, passaram escrever com maior interesse pela psicologia, ou então pela descrição de costumes, ou ainda através de complicações do enredo. Isto resultou na única tradição teatral brasileira, a comédia de costumes. Um elemento artístico que se aliou ao teatro e passou a preencher os espetáculos foi a música; ela, ao ser inserida, direcionava a peça tanto para a realidade, quanto para a fantasia.

Entre 1858 e 1867 alguns espetáculos de autores diferentes surgem no Brasil retratando o país como cenário de suas histórias e possuindo outras características em comum. O chamado drama histórico nacional, possui um viés direcionado ao

---

<sup>44</sup> Ibidem, p. 56

campo político que passa a fazer parte das histórias, porém, sem deixar de lado o par romântico, vivido por um rapaz e uma moça solteiros. Personagens reais e imaginárias dão vigor às cenas, mostrando que os autores recorrem ao passado para compreender o presente e talvez projetar o futuro.

Como o Brasil durante o século XIX foi influenciado por diversos gêneros teatrais, além dos já citados acima, temos ainda o realismo, no qual o homem é apenas mais um homem na sociedade, não há mais o dom da fantasia; os personagens pertencem ao cotidiano; e tem-se como núcleo das histórias a família. Com apresentações no Rio de Janeiro, as peças realistas eram tidas como vanguarda teatral, e colaboraram para a diminuição da distância entre palco e literatura. Segundo Décio, este fato não durou muito tempo. A trajetória do teatro brasileiro o levava para a peça de tese, onde além do realismo do dia-a-dia, ainda era preciso julgar a burguesia. As temáticas dos espetáculo realistas giravam em torno das cortesãs, do dinheiro, ou da escravidão, ainda existente no Brasil.

Apesar de o caminho natural do teatro ser evoluir – no sentido cronológico, e não de juízo de valor – para o naturalismo, não foi o que aconteceu. As operetas francesas chegaram ao Brasil e dizem ter acabado com a literatura teatral considerada séria, porém, nunca se deixou de pensar sobre o nosso país. Os artistas envolvidos com o teatro lamentavam, mas a opinião do público era adversa, pois ele lotava as salas de teatro existentes.

Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores.<sup>45</sup>

Para uma maior identificação com o público alguns artistas traduziam os repertórios em termos nacionais. Em 1870, com a queda de Napoleão III, a opereta modificou sua temática, indo da sátira à alegria e fantasia, “substituindo de vez a realidade pela teatralidade”.

---

<sup>45</sup> ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. São Paulo, 1951, p. 150-151



Outro gênero de teatro musicado provindo também da França e que fez sucesso no Brasil nas últimas décadas do século XIX foi o teatro de revista. Nele, eram encenadas as principais notícias do ano anterior ou então críticas aos costumes diversos. Surge um personagem característico deste gênero, denominado *compère*<sup>46</sup>; é ele quem unifica o espetáculo entremeando as cenas, devido a sua grande empatia com o público. Pode-se dizer que o teatro de revista buscava realizar grandes espetáculos, com ênfase nos figurinos e cenários que eram movimentados por cenógrafos e pelos maquinistas-chefe.

Foi com o teatro musicado que percebemos que não havia preocupação por parte do grande público de enxergar o teatro como arte, com análises literárias, com degustação de boas músicas. Para estes, a simples diversão era suficiente.

Finalizando o século XIX, ainda encontramos mais um gênero despontando na história do teatro: a burleta. Caracterizada como uma mistura de comédia de costumes, opereta, teatro de revista, e à mágica, com relação aos efeitos cenográficos, este gênero demonstra um pouco da construção artística brasileira, visto que, influenciado por Portugal e França, com novos estilos e informações chegando a todo o momento, não haveria como este período ser finalizado com os artistas direcionados a apenas um estilo, ignorando tudo o que receberam do exterior.

Em 1909 e em 1911 temos um marco na história brasileira com a inauguração de dois Teatros Municipais, criados de acordo com os padrões italianos, que passaram a abrigar e monopolizar os espetáculos mais elegantes para a alta sociedade: o do Rio de Janeiro e o de São Paulo respectivamente.

A crise de 1929 refletiu em algumas transformações no teatro brasileiro. A princípio as modificações foram sentidas na temática dos espetáculos, já que com relação a estrutura dramática pouco mudou. Karl Marx e Freud passaram a fazer parte das histórias, o primeiro, como o grande profeta dos tempos, e o segundo como uma divindade da ciência e da arte do século XX. Porém, isto não foi suficiente para Antônio de Alcântara Machado, crítico e ensaísta teatral, que percebia o nosso teatro como inerte, não o via como nacional e nem universal. Ele

---

<sup>46</sup> Trad. cúmplice. Mestre de cerimônias.

acreditava na junção do aprendizado vindo da Europa com os assuntos brasileiros, ignorados pelos nossos autores. Para Antônio “a cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece.”<sup>47</sup>

Ao se fazer um balanço dos acontecimentos teatrais até o final da década de trinta, a parte desfavorável diz respeito aos impactos do cinema, que retirou o teatro do patamar de diversão, aos temas, que não buscaram a vida brasileira, não abarcando sequer as novas produções literárias de Mário e Oswald de Andrade. Como ponto positivo temos a ampliação e a flexibilidade dos espetáculos, que passaram a apresentar locais diversos em suas encenações, e não apenas as salas de visita da comédia de costumes. Para que se pudesse salvar o teatro, era preciso “propor ao público – um público que tinha que se formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular.”<sup>48</sup>

A partir de 1940 a prática do teatro inicia sua trajetória sem refletir muito teoricamente, e com isso surgem alguns grupos e encenadores que realizam esta experimentação dramática no país: Grupo de Teatro Experimental; Escola de Arte Dramática; Teatro do Estudante do Brasil; Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa do grupo Os Comediantes; e Zbigniew Ziembinsky. Com as montagens destes grupos/encenadores, os brasileiros elevam o teatro à categoria das artes plásticas e da poesia, e percebem que aqui também se poderia montar Willian Shakespeare.

Saindo do amadorismo e embarcando no profissionalismo, temos em 1948 a criação do TBC - Teatro Brasileiro de Comédia – que sobreviveu por 15 anos e teve em seu currículo 8 diretores europeus, 6 italianos e 1 belga, além de Ziembinsky. Com sede própria, o TBC servia de modelo para outros grupos, e, “hoje, existe da organização apenas um teatro, como inúmeros outros, onde periodicamente são apresentados alguns espetáculos.”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> MACHADO, Antônio de Alcântara, apud PRADO, op.cit, p. 27

<sup>48</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª Ed. São Paulo:Perspectiva, 2003, p.38

<sup>49</sup> *Dyonisos nº 25. Teatro Brasileiro de Comédia*. Org. GUZIK, Alberto. PEREIRA, Maria Lúcia. Ministério da Educação e Cultura. Funarte. Serviço Nacional de Teatro. 1980, p. 50

O teatro neste período deixa seu posto de diversão para assumir-se como arte no Brasil. Algumas modificações também ocorreram na estrutura dos grupos, como por exemplo, a passagem do comando dos espetáculos para a mão do diretor/encenador, saindo assim da responsabilidade do primeiro ator; além disso, o teatro se torna uma arte textocêntrica, eliminando as virtuosas dos protagonistas e as improvisações em cena. O ponto – profissional que soprava o texto durante o espetáculo – também desapareceu, fazendo com que os atores decorassem suas falas. Isto afastou os antigos atores, já que não se adaptavam as novas formas de interpretar.

Havia um vasto campo teatral a ser explorado no Brasil, já que o século XIX passou e o naturalismo e o simbolismo sequer foram para a cena, assim como o expressionismo do século XX que ainda não tinha passado por experiências teatrais. Fora estes, há também a tragédia grega, a comédia requintada e o drama moderno, todos pouco explorados até então. Era o momento da “recriação em termos nacionais de práticas alheias.”<sup>50</sup> O teatro brasileiro encontrava-se em progresso, com esperanças e perspectivas para o futuro, com boas criações, divulgação, comentários e críticas dos trabalhos sendo realizados, outros meios para os atores trabalharem (o rádio, a televisão e o cinema), multiplicação de teatro amador, investimentos, pateia crescente nas salas de teatro, etc.

Porém, como em um caminho de rosas que sempre se encontram espinhos, os nossos autores ainda não haviam atingido o mesmo nível artístico dos autores estrangeiros, o que deixava a nossa literatura teatral um tanto desfalcada. Era preciso agora direcionar os esforços para que o país pudesse obter uma literatura com a sua identidade e com cenários nacionais.

Porém, foi devagar que o Brasil começou a conquistar o que lhe faltava. Com uma concentração em São Paulo, os autores que possuíam em seus trabalhos características nacionais, “tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista”<sup>51</sup>. O Brasil virava mais uma página da sua história e entrava na fase de

---

<sup>50</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª Ed. São Paulo:Perspectiva, 2003, p.48.

<sup>51</sup> Ibidem, p.61

questionamentos políticos e concretização de bases estéticas e sociais para o seu teatro.

Em 1953 surge o grupo Teatro de Arena e ‘torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social’<sup>52</sup>. Com uma proposta de disposição cênica diversa da que vinha sendo trabalhada no Brasil, o espetáculo acontece no centro e os espectadores assistem ao redor. Esta nova arrumação da platéia dispensava grandes cenários e permitia que o espetáculo ocorresse em qualquer sala que possuísse alguns focos de luz. O sucesso do Teatro de Arena se deu principalmente pela união de quatro autores experientes: José Renato (fundador do grupo), Augusto Boal (trazia dos Estados Unidos uma nova técnica), Gianfrancesco Guanieri e Oduvaldo Vianna Filho. O grupo, que possuía como traços determinantes o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo, enxergava além do proposto pelo autor no momento da montagem de um espetáculo. Quando os autores escolhidos eram estrangeiros, buscava-se um viés para se direcionar aquele texto para a população brasileira na época que estavam, e isto, os transformava em atores criadores. A figura do “coringa” também possuiu sua importância dentro da estrutura textual do Arena. Era através de um personagem – “mestre de cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz (...)” – que podia-se realizar uma análise colocando-se em evidência o ponto de vista do autor.

É importante frisar também as diferenças entre as inovações propostas pelo Teatro de Arena, o TBC e Os Comediantes, tendo em vista as questões nacionalistas em voga no período.

O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abraqueiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco

---

<sup>52</sup> ITAÚ CULTURAL. Disponível em

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=657](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657) Acessado em: 20 Abril 2011.

Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro.

O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta.<sup>53</sup>

Durante seu período mais produtivo, de 1958 à 1968, o Arena é tido como “ponta de lança do teatro político brasileiro”.<sup>54</sup>

O teatro político acabou se tornando, durante alguns anos, o grande motim para a montagem de peças teatrais. A arte engajada passou a fazer parte do cotidiano dos artistas e da criação dos espetáculos. Porém, as montagens começaram a sentir necessidade de encontrar novos horizontes para além das salas fechadas dos teatros. Com o desejo de transformar o mundo, os artistas precisavam se dirigir àqueles que pouco, ou nunca, estavam presentes nas salas fechadas pagando ingresso: o povo. “A aliança entre teatro e povo, era o que todos pretendiam cimentar”<sup>55</sup>, e foi através desse contato com a massa, nas ruas da cidade, que o teatro brasileiro se modificou, passando a se preocupar ainda mais com a temática e com o espectador.

---

<sup>53</sup> MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.7-8.

<sup>54</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.79

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.100

## 2.2 O Ator:

O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador.<sup>56</sup>

O ator é sempre um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação.<sup>57</sup>

Após analisarmos os primórdios do teatro, seu surgimento e suas modificações através da história, é importante pensarmos o papel do ator nesta trajetória. Essencial nesta arte, o ator cria o teatro; é através dele que os rituais e as histórias tomam formas, e, no entanto, com o passar dos anos, percebemos que seu posicionamento, até então central, na história do teatro, é modificado.

Quando os primeiros rumores de teatro surgem nas diversas culturas, através dos rituais, da dança, do louvor aos deuses, das histórias metafísicas, é o ator quem está à frente deste movimento. É através do seu corpo, da sua voz, dos seus gestos que deuses, semi-deuses, humanos e animais são reproduzidos. Contudo, foi na Grécia, com Téspis, que a história registrou o real nascimento do ator. Chamado inicialmente de *hypocrités*, “aquele que responde em estado de êxtase ou entusiasmo, isto é, tomado por um deus, no caso Dioniso. Guarda relação com a acepção posterior de hipócrita, aquele que finge ou mente.”<sup>58</sup> Já em Roma, a palavra ator deriva do “verbo *agere* (agir, atuar), indicando aquele que determina ou faz mover a ação – *actor, actoris*”<sup>59</sup>. Conceituando este profissional nos dias atuais, pode-se dizer que é o

(...) artista que interpreta, representa ou por vezes cria (lançando mão do improviso) uma ação dramática, por voz, gestos, expressões

---

<sup>56</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.30

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.30 e 31

<sup>58</sup> CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc – a linguagem da cultura*. 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.82

<sup>59</sup> *Ibidem*. p.82

e movimentos corporais nas variadas formas do teatro, em cinema, em vídeo ou em televisão. Constitui o centro insubstituível da representação cênica.”<sup>60</sup>

Neste período, nem todos os atores e artistas se apresentavam formalmente em cerimônias ou templos. Muitos se utilizavam dos espaços das feiras e mercados para apresentarem seus espetáculos em troca de algumas moedas ou o que lhes fosse oferecido. Estes, atores, bufões, malabaristas, acrobatas, criavam cenas, geralmente cômicas, com base em improvisações e virtuosismos. Para a classe alta das civilizações, as apresentações destes artistas das ruas, eram, por vezes, tidas como algazarras; visto que os mesmos pertenciam a classes mais baixas da sociedade.

Com a inserção da dramaturgia no teatro, começa-se a perceber uma modificação essencial. Os poetas dramaturgos, exigentes em seus textos, passaram a dominar a cena teatral, fazendo com que o teatro deixasse de ser centrado no ator e se tornasse textocêntrico. “Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *metier*<sup>61</sup>, e todos a serviço do texto (e do autor).”<sup>62</sup>

Outra questão a ser mencionada quando falamos dos atores, é a inserção de mulheres nos palcos. Na maioria das culturas, os espetáculos são realizados apenas por atores do sexo masculino, que inclusive interpretam os papéis femininos. A mulher era proibida de atuar para não ser mal vista pela sociedade. Sua entrada nos palcos se deu aos poucos e no tempo de cada local, porém, nos espetáculos informais das feiras e mercados esta proibição não era válida. Havia mulheres interpretando juntamente com homens, já que pelo fato de pertencerem a classes mais baixas, todos que ali estavam já eram tidos como marginais do teatro.

É interessante destacar algumas características relativas a arte do ator provindas de diferentes culturas para que se possa obter conhecimento do quão diversa foi a sua evolução. Seguindo a linha do tempo e de pensamento proposta no

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.82

<sup>61</sup> *Metier* é o mesmo que ocupação.

<sup>62</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. Tradução Yan Michalski. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª Ed. ZAHAR: Rio de Janeiro, 1998, p.46

subcapítulo anterior, veremos como se desenvolveu esta profissão no decorrer dos séculos.

Na Índia, como a atuação teatral e a dança são uma expressão única, o que nos interessa é o papel deste(a) dançarino(a) na sociedade. Para as mulheres, era comum serem subordinadas à autoridade dos sacerdotes do templo. Apresentavam-se de acordo com o culto que estivesse ocorrendo dentro dos domínios do mesmo. Com relação à vida pessoal destas mulheres, havia uma lei na qual proclamava que o “marido de uma dançarina não precisa pagar as dívidas desta, porque esta possui ‘rendimentos’ próprios, e que ela não precisa ser tratada com o mesmo respeito que a esposa de outro homem”<sup>63</sup>. Porém, quando tratamos da dança em geral, tanto para os homens quanto para as mulheres é preciso destacar a grande concentração necessária para realizarem os seus movimentos expressivos. Não há lugar para a espontaneidade e nem para a intuição na dança clássica indiana, e pode-se dizer que tanto na Índia quanto no Japão a arte do ator culmina na perfeição da dança.

Com a Ópera de Pequim da China temos um ator que atua num palco nu, buscando através dos movimentos corporais criar o cenário e seus adereços. Para auxiliar suas ações, o ator chinês possui sua máscara e seu figurino. Quanto às atrizes, apenas a partir do século XX passaram a atuar, pois sua presença no palco junto aos homens era tida como inconveniente.

Como curiosidade é interessante destacar o anonimato dos atores profissionais japoneses, que apenas no século XIV passaram a ter seus nomes de intérpretes individuais registrados na história.

Porém, diz-se que foi em 534 a.C. que surgiu o primeiro ator da história do teatro, na Grécia. Téspis, revolucionou a história dos atores, na medida em que ousou e transgrediu as regras até então utilizadas. “Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do hypokrites (‘respondedor’ e mais tarde, ator), que representava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro.”<sup>64</sup> O diálogo era algo, até então, inexistente nas representações, e foi após esta

---

<sup>63</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.33

<sup>64</sup> *Ibidem*, P. 104 e 105



experiência de Téspis na Grécia, durante uma das Grandes Dionisíacas, que ele adentrou de vez às portas do teatro.

Segundo Berthold Margot, em Roma os atores precisavam ser mais versáteis. Como não utilizavam máscaras, diversificavam os personagens apenas através das perucas, principalmente os papéis femininos. Em 330, na época da ascensão de Bizâncio, os atores e quem os desposasse, passaram a não possuir mais direitos civis, além de serem excluídos da salvação da Igreja. Anos mais tarde, durante o século X, em Constantinopla, temos os soldados que estavam a serviço do imperador como atores das dramatizações. Neste mesmo período, os espectadores de uma determinada apresentação também modificavam a forma como os atores e mimos eram vistos na sociedade. Aos artistas que se apresentavam para a corte, era concedido todos os direitos civis; porém, em contraponto a isto, haviam os bufões que se envolviam em brigas nos festivais campestres. E a estes, nada era concedido.<sup>65</sup>

Na Pérsia diz-se que os atores eram amadores e que havia apenas um roteiro a ser seguido, sendo a maior parte da cena representada em pantomima. Um sacerdote, que acumulava função de organizador e diretor, comentava a ação durante a peça, assim como introduzia os espetáculos e realizava as conexões entre duas cenas diferentes. Como na maioria dos lugares, os papéis femininos também eram executados apenas por homens.

Apenas na Idade Média encontram-se registros de uma direção teatral propriamente dita. A partir deste momento, a visão de uma pessoa que está fora da cena passa a se tornar fundamental para a construção do espetáculo. A organização cênica – marcações, figurino, cenário, adereços, música, iluminação, etc. – passa a ser regida pelo diretor.

No Brasil, durante o século XVIII encontramos atores nas diversas camadas sociais, desde negros alforriados e mulatos até estudantes professores, funcionários públicos e militares. Havia, porém, uma constante presença de mulatos nos elencos. De acordo com Décio de Almeida Prado, isto pode ter ocorrido devido a facilidade da cultura negra de lidar com a música, ou então devido a profissão de ator ser atraente

---

<sup>65</sup> Ibidem, p. 106

apenas para as classes mais baixas. Em meados do século XIX o Brasil conheceu João Caetano, considerado o nosso melhor ator até então, possuindo um repertório vasto e heterogêneo. Era subsidiado pelo governo e ocupava o Teatro São Pedro de Alcântara, considerado o mais famoso do país, com seu elenco; a formação deste grupo foi o que mais se aproximou de uma companhia teatral brasileira até então.

Ainda durante o século XIX, devido as influências vindas da Europa, os espetáculos no Brasil eram compostos por cenas e músicas, denominado opereta. Era preciso encontrar bom atores que soubessem cantar, e, devido a esta dificuldade, foi necessário convidar cantoras estrangeiras e misturá-las aos atores cômicos brasileiros, para se alcançar o resultado pretendido.

Com a comédia em evidência no país, os atores cômicos tornaram-se o centro do teatro nacional durante o início do século XX. Havia dois tipos de atores cômicos: aqueles que buscavam diversificar os personagens através de modificações físicas ou caracterizações, mas que não sustentavam um espetáculo, e aqueles que se apresentavam através de uma mesma imagem durante a vida toda, os atores virtuosos, mas que eram considerados os melhores cômicos do país, dentre eles Procópio Ferreira e Jaime Costa.

O teatro passou por algumas alterações que influenciaram diretamente a carreira de ator. Primeiramente, temos a figura do encenador se fortalecendo e passando a compor definitivamente a equipe de realização de um espetáculo . Sua inserção nas obras teatrais retirou da figura do primeiro ator da companhia a escolha do repertório (onde ele primava pelas obras mais propícias a sua carreira), além de ter que conter e administrar o ego e a vaidade de cada intérprete durante a montagem de uma peça. Sua missão de harmonizar o elenco e a equipe se fazia em detrimento de um texto, e nunca em benefício próprio. “Acima de tudo e de todos, (...) brilhava, intangível, o texto literário”<sup>66</sup> Nascia no teatro dramático a chamada “tríade essencial: o texto, o ator e o público”<sup>67</sup>. Esta modificação no teatro nacional se tornou um problema para os atores acostumados a improvisar e realizar os espetáculos através de suas virtuosos. Os antigos atores não conseguiam lidar com

---

<sup>66</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2ª edição. 2003 p.47

<sup>67</sup> GUINSBURG. J. *Da cena em cena*. 1ª edição: São Paulo, Perspectiva, 2007, p.13

as novas regras teatrais, onde fora excluído o ponto - já que o texto deveria ter mais convicção interior -, os cacos<sup>68</sup> - já que o papel do ator passou a ser o do executante, e não mais o do compositor da cena - e os ensaios passaram a durar meses. Isto fez com que os atores se dividissem em dois blocos: os que possuíam menos de trinta anos e os que possuíam mais de trinta anos.

Nota-se que durante o curso da história os atores transitaram por caminhos diversos, por vezes se assemelhando em algumas culturas, mas por outras tendo visões opostas com relação à arte teatral. É ele quem “se situa no coração do acontecimento teatral: (...) é o ponto de passagem de toda a descrição do espetáculo”<sup>69</sup>. E para compreendermos a visão do ator que em 1970 resolveu direcionar sua arte para as ruas da cidade, é preciso perceber que as motivações dessa profissão desde os seus primórdios nunca foi a estabilidade financeira, e muitas vezes tornou-se motivo de exclusão social. Aquele que escolhe ser ator o faz pelo desejo de expressar o que acredita, de expressar a sua opinião, seja através de um texto, seja através de imagens, seja para emocionar ou seja para divertir, ele necessita da comunicação e da troca.

Nos próximos capítulos trataremos das especificidades do ator quando exerce seu papel nas ruas, além de tecermos um breve panorama a respeito do teatro de rua e dos grupos que realizam esta pesquisa.

---

<sup>68</sup> Pequenas improvisações que aconteciam durante a apresentação.

<sup>69</sup> PAVIS. Patrice. *A análise dos espetáculos*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.50

### 3. A RUA E A ARTE CÊNICA:

#### 3.1 O Espaço da Rua:

É importante e interessante explicitar alguns tópicos referentes ao espaço da rua quando se propõe um espetáculo direcionado a este campo. É evidente que em tempos remotos, quando temos o surgimento das expressões teatrais, o espaço público possuía outras características e outras finalidades. No mundo contemporâneo, e mais especificamente, no Brasil contemporâneo, utilizamos este espaço para transitarmos, e não é a toa que os pedestres também são chamados de transeuntes.<sup>70</sup> Na maioria das vezes, não há uma ligação mais aprofundada do homem com o espaço da rua, este local não lhe traz identificação, sendo excluído de seu campo de sentimentos. “O espaço público urbano abriga uma tipologia de usos a partir das suas funções predominantes: vias (circulação), praças (permanência), jardins (lazer), parques (passeio e visitação), equipamentos de uso coletivo (instituições governamentais, esporte, cultura e lazer) e áreas de preservação ambiental.”<sup>71</sup>

A modernidade, a partir do século XIX, alterou os padrões sociais visto que possuía como meta garantir a circulação de mercadorias e impor ordem e disciplina na sociedade e no espaço. Essa intervenção social surgida através de objetivos mercadológicos descaracterizou e retirou a identificação do indivíduo com o espaço urbano.

Portanto, vamos iniciar esta pesquisa com um foco no planejamento urbano, já que é a partir dele que saberemos como ocorrem os usos da cidade. Sabendo que a civilização existente precisa ser preservada é de suma importância perceber de que maneira as cidades podem criar e misturar seus usos. A diversidade de comércios, entretenimentos e instalações culturais encontradas nestes centros urbanos estimula o aparecimento de novas diversidades devido a presença dos mais

---

<sup>70</sup> Do Latim TRANSEUNS, “aquele que passa por”, de TRANSIRE, “cruzar, ir através”, de TRANS-, “através”, mais IRE, “ir”. Site de Etimologia. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/transeunte/> Acessado em: 05 Maio 2011.

<sup>71</sup> VAZ, Nelson Popini. Espaços Públicos Urbanos. Disponível em: <http://soniaa.arq.prof.ufsc.br/arg5605/Espacospublicos.htm> Acessado em: 05 Maio 2011.

variados “gostos, habilidades, necessidades, carências e obsessões”<sup>72</sup>. “Isso acontece porque a população urbana é suficientemente grande para fazer uso de uma grande diversificação e de um grande número de alternativas nesses ramos.”<sup>73</sup> E, além disso, quando há concentração de vida no local, é bem possível que haja ainda mais procura, alimentando este movimento.

Segundo Jane Jacobs em seu livro “Morte e Vida das Grandes Cidades”<sup>74</sup> existem quatro condições indispensáveis para gerar uma grande diversidade nas ruas e nos distritos. São elas: a presença de muitos segmentos com mais de uma função principal atendendo inclusive as pessoas que têm horários diferentes; a presença de quadras curtas; a mistura de edifícios antigos e novos para gerar rendimento econômico variado; e muitas pessoas, principalmente moradores.

Até então, citamos como exemplo o centro urbano, mas não se pode esquecer que uma cidade possui ou pode possuir diversos centros. Não necessariamente precisa-se citar apenas o centro da cidade, pode-se e deve-se “estimular o aparecimento de centros de bairro, o que cria condições para o desenvolvimento do comércio e dos serviços públicos e melhora a qualidade de vida dos cidadãos.”<sup>75</sup> Com a diminuição da distância, este fato tem como consequência a redução do uso do transporte público, além de constituir uma identidade para a população daquele bairro, que terá uma referência e uma expressão simbólica dos anseios dos moradores. Porém, como tudo o que existe, há os pontos positivos e negativos que influem neste coletivo, como por exemplo, o aumento do trânsito de veículos e pedestres, a diminuição da segurança e a menor acessibilidade aos serviços públicos. Contudo, não se pode perder de vista o bem-estar dos moradores e portanto é necessário que as intervenções sejam realizadas após feitas reuniões com todos, o que caracterizará uma intervenção conjunta, concretizada através de

---

<sup>72</sup> JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. In: *Os Geradores de Diversidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 161.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>74</sup> São Paulo: Martins Fontes, 2000. P. 165.

<sup>75</sup> VAZ, José Carlos. Revista DICAS nº17. In: *Os Muitos Centros de uma Cidade*. 1994. p.16

idéias da população e da prefeitura. Para que se designe uma área como centro de um bairro é preciso estudar o caráter sócio-econômico e a sua acessibilidade.

Direcionando o olhar agora apenas para o próprio centro da cidade, é possível identificar, por vezes, a sua degradação em decorrência do surgimento dos diversos centros de bairros citados acima. Com isso, ocorre uma redução nos investimentos privados nestas áreas e, às vezes, até mesmo os investimentos públicos são remodelados. Porém, é no centro da cidade que temos uma grande diversidade de transportes e de vias, facilitando o acesso, além de possuir uma grande importância simbólica, pois “é onde se concentra normalmente grande parcela do patrimônio histórico, artístico e arquitetônico”<sup>76</sup> da cidade.

Com a ascensão social, alguns centros passaram a enfrentar o problema da “monofuncionalidade”<sup>77</sup>, servindo apenas como centralizador do setor econômico. Mas, com o passar dos anos temos inclusive a mudança do comércio para os centros de bairro, acompanhando as classes mais altas. “Revitalizar o centro da cidade, envolvendo a população e os diversos setores interessados, além de ser importante economicamente, é um instrumento de resgate da identidade da cultura local.”<sup>78</sup> Para tais modificações ocorrerem é preciso humanizar os espaços coletivos produzidos; valorizar os marcos simbólicos e históricos; melhorar o lazer; incentivar a moradia; cuidar dos aspectos ecológicos e obter a participação da comunidade nas modificações realizadas.

E, como diz Luiz Augusto Rodrigues no texto “Requalificar os Centros Urbanos”, para recuperar e preservar a estrutura dos centros é preciso construir afetividades e obter a consciência da memória social que ali precisa estar estabelecida. Uma boa solução para esta revitalização passa a ser portanto o uso residencial. Com estas ações cumpridas, os centros das cidades estarão revitalizados, obtendo um melhor uso de toda a infra-estrutura urbana, e fortalecendo a identidade cultural local.

---

<sup>76</sup> VAZ, José Carlos. Revista DICAS nº31. *In: Vida Nova para o Centro da Cidade*. 1995. P.13

<sup>77</sup> RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Ensaio: Requalificar os centros urbanos*. 2005. P.1

<sup>78</sup> VAZ, José Carlos. Revista DICAS nº31. 1995. P.13

A questão da ocupação e da recuperação dos centros urbanos está diretamente ligada a melhoria das condições de vida das camadas mais pobres. Ao gerir o espaço urbano inicia-se um processo de “aproveitamento dos equipamentos centrais para o adensamento da moradia nos centros. (...) Um centro vitalizado e qualificado melhora o perfil identitário de uma sociedade.”<sup>79</sup> Porém não adianta apenas atrair novos moradores para esta região, é preciso sobretudo realizar uma manutenção dos moradores já existentes, só assim há a possibilidade de permanecer um elo de coesão social.

É de suma importância a realização da troca de experiências, do diálogo entre cidadãos e espaço urbano, já que é desta forma que se pode compartilhar ideias e minimizar as divergências entre os atores sociais presentes. A diversidade precisa estar consolidada nos centros urbanos para que se adquira grande potencial.

Em seu ensaio Luiz Augusto F. Rodrigues cita a professora de Estética na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP ao relatar sobre as praças existentes em uma cidade. Segundo a professora

as praças são *locus* de sociabilidades e práticas diversas. Ao menos as praças antigas, verdadeiras ágoras que os técnicos modernos parecem não mais reconhecer. As praças, argumenta a autora, costumavam ser cenários de acontecimentos importantes da vida comunitária; locais onde as pessoas se reconheciam, mesmo que não se conhecessem. Não se tratavam de meros conjuntos de monumentos e prédios oficiais agrupados à sua volta, e sim em locais próximos e de intensa sociabilidade. Em oposição, a praça pública moderna tornou-se impessoal; fez com que as pessoas se voltassem cada vez mais para o interior de suas casas em uma tentativa de compensar a impessoalidade da cidade. Este comportamento faz com que a moradia atenda às necessidades privadas e públicas através de uma arquitetura de vidro, onde interior e exterior caminham para se tornarem espaços únicos (e largamente privativos).<sup>80</sup>

Este fato só comprova o quanto é necessário pesquisar as regiões e redescobri-las, resgatando o espaço da rua como local de troca, de encontros espontâneos, pois

---

<sup>79</sup> RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Ensaio: Requalificar os centros urbanos*. 2005. p.3

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.6

somente com revitalização, reabilitação e requalificação pode-se pontencializar a noção de lugar.

Quando falamos de lugar, podemos encontrar em Marc Augé, um etnólogo e antropólogo francês, a imediata oposição quando cita em seus livros e artigos a noção de não-lugar. A partir do momento que compreendemos a necessidade de revitalizar um espaço através de seus usos coletivos, percebemos que para tal fato ocorrer é preciso estimular o encontro casual e espontâneo entre as pessoas, seja ele qual for e de que forma for. Sendo assim, o que proporcionará este encontro, esta união, pode estar ligado ao lazer, ao turismo, etc. O importante é agregar em um mesmo local opções diversificadas para este acontecimento e assim “reforçar a produção da cidade enquanto lugar antropológico permeado de sentido e memória.”<sup>81</sup>

Podemos agora pensar a cidade como um todo, não focando apenas em seu centro, visto que as problematizações de apropriação, de sentido de pertencimento, de identidade, estão intrínsecas em todos os lugares. Para compreendermos o conceito proposto de lugar e não-lugar é interessante observar o quadro abaixo, criado a partir do texto “Lugar, Lugar-Comum e Não-Lugar” de Luiz Augusto F. Rodrigues:

<b>Lugar</b>	<b>Não-Lugar</b>
Pausa	Movimento
Contato	Indiferença
Real	Artificial
Singular	Universal
Gera experiência	Gera virtualidade
Espaço usado e vivido	Espaço consumido e observado

Quadro 1: Características de Lugar e Não-Lugar

O “lugar” traz consigo o encontro da identidade do indivíduo com o local, é um espaço no qual um grupo ou uma pessoa cria relações afetivas. Porém, quando

---

<sup>81</sup> RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Ensaio: Lugar, Lugar-Comum e Não-Lugar*. 2005. p.1



tratamos do “não-lugar”, oposto ao conceito de “lugar”, não há identificação própria e nem a possibilidade de afeição entre o espaço e o indivíduo; pode-se dizer que o não-lugar possui pouca apropriação e relações estanques, nas quais o transformam em locais de transição.

Para que algumas mudanças comecem a ocorrer a partir do indivíduo, é necessário aguçar o olhar na cidade, desvendar seus mistérios e enxergar a poesia incutida em sua estrutura ou em seu movimento, degustar sua paisagem e recriar o sentido desse espaço.

Este fato torna-se mais complexo no mundo contemporâneo, onde a comunicação de massa (TV e internet) domina, molda e homogeneiza o indivíduo, retirando-lhe a capacidade de reflexão. Cabe “à cultura e à identidade uma possibilidade de reordenação do acontecer social e de resgate da sociabilidade e da urbanidade.”<sup>82</sup> Até porque, “Todorov já alertava que a aculturação é possível e, com frequência, benéfica; mas a desculturação é uma ameaça”<sup>83</sup>.

Com isso, uma das alternativas para criar um sentido de pertencimento, de apropriação, das pessoas aos espaços, é a cultura. A intervenção de um agente cultural neste momento pode ser fundamental para ampliar e pesquisar as possibilidades, os prós e os contras, os desejos e as demandas da sociedade. “O trabalho do agente cultural impulsiona as potencialidades econômicas, sociais, turísticas e ajuda a formar espaços de sociabilidade na cidade”<sup>84</sup> através da realização de diagnósticos e observação de vocações e tendências.

### **3.2 O Espaço da Rua em Niterói:**

Fundada em 1573 pelo cacique Araribóia, Niterói, antes Aldeia de São Lourenço, possui uma vasta história iniciada pelos índios e logo entrelaçada aos jesuítas. Aqui, nas terras desta Aldeia, a primeira peça brasileira escrita pelo Padre

---

<sup>82</sup> Ibidem, p.6

<sup>83</sup> TODOROV, Tzvetan. apud RODRIGUES, op.cit., p.2

<sup>84</sup> VAZ, José Carlos e SOUZA, Hamilton Faria Valmir de. *Revista Dicas: idéias para a ação municipal*. Nº95. In: Formação de Agentes Culturais, p.3

José de Anchieta e intitulada Auto de São Lourenço, foi encenada com o objetivo de catequisar e doutrinar os índios.

Após a morte de Araribóia inicia-se um processo de decadência da Aldeia, que começa a ser povoada nas regiões do mar, e extinta apenas em 1866. É no século XVIII que temos indícios de um maior progresso, mas, somente no século XIX que a cidade recebeu a sua emancipação política, tornando-se em 1835 capital da Província do Rio de Janeiro e sede do legislativo provincial, sendo elevada a condição de cidade. Em 1841, Niterói recebe o título de “Imperial Cidade” devido ao apreço do imperador Dom Pedro II, que vinha assistir peças no Teatro Santa Teresa (atual Teatro Municipal João Caetano) e participar de cerimônias e inaugurações.<sup>85</sup>

Após alguns conflitos e tentativas de invasões na cidade, a capital da Província é repassada para Petrópolis, mas retorna à Niterói em 1903. Em 1904 é criada a Prefeitura Municipal de Niterói. A partir de então, começaram as obras de melhoramentos urbanos (iluminação elétrica, sistema de esgotos, transportes, ruas pavimentadas, jardins e parques).

Em 1970 é construída a ponte Rio-Niterói reduzindo a distância entre as cidades para 13km<sup>86</sup>. Com a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, o novo Estado do Rio de Janeiro passa a ter como capital a cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que Niterói perdesse o título de capital definitivamente. Isso fez com que a cidade, que passou alguns anos sendo considerada “cidade-dormitório”, redescobrisse sua vocação para as artes e voltasse a se valorizar exaltando a sua área cultural.<sup>87</sup>

O Teatro Municipal João Caetano é restaurado, assim como a Igreja de São Lourenço dos Índios e o Solar do Jambreiro. O Museu de Arte Contemporânea torna-se símbolo da cidade e passa a ser reconhecido internacionalmente. Este, é apenas

---

<sup>85</sup> NITERÓI. Fundação de Arte de Niterói. Disponível em <http://www.ddp-fan.com.br/> acessado em 02 de junho de 2011

<sup>86</sup> NITERÓI. Empresa de Lazer e Turismo. Neltur. Disponível em: [http://www.neltur.com.br/pt\\_cidade\\_numeros.htm](http://www.neltur.com.br/pt_cidade_numeros.htm) Acessado em 01 de Junho de 2011.

<sup>87</sup> NITERÓI. Fundação de Arte de Niterói .Disponível em <http://www.ddp-fan.com.br/> Acessado em 02 de Junho de 2011

o primeiro passo da criação do Caminho Niemeyer, que está projetando a cidade, na área turística, com seus diversos monumentos implantados.

Porém, apesar do seu grande potencial artístico e de possuir, no campo teatral, grandes nomes de personalidades que fizeram história no país, atualmente Niterói obteve grandes falhas no que se refere à criação de espaços destinados à arte em questão.

Com uma população de 479.384 habitantes, e uma área de 129.375 km<sup>2</sup>, a cidade possui atualmente quatro teatros públicos (Teatro da Universidade Federal Fluminense, Teatro Popular Oscar Niemeyer, Teatro DCE – UFF e Teatro Municipal João Caetano), porém, apenas dois deles estão em atividade (Teatro da UFF e Teatro Municipal João Caetano), estando os outros dois impróprios e fechados para apresentações. Há também os teatros particulares (Teatro Abel e Teatro Associação Médica Fluminense), que funcionam no bairro de Icaraí, zona sul da cidade. Contudo, temos uma concentração de equipamentos culturais no centro e na zona sul de Niterói, ficando os outros bairros a mercê da programação dos teatros existentes.

A cidade possui 52 bairros e uma população bastante variada, mesclando classes menos favorecidas financeiramente com classes de alto poder aquisitivo. Os teatros públicos nem sempre oferecem preços acessíveis para que se possa incluir todas as classes sociais em suas programações, e com isso, não há um incentivo para quem não possui capital, frequentar os espaços de teatro. Exemplo disso pode-se encontrar na Agenda Cultural da cidade, onde se tem no mês de Junho o espetáculo “Nise da Silveira – Senhora das Imagens” em cartaz aos sábados e domingos no Teatro Municipal de Niterói, com ingressos a R\$ 50,00 (cinquenta reais). Além disso, no Teatro Abel, espaço particular da escola La Salle, temos em cartaz o Sergio Mallandro também aos sábados e domingos com ingressos custando R\$ 60,00 (sessenta reais). Em decorrência destes fatos, não há uma formação de público, e acaba-se entrando em um movimento cíclico que pode ser considerado infinito: não há verba para pagar ingressos a alto custo, não há incentivo, não há público, não há costume, não há necessidade, etc. É preciso agir.

Os espaços públicos das ruas, praças e parques são pouco utilizados pela prefeitura no que se refere à programação cultural da cidade. Quando foi criado pela

Fundação de Artes de Niterói o projeto “Cultura para Todos”, a proposta era levar arte de graça para os espaços públicos, inclusive teatro. Porém, desde que o governo atual assumiu a prefeitura, o programa estagnou.

Se por um lado era muito interessante a população ser agraciada com espetáculos gratuitos, por outro, se analisarmos e refletirmos a respeito das apresentações oferecidas, podemos concluir que apenas o público infantil podia usufruir deste privilégio.

Apesar de todas estas construções já citadas, Niterói possui um espaço ainda em transformação, inacabado e com projetos futuros relacionados à arquitetura.

A ascensão residencial no centro é uma das tônicas deste movimento que, no caso de Niterói, está disseminado por todo seu território. As grandes construtoras têm encontrado um solo fértil para proliferar seus empreendimentos em quase todos – senão todos – os bairros existentes. E, pensar a revitalização de alguns locais, principalmente do centro, não depende apenas do aumento do número de residências, mas sim de uma nova ordem dos espaços da cidade e da vida em grupo.

Outra questão a ser refletida são as obras monumentais que também têm encontrado seus espaços: Museu de Arte Contemporânea inaugurado em 1996 e posteriormente o Caminho Niemeyer - conjunto de equipamentos culturais municipais de edifícios que agregará inclusive o próprio MAC – que ainda não foi finalizado. Apesar de possuir seus prós, a idealização destas obras não partiu de uma demanda da população da cidade, o que nos permite pensar que a cultura pode estar fazendo parte de um negócio de marketing, onde a partir da espetacularização, seremos vistos como mais um ponto turístico no mundo.

O Caminho Niemeyer preocupa os agentes culturais, que percebem o quanto destacado ele se encontra da sociedade. Mesmo ainda inacabado, pode-se prever que seu uso será efetivamente realizado por turistas que, atraídos pela cidade-Niemeyer, aqui passarão para fotografar e levar para seus lares um falso *souvenir*<sup>88</sup> de Niterói. Falso, na medida em que toda esta paisagem nos foi imposta, e não surgiu de uma relação aprofundada entre os moradores daqui e suas questões identitárias com Niemeyer.

---

<sup>88</sup> objeto que resgata memórias que estão relacionadas ao destino turístico.

Tendo estes exemplos como principais na cidade, com relação às intervenções governamentais atuais, é que surge a proposição de uma pesquisa realizada nas ruas, para descobrir a relação da população niteroiense com o teatro e principalmente, com o teatro de rua, até então inexistente de forma contínua na cidade.

### **3.3 O espaço cênico na rua:**

Para iniciar um texto com enfoque no espaço da rua como espaço cênico, temos uma citação de Christine Boyer do livro *The city and the theater* na qual ela entende que

a cidade, sua arquitetura, e o teatro foram entrelaçados, pois afinal, o teatro quase sempre é um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. Ambos o teatro e o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Encontrando as suas raízes na experiência coletiva da vida cotidiana, eles tentam ordenar as experiências desse caos. A palavra grega, “theatron”, significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços teatrais e arquitetônicos são ambos prismas culturais onde o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular.<sup>89</sup>

Com isso, pode-se perceber o quão vasto é o campo do teatro realizado nas ruas; o teatro realizado para qualquer espectador passante e transmutado através dele próprio e do espaço escolhido.

De acordo com André Carreira, professor da Universidade Federal de Santa Catarina e coordenador da pós-graduação em arte, a dramaturgia do teatro de rua é criada a partir da cidade e seus fluxos; a cidade fornece as formas e o seu uso social e através da noção de ambiência nasce um novo estilo dramaturgic que será

---

<sup>89</sup> BOYER, Christine. Apud LIMA, Evelylyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro. In: Prefácio: Entre o Teatro e a Cidade*. 7 Letras; FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008, p.7

fundamentado a partir da experiência cotidiana. É preciso “perceber a cidade como linguagem”.<sup>90</sup>

O teatro de rua possui estruturas diferentes no espaço, e é possível perceber uma tendência atual de um acompanhamento dos fluxos e ritmos da rua, que podem ser inseridos nas cenas apresentadas. O fato de intervir no espaço público faz com que o teatro de rua esteja sempre ressignificando a cidade e transformando em espetáculo a vida cotidiana.

Se pensarmos na arte da *performance*<sup>91</sup> quando ocorre nas ruas, encontramos nela esse diálogo com o espaço urbano necessário também nas ações dos atores, na construção do texto cênico e dramaturgico. É preciso estar atento às tensões provindas deste ambiente para que o espetáculo complete sua missão.

Ao refletirmos a respeito de um teatro “invasor”, não no sentido de revolução nem de ataque, mas sim no sentido de desordem, um teatro que refaz o espaço e imediatamente lhe ressignifica, podemos dizer que este espetáculo tem a possibilidade de transformar um não-lugar em lugar<sup>92</sup>. Ele irá redefinir relações e espaços, proporcionando ao espectador um novo olhar sob a cidade.

A globalização, ao se instaurar, organiza a cidade mediante os mecanismos do não-lugar, criando shoppings, hipermercados, bairros privados, e todas as formas urbanas de consumo em detrimento de espaços que privilegiam a relação. Diante disto, o “fenômeno teatral, por sua natureza vivencial, presencial e artesanal implica a possibilidade de resistência a estes processos de homogeneização dos espaços”, e, por isso, podemos chamar estas propostas teatrais de “invasoras”.

Além disso, pode-se perceber que ao buscar o espaço da rua, sem conforto e/ou segurança, o artista criador procura uma nova visão para seu processo. Este local público já possui uma significação prévia, não é um cenário pertencente à um espetáculo, criado e montado para tal uso. E, é a partir disto que pode-se afirmar

---

<sup>90</sup> CARREIRA, André. Apud LIMA, Evellyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro. In: Prefácio: Entre o Teatro e a Cidade*. 7 Letras; FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008, p.68

<sup>91</sup> Segundo Patrice Pavis em *Dicionário do Teatro* a *performance* poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (...) e chega à maturidade somente nos anos oitenta. *A performance* associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. (p.284)

<sup>92</sup> Ver quadro 1 na página 49.

que a cidade pode ser reinterpretada pelo discurso cênico, obtendo como resultado uma nova escritura da cidade.

Quanto ao público, objeto de desejo dos artistas que “invadem” as ruas, ao se deparar com um acontecimento destes, poderá aceitar desvendar os códigos propostos pelos artistas, participando ativamente enquanto platéia, ou simplesmente poderá ignorar e se distanciar deste fato. Porém, é importante observarmos que, a partir do momento que a intervenção artística se inicia, as convenções da cidade são modificadas e o cidadão é convidado para tornar-se espectador; um espectador ativo, próximo, que é próprio deste tipo de evento.

Este teatro que surge nas ruas, em seu fluxo, a partir da “invasão”, terá pouca proximidade com os espetáculos que acontecem em salas fechadas e reservadas. Nestas salas, o público encontra-se geralmente, passivo, confinado em um local com conforto, segurança e sem conflitos. Porém, é na rua que encontramos a multiplicidade das relações estabelecidas, a vida cotidiana, o convívio fugaz e os conflitos constantes. E é a partir deste diálogo que o teatro inicia seu processo e sua proposta estética.

### **3.4 O Teatro de Rua:**

Conceituado como “teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc.”<sup>93</sup>, Patrice Pavis ainda cita em sua obra o teatro de rua como um teatro cuja

vontade de abandonar o recinto teatral responde ao desejo de levar o teatro a um público que geralmente não assiste a este tipo de espetáculo, produzir um impacto sociopolítico direto e enlaçar interpretação cultural e manifestação social. (2008, p.385)

---

<sup>93</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 385

O teatro de rua foi trazido à tona através do *agit-prop*<sup>94</sup> e do teatro político nos anos 1920 e 1930 na Alemanha e na União Soviética. Mas, seu desenvolvimento artístico ocorreu de fato durante a década de 1970.

Especificamente no Brasil, o teatro de rua, iniciado com as peças evangelizadoras do Padre Anchieta, como dito no segundo capítulo, é tido como modalidade teatral a partir das montagens ocorridas na década de 1960. Até então, pode-se dizer que muitas eram – e são – as manifestações populares que aqui se estabeleceram, como, por exemplo, a Congada, a Folia de Reis e o Carnaval. É com o advento da ditadura entre 1960 e 1970, que o teatro de rua torna-se símbolo de resistência cultural, promovendo novas experiências estéticas, principalmente no que diz respeito ao uso do espaço público, proibido pelo regime militar.

Deste período para cá muitos grupos se formaram e fizeram – e ainda fazem – história no nosso país, como por exemplo, os Centro Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o Teatro União e Olho Vivo, Ói Nós Aqui Traveiz, Imbuça, Tá Na Rua, Galpão, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Vento Forte, entre outros. Com linguagens e processos criativos diversificados, estes grupos também participaram ativamente dos movimentos políticos brasileiros.

O teatro de rua, ao deixar de ser uma forma apenas de expressão política, iniciou um procedimento estético de suma importância para seu desenvolvimento. Com isso surgem pesquisadores e grupos interessados em renovar e atualizar constantemente os questionamentos e as diversificações desta arte.

Partindo de questões menos específicas do teatro de rua, mas que de certa forma o rodeiam e fazem parte de muitas pesquisas, temos a formação dos chamados teatro de grupo. Logicamente que grupos teatrais são formados não apenas para trabalhos com o teatro de rua, mas o fato de esta modalidade possuir muitos grupos formados ao longo da história tem contribuído muito para a ampliação e o crescimento da produção teatral.

Segundo Narciso Telles em seu livro “A Pedagogia do Teatro e o teatro de rua”, há neste modo de fazer teatral várias formas de grupalidade. André Carreira e Mariana Oliveira, ambos pesquisadores do teatro de rua, apontam o teatro de grupo

---

<sup>94</sup> Teatro de agitação e propaganda. Designa a maior variedade de gêneros, de práticas teatrais, que os adeptos da revolução desenvolveram na Rússia, depois da União Soviética.



“como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo.”<sup>95</sup> Eles acreditam ainda que os grupos formados nos anos de 1980 e 1990

fortaleceram tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural.(...) Isto repercute em projetos que implicam estabilidade e uma política pedagógica que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge com matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como coesão dos projetos coletivos.<sup>96</sup>

Stuart Hall, em seu texto “Quem precisa de identidade?” cita como conceito de identificação para o senso comum a construção

a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são compartilhadas com outros grupos e pessoas, ou ainda, a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão.<sup>97</sup>

Com isso, compreende-se que os grupos são estruturas cujos membros possuem um alto grau de identificação, já que se unem em prol de um projeto único, porém podendo também serem repensados e/ou redefinidos de acordo com a hibridização existente entre seus membros, visto que em uma sociedade pós-moderna o pluralismo e a multiplicidade cultural precisam ser considerados.

Formados os grupos, podemos agora pôr em questão algumas pesquisas de ocupação do espaço da rua. A cenógrafa e professora Lídia Kosovski, apresenta em sua tese de doutorado três formas de ação com o lugar: *praticar, encontrar e consagrar*. Quando cita o *espaço praticado*, busca referências nos pensamentos do historiador francês Michel de Certeau, onde espaço da rua se qualifica a partir das

---

<sup>95</sup> TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008, p.29-30

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.30

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.31

atividades nela instalada. “A ação, os gestos e as práticas que mudam a perspectiva da apreensão do urbano.”<sup>98</sup> Segundo Lídia Kosovski

O espaço da cena pode configurar-se como um lugar praticado – seja uma rua, seja um fundo de piscina, seja um galpão, seja a própria sala – que, visto desta perspectiva, ultrapassa a condição de neutralidade, de vazio preenchido por outro lugar como referência.<sup>99</sup>

Passando para o *espaço encontrado*, este é também um espaço propositivo, pois ele torna-se mote para o processo de criação dos artistas a partir dos elementos nele encontrados, sua arquitetura, suas texturas, cores, luzes, etc. E, finalmente, temos o *espaço consagrado*, que existe pelo fato de uma determinada ação ter lhe dado uma carga de importância. Há a hipótese também de este *espaço consagrado* ter se tornado “forte” por meio de códigos de conduta e tradições que determinam as ações sobre o lugar. Pode-se ter como exemplo deste último espaço citado a própria roda organizada para uma apresentação.

Sendo assim, Lidia Kosovski aponta “duas formas primordiais de ocupação do espaço urbano: o assalto e a negociação”.<sup>100</sup> A primeira pode-se dizer que intervém na ordem urbana abruptamente, criando, a partir da organização urbana, uma desordem. Porém, a negociação é uma ação com aval de órgãos públicos e/ou privados, que busca criar uma ordenação prévia do espaço de apresentação.

Os formatos de espetáculos de rua são os mais variados, mas, é na roda que encontramos sua tradição. Esta organização espacial construída, destaca a peça do movimento social da cidade, iguala e mescla os espectadores, já que não há um lugar privilegiado, e permite que as pessoas se observem e se reconheçam como indivíduos. Porém sua escolha deve estar sempre associada à proposta cênica, já que após sua formação não há interação com a arquitetura local, ou seja, não há permeabilização da cidade com o teatro. Para trabalharem neste espaço da roda, os atores precisarão explorar todas as suas possibilidades de movimento e sons,

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>99</sup> KOSOVSKI, Lidia. *Comunicação e espaço cênico: do cubo teatral à cidade escavada*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.86

<sup>100</sup> TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008, p.15

utilizando seu eixo, as bordas, percorrendo o espaço pela direita e pela esquerda, traçando diagonais, etc.

Apesar da tradição do uso da roda para espetáculos de rua, muitos grupos se utilizam da sua “explosão” para trabalhar as cenas. Geralmente essa ocupação do espaço urbano acontece de modo invasivo, buscando na cidade um lugar teatral, onde seja possível ocorrer uma apropriação da sua arquitetura. É importante frisar que ao iniciar esta procura não se deve focar na pesquisa de um cenário para a apresentação, pois segundo André Carreira, a cidade

não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, (...) a silhueta urbana é propriedade do público e porta um plano de significação prévio à intervenção teatral. Este plano será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria performance do ator.<sup>101</sup>

Este ator deverá ter um preparo para o processo de “invasão” onde se reúna instrumentais suficientes de forma que o capacite para se adaptar. “Não há preparação – ensaio – que possa responder, do ponto de vista da tarefa interpretativa, a todas as variáveis que necessariamente funcionarão no momento da “invasão”.<sup>102</sup> O risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade.

Quando citamos acima a tradição do uso da roda nas apresentações de espetáculos de rua, nos aproximamos de outro componente tradicional desta modalidade, que é o cortejo, também chamado de “chegança”. Quando se opta por colocá-lo em cena, é preciso ter consciência de que este é o início do espetáculo, e que portanto é preciso ter percepção do coletivo, manter desde esse instante o jogo ator-público “vivo”, buscar uma energia extra cotidiana, para se destacar em meio aos outros passantes, ter clareza e precisão de movimentos, e saber a função exata da existência do cortejo para o espetáculo apresentado.

---

<sup>101</sup> LIMA, Evellyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro. In: Prefácio: Entre o Teatro e a Cidade*. 7 Letras; FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008, p.74

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.72-73

O teatro de rua brasileiro possui uma multiplicidade de linguagens, nas quais as questões ideológicas, éticas e estéticas dos grupos são postas em cena. E, pela especificidade dos processos de criação, que deixam os atores mais vulneráveis e em um lugar de risco, é preciso estar imbuído de objetivos comuns quando se propõe a participar de um destes grupos. Não que isto não deva ocorrer no teatro convencional, mas devido ao seu caráter mais comercial, muitas vezes os atores até discordam do que estão fazendo, porém fazem em prol do *status* ou de cachês. Com relação ao teatro feito nas ruas, a tradição de “passar o chapéu” não permite que se tenha remunerações altas, e, além disso, o conforto e o *glamour* importam menos do que o que se tem a dizer.

O fato de não se ter uma bilheteria nos espetáculos de rua preocupa alguns e agrada a outros. A população sente-se agraciada com apresentações gratuitas, contribuindo apenas se quiser e com o que puder. Mas o fato é, que na época em que vivemos, do consumismo acelerado e da falta de ideologias, muitos artistas não se propõem a trabalhar nas ruas pelo simples resultado que isso irá repercutir. Hoje o teatro se profissionalizou, se academicizou, e muitos sobrevivem apenas de sua arte. Com isso, a produção destas peças depende muitas vezes dos incentivos, prêmios e financiamentos governamentais para existirem, já que o artista não tem seu trabalho iniciado apenas quando se apresenta; ele depende de uma preparação, de ensaios constantes, de aulas, para que possa utilizar seu principal material de trabalho – o próprio corpo – de forma consciente e criativa.

O trabalho do artista de rua é diferenciado, pois ele precisa estar a todo o tempo incorporando e/ou dialogando com os outros elementos presentes no espaço. Esta atuação deverá levar em conta que este artista precisa conseguir, além de interpretar, manter a atenção da platéia, e saber lidar com as inconveniências e interferências sonoras, humanas ou animais durante a apresentação. Os atores disputam com muitas outras informações das quais o espaço público está cercado em excesso, e é por isso que precisa se relacionar diretamente com o espectador. Não somente para vencer essa disputa, mas pode-se até afirmar que essa relação é uma via facilitadora da experiência. Ou seja, o olho no olho, a proximidade, a fala direcionada, ou até mesmo o toque, são ações que incluem o espectador, que o colocam horizontalmente em diálogo direto com o que está acontecendo na sua

frente, obrigando-o a estar no momento presente, a reagir, a se posicionar diante daquilo. O espetáculo depende do seu envolvimento e da presença e permanência dos espectadores por livre e espontânea vontade e o diálogo faz com que o ator consiga diferenciar da massa determinado espectador, num determinado instante, ao tratá-lo como um indivíduo, único. É preciso ter em mente que o ator está presente num espetáculo de rua com objetivos para além de contar apenas uma história ou pesquisar um espaço diferenciado,

O artista que toma a cidade como objeto/espço de trabalho/criação tem por objetivo, uma dupla relação com a cidade: de um lado expor as formas de vida da cidade em seu aspecto imaginário, e de outro reconquistar a coesão social por sua intervenção artística. Reinstaura-se a reaproximação entre arte e vida.<sup>103</sup>

,

---

<sup>103</sup> TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008, p.15

## 4. A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO:

### 4.1 Produção Cultural: Definições Gerais

Muitas são as etapas que configuram uma produção teatral e o papel do produtor dentro desta área; desde o relacionamento com o poder público, passando pela elaboração de um projeto, até o diálogo com o espectador. E, para compreendermos grande parte das diferenciações existentes entre a produção teatral na rua e nos espaços convencionais, é preciso transitar por todos os caminhos dessa profissão.

Começando pela sua conceituação segundo Newton Cunha descreve no “Dicionário Sesc”, o produtor cultural possui duas definições, podendo ele ser o “profissional responsável, em última instância, pela obtenção e coordenação de recursos técnicos e materiais exigidos na realização de programas radiofônicos ou televisivos”, ou ainda o

empresário que investe diretamente ou se encarrega da obtenção de recursos financeiros e de outras formas de patrocínio, controla as despesas necessárias e arregimenta os meios técnicos e materiais indispensáveis a realização de obras cinematográficas, teatrais, operísticas, coreográficas ou de espetáculos musicais.<sup>104</sup>

Acreditando em amplas definições desta área, temos ainda as palavras de Romulo Avelar, que acredita que o mesmo exerce

o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos. Nesta perspectiva, precisa atuar como tradutor das diferentes linguagens, contribuindo para que o sistema funcione harmoniosamente. Sua primeira função é a de cuidar para que a comunicação e a troca entre os agentes ocorram de modo eficiente.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc – A linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.517

<sup>105</sup> AVELAR, Romulo. *O avesso da cena – Notas sobre produção e gestão cultural*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Duo editorial, 2008, p.50

Tantas são as definições encontradas, que na internet, ao realizar uma busca para desvendar o produtor através da sua formação acadêmica encontramos o seguinte:

O produtor cultural cria e organiza projetos artísticos e culturais, como espetáculos de teatro, dança e música, produções televisivas, festivais, mostras e eventos. Ele cuida de todas as etapas, da captação de recursos à realização final. Pode trabalhar com artistas ou com organizações e empresas voltadas para a área cultural. Como produtor executivo, faz o orçamento do projeto, define cronogramas e busca recursos para a montagem da obra. Também é esse bacharel que delinea a política de investimentos no setor, analisa as propostas de patrocínio cultural e verifica se são adequadas ao perfil da instituição ou empresa. Atua no gerenciamento de órgãos públicos culturais e instituições, elaborando políticas para a arte e a cultura.<sup>106</sup>

De acordo com alguns relatos de profissionais da área, o produtor diferencia-se do gestor cultural quanto às tarefas exercidas, porém, não é o que está estabelecido na definição encontrada no site Guia do Estudante, na qual entra em conflito com a opinião de Romulo Avelar conforme podemos analisar seu argumento quando cita que o gestor, diferente do produtor, pode ser encontrado, por exemplo “como contratado de uma empresa para o trato das questões relativas ao patrocínio à cultura, como agente vinculado a órgão público ou como administrador de um espaço cultural privado, público ou pertencente a organização não-governamental.”<sup>107</sup>

É preciso dizer que uma profissão não invalida a outra, podendo haver acúmulo de funções por parte do profissional. Essa diferenciação não é algo afirmadamente correto, pois há os que acreditam que ela exista, vendo os produtores como aqueles que viabilizam produtos e eventos culturais e os gestores como os que desenvolvem programas e atividades para o funcionamento de grupos, empresas e instituições ligadas à área cultural; e há os que acreditam ser apenas uma questão de nomenclatura.

---

<sup>106</sup> Guia do Estudante. Disponível em <http://guiadoestudante.abril.com.br/profissoes/comunicacao-informacao/producao-cultural-602234.shtml> Acessado em 23 de Maio de 2011.

<sup>107</sup> AVELAR, Romulo. *O avesso da cena – Notas sobre produção e gestão cultural*. 1ª Ed, Belo Horizonte: Duo editorial, 2008. P.51

Sendo o profissional um gestor ou um produtor cultural, é preciso saber que a profissão exige conhecimentos relativos à administração. É ao administrador “quem compete atingir determinados objetivos, a partir do desempenho de cinco atividades: prever, organizar, comandar, coordenar e controlar.”<sup>108</sup> Estas ações encaixam-se perfeitamente na área cultural, onde também é preciso obter conhecimentos básicos de marketing, política cultural, administração de eventos, informática, internet, administração financeira, negociação, contabilidade, ética, direitos autorais, dentre outros.

Este profissional da cultura necessita ter um perfil específico para lidar com as situações do seu cotidiano. É necessário e primordial que ele possua uma linguagem diversificada, de modo que consiga se comunicar facilmente tanto com artistas que geralmente são mais despojados e informais, como com os empresários e os profissionais do setor público, onde ele terá que se imbuir de um alto grau de formalidade. Outro fator importante neste segmento é ser empreendedor, sabendo identificar oportunidades, propor inovações, atuar como agente de mudanças, lidar com o risco, adquirir uma visão geral e ampla do processo, cuidar dos detalhes, ter bom senso e flexibilidade e buscar um trabalho em rede.

Dentro da produção cultural, muitas são as nomenclaturas que definem o trabalho deste profissional dentro de um projeto. Os termos variam de acordo com a atividade exercida, sendo eles: produtor, produtor executivo, assistente de produção, estagiário de produção, empresário e secretário de produção. Além disso, os campos de atuação do produtor ou gestor se multiplicaram nos dias atuais, criando áreas de trabalho específicas, como a produção de espetáculos, de turnês, o empresariamento, a produção fonográfica, a produção de eventos culturais, a criação e gestão de iniciativas culturais, a gestão de espaços culturais, a gestão cultural em órgãos públicos, em empresas, em ONGs, a animação cultural, a consultoria, a pesquisa e o ensino.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> FAYOL, Henri. *Administração geral e industrial: previsão, organização, comando, coordenação e controle*. São Paulo: Atlas, 1989. P. 26

<sup>109</sup> AVELAR, Romulo. *O avesso da cena – Notas sobre produção e gestão cultural*. 1ª Ed, Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.



Com o surgimento de tantos campos, é possível perceber o setor cultural mais atuante na sociedade e cada vez mais ativo, porém, precisando ainda estabelecer credibilidade em sua imagem, visto que o despreparo tanto do profissional quanto dos patrocinadores é um fator observado e analisado por alguns autores.

De acordo com a demanda de serviços no campo cultural e para que haja maiores perspectivas de profissionalização, temos o surgimento recente de cursos livres, técnicos e acadêmicos nesta área, que beneficiam o setor melhorando sua imagem perante a sociedade.

#### **4.2 Elementos da Produção Teatral Convencional X Elementos da Produção Teatral na Rua**

É importante termos uma visão mais abrangente do produtor cultural, para agora penetrarmos nas questões relativas à produção teatral mais especificamente. A análise dos caminhos da produção de um espetáculo de rua e de um espetáculo convencional consegue convergir em muitos pontos, porém suas especificidades trazem algumas divergências, que serão explicitadas quando necessário.

No Brasil, o termo produção teatral engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais, etc.)<sup>110</sup>

Sendo assim, para que haja organização no processo de um projeto de montagem de espetáculo, é preciso dividi-lo em três fases: pré-produção, produção e pós-produção.

A pré-produção inicia com a concepção de uma ideia e se encerra quando os compromissos são selados através de contratos com outros profissionais ligados ao projeto, sejam eles apoiadores, patrocinadores ou artistas e técnicos. Durante a pré-produção ocorre o planejamento das ações, é o momento de definir estratégias para que a execução daquilo que foi planejado obtenha sucesso. Planejamento é “ a

---

<sup>110</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. P.307

determinação da direção a ser seguida para alcançar um resultado desejado”<sup>111</sup>, e para isso, o produtor precisa responder algumas perguntas que o farão delinear o produto final, são elas: o que, como, quando, onde, quem, por que, para quem. Feito isso, é importante que se faça um estudo com relação à sociedade, à política, à economia, enfim, perceber estes fatores que podem variar e afetar de alguma forma a feitura do projeto. O contexto precisa ser analisado para que se perceba o grau de resistência deste projeto, de forma que ele não seja interrompido por causa de interseções externas.

Então, é preciso primeiramente verificar se o texto escolhido para a montagem do espetáculo encontra-se em domínio público, ou se será preciso adquirir uma autorização por parte do autor para a utilização da obra. É interessante que este seja o primeiro passo, pois caso o autor não autorize a montagem de sua obra, o projeto deverá ser interrompido, e neste caso, ainda sem a participação de outros envolvidos.

Com a dramaturgia resolvida, o passo seguinte é a montagem da equipe de trabalho, onde é preciso buscar bons prestadores de serviço, profissionais qualificados, criativos, inovadores, éticos e que, principalmente saibam trabalhar em equipe e tenham disponibilidade para se envolver com o projeto. Como o produtor precisa ter controle de todos os procedimentos, é importante que ele esteja rodeado de bons profissionais, que sejam de extrema confiança.

Para que haja controle sob os procedimentos que deverão ser executados, é importante a existência de um *checklist*<sup>112</sup>. Com ele, é possível identificar pendências e descentralizar poderes, sendo uma forma de reduzir adversidades. Para montá-lo é preciso descrever todas as ações que serão fundamentais para que o projeto se torne exeqüível.

Elaborar um bom plano de comunicação também está na listagem de tarefas da pré-produção. Para isso, o produtor deverá identificar qual será o público alvo do projeto; definir as estratégias de comunicação que serão usadas (pessoal, anúncios em veículos de comunicação de massa, assessoria de imprensa, marketing direto,

---

<sup>111</sup> LACOMBE, Francisco José Masset; HEILBORN, Gilberto Luiz José. *Administração: princípios e tendências*. São Paulo: Saraiva, 2006, p. 162

<sup>112</sup> Lista com todos os itens a serem conferidos.

material gráfico, meios eletrônicos, etc.); elaborar as mensagens que serão transmitidas, atentando o receptor para o que é considerado um diferencial do projeto; e orçar os custos da divulgação.

A montagem do cronograma é o próximo item a ser estruturado para gerenciar o tempo do projeto. É importante escolher a data da estréia identificando uma ocasião em que público e mídia possam estar presentes, sem imprevistos. No caso do teatro de rua é importante verificar as condições climáticas do local e da época de estréia, já que calor demais ou chuva podem estragar o momento. Em seguida, é preciso estabelecer uma data-limite para cada atividade e, verificar se o tempo projetado será suficiente, pois caso não seja, redefinir o dia da estréia será fundamental. Nesta etapa de elaboração do cronograma, se for possível, é interessante envolver a equipe para estipular prazos de forma participativa. Caso não seja possível, é imprescindível que a equipe o tenha em mãos para consulta e que o mesmo esteja afixado em local visível para todos, já que é importante acompanhar cada passo dado.

Como penúltimo item, temos a realização de um orçamento para o projeto. Ele servirá para controlar os gastos evitando surpresas e prejuízos, dimensionar os recursos que serão captados, identificar as prioridades e colaborar na tomada de decisões quando houver imprevistos. Para montar um orçamento, primeiro deve-se listar todos os itens de despesa, depois classificá-los, em seguida pesquisar os preços para, por fim, lançá-los em uma planilha. Quando tudo estiver pronto, é preciso refletir e avaliar a viabilidade do projeto através dos valores estipulados.

Chegamos ao momento da busca de recursos financeiros para que o projeto inicie seu processo de execução. Mas, neste tópico precisamos detalhar formas de se obter recursos: através das leis de benefícios fiscais, através do chamado “dinheiro bom” ou recursos do marketing direto de uma empresa, ou ainda através de pequenos apoios de comerciantes locais.

Partindo do princípio que a “cultura é um direito fundamental do cidadão, a ser reconhecido e observado pelo Estado”<sup>113</sup>, podemos citar os acontecimentos relativos ao governo brasileiro. Possuindo um mecanismo de financiamento da cultura através

---

<sup>113</sup> AVELAR, Romulo. *O avesso da cena – Notas sobre produção e gestão cultural*. 1ª Ed, Belo Horizonte: Duo editorial, 2008, p.97

de leis federais, estaduais e municipais, o Brasil pode considerar que estas muito influenciaram na profissionalização da área cultural. Quando criada a Lei Sarney, em 1986, a realidade mudou, e isto fez com que os profissionais da cultura investissem no “desenvolvimento de novas competências e no domínio de linguagens específicas das áreas de comunicação, administração e marketing”<sup>114</sup>.

Uma questão que se revela problemática com relação às Leis de Incentivo, é o fato de que elas foram criadas como uma forma de habituar as empresas privadas a investir seu capital na área cultural. Porém, a concessão de benefícios prevalece durante anos, e este fato cria uma espécie de vício para as empresas, que passam a investir tudo o que podem de imposto em projetos culturais, mas selecionando para isso não aqueles que possuem uma inovação cultural, mas aqueles que trarão visibilidade à marca do investidor. Ou seja, a verba de imposto passa a servir como verba de marketing, e é através destes critérios que muitos projetos são realizados e outros não.

Ultrapassando esta relação com o poder público e simplesmente seguindo as ordens do sistema, após o projeto estar aprovado nas Leis de Incentivo, nos deparamos com a área privada, que irá – ou não – patrocinar o projeto cultural. Porém, como dito anteriormente, neste campo é preciso demonstrar toda a capacidade de inovação e de visibilidade do produto, visto que geralmente é o setor de marketing cultural que concederá o patrocínio. E, para isso, é preciso criar um bom layout para o projeto inserindo tópicos de interesse do patrocinador.

Um projeto precisa conter alguns tópicos fundamentais para sua compreensão, podendo estes estarem dispostos da forma como o produtor preferir, mas é importante atentar para a objetividade. Uma *apresentação* é necessária para situar o leitor sobre o projeto e suas características gerais. Os campos *objetivos* (o que é o projeto) e *justificativa* (por que concretizá-lo) podem se fundir com a *apresentação* para tornar a leitura mais objetiva ou não. Em seguida temos a *ficha técnica*, onde é válido destacar os nomes que funcionem como argumento de venda e ainda anexar um breve currículo dos principais envolvidos. O *cronograma* não é obrigatório, a não ser que o projeto possua uma natureza complexa, mas é

---

<sup>114</sup> Ibidem, p.100

importante para se estabelecer prazos para a empresa. O esclarecimento do *público alvo* do projeto é indispensável, pois é através deste tópico que a empresa irá analisar a sua adequação junto ao produto; para tal é importante explicitar a quantidade de pessoas atingidas diretamente, a classe social, a faixa etária, os locais de realização do projeto e a justificativa de suas escolhas, o potencial de mídia espontânea, além de abordar alguns atributos simbólicos da ação (exclusivo, inédito, independente, transgressor, etc.). É importante também, perceber e buscar empresas que possuam alguma relação com o produto cultural oferecido, para que haja uma identificação imediata de seu público alvo. Continuando, temos ainda a parte de *divulgação*, onde se esclarece as estratégias de mídia, peças gráficas, créditos no local do evento, assessoria de imprensa, promoções, etc. O *investimento* deverá ser incluído através de cotas, onde será possível deixar a empresa livre para escolher se pode e/ou prefere ser patrocinadora exclusiva do projeto, fornecendo o valor total do mesmo, ou se quer apenas investir parte da verba solicitada. É importante atentar para que a hierarquia de créditos e *retornos* sejam coerentes com o valor solicitado em cada cota. Por fim, podemos incluir alguns itens complementares (clipping, fotografias, vídeos, livros, etc.) e concluir com uma assinatura, contendo os contatos da produção.

Com relação a visão empresarial, é preciso compreender alguns dos fatores relevantes no momento da escolha do projeto. São eles: a homogeneização dos produtos e serviços provocada pela globalização provoca na empresa uma busca por um diferencial, e o projeto cultural tende a aproximar a organização de seu público alvo; a saturação dos canais tradicionais de publicidade e promoção, já que com a internet o público exerce seu poder de escolha, e para contornar essa situação é preciso desenvolver “produtos e programas de marketing para micromercados específicos”<sup>115</sup>; a recuperação da capacidade crítica dos consumidores, que quando são defensores de seus valores e orgulhosos de sua identidade, podem encontrar empatia em uma empresa que valoriza a cultura; e a difusão do conceito de responsabilidade social, onde teremos a sua promoção estabelecida através do desenvolvimento social e da busca pelo equilíbrio ambiental.

---

<sup>115</sup> Ibidem, p.119

Apesar de muitos não aceitarem o fato de a empresa ser a grande responsável por selecionar os projetos que irão se concretizar, o produtor cultural que se insere neste contexto precisa possuir conhecimentos relativos ao marketing cultural. Este termo torna-se mais difundido no Brasil a partir da década de 1980 e é de grande valia entender seu significado. Para Ana Carla Fonseca Reis, autora do livro *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*<sup>116</sup>, uma das definições mais abrangentes e atuais é feita pela *American Marketing Association*, que define marketing como “o processo de planejamento e execução da concepção, da definição de preço, da promoção e da distribuição de idéias, produtos, serviços, organizações e eventos para criar trocas que irão satisfazer os objetivos das pessoas e empresas.”(2003, p.4) Sendo assim, o marketing cultural utiliza como base e instrumento a cultura, para transmitir determinada mensagem.

Algumas outras questões também são relevantes no momento de se captar recursos através do setor de marketing, como por exemplo a relação de troca (precisa ser vantajoso para ambos), a convergência de público (projeto/empresa), a exclusividade por nichos de mercado e o limite de número de parceiros (não havendo empresas concorrentes patrocinando o mesmo produto e buscando uma clareza visual), a hierarquização de créditos (buscando maior visibilidade para as empresas que mais investiram), a determinação de prazos de validade dos créditos, a transparência, a flexibilidade, as sutilezas e o respeito ao artista e sua obra (não permitindo que as empresas alterem conceitos e ideologias do produto). Outro ponto a se atentar é a utilização de uma linguagem empresarial correta, sendo objetivo, sóbrio, pontual, dominando as cifras e possuindo uma atitude positiva.

Ao analisarmos os projetos patrocinados, percebemos que poucas são as vezes que um patrocinador assumirá integralmente o valor solicitado. Neste caso, cabe ao produtor buscar apoios e permutas para complementar o orçamento, não esquecendo jamais as questões relativas à hierarquização dos créditos.

Uma vez captado o recurso, entramos na fase da produção, onde os procedimentos ocorrem quase que simultaneamente ou em uma seqüência própria de cada projeto. Segundo Romulo Avelar em “O Averso da Cena” o produtor

---

<sup>116</sup> Thomson, 2003.

encontra-se agora no “olho do furacão” (2008, p.220), ilustrando inclusive através da figura abaixo:

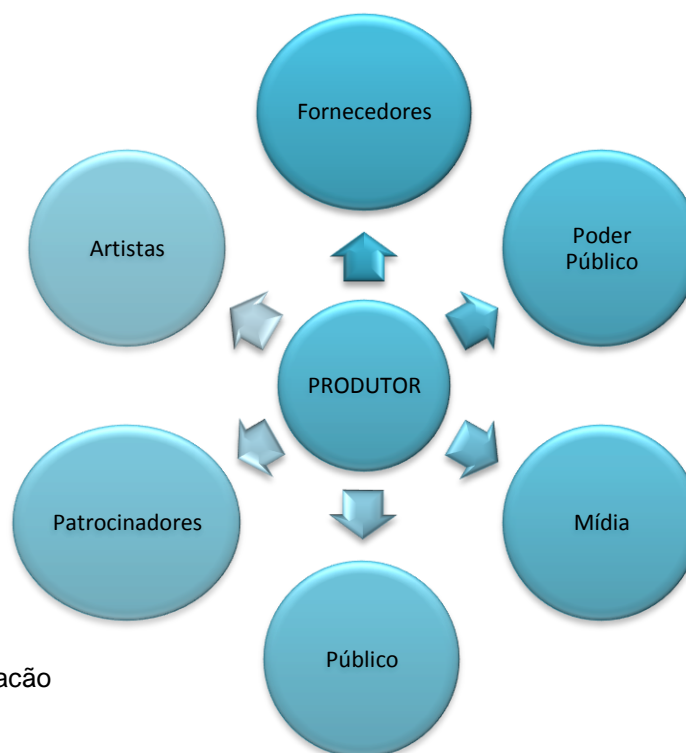


Figura 1: No Olho do Furacão

Sendo assim, iniciemos pela assinatura dos contratos. Esta ação define parâmetros, esclarece dúvidas e evita problemas futuros, sendo aconselhável consultar um advogado para auxiliar. Os contratos, em geral, são: com artistas, técnicos e outros profissionais envolvidos, com os patrocinadores, fornecedores e colaboradores, e ainda, no caso do teatro convencional, temos um contrato de locação do espaço, porém, já no caso do teatro de rua, é preciso um contrato para autorização de utilização do espaço público.

Finda a parte dos contratos, a produção é ativada e o produtor é o responsável por mobilizar a equipe e colocar em andamento as ações para a concretização do projeto. Além disso, precisa dar todo o suporte, cuidando dos recursos humanos, materiais e financeiros e disponibilizando tudo o que for necessário para o trabalho da equipe. É importante saber lidar com as adversidades e com o inesperado, pois na área cultural mudanças radicais podem ocorrer com frequência, e neste momento o produtor precisará ser flexível e se adaptar.

Romulo Avelar dispõe de uma lista de atividades que devem ser checadas neste momento da montagem de um espetáculo, onde inclui

os acertos relativos aos direitos autorais; o agendamento de ensaios e de reuniões técnicas e artísticas; o acompanhamento da criação de cenários, figurinos e adereços; o fechamento de apoios culturais; a manutenção de boas condições para o trabalho da equipe, no que diz respeito a alimentação, transporte, salubridade e limpeza dos locais utilizados para a realização do trabalho; acertos referentes a hospedagem, alimentação, transporte aéreo ou rodoviário e traslados de profissionais envolvidos na produção; contratação e acompanhamento dos serviços de transporte de pessoal, materiais e equipamentos; suprimento dos camarins com alimentos, bebidas, mobiliário e equipamentos adequados; contratação e acompanhamento da prestação de serviços diversos; verificação da documentação dos profissionais envolvidos; aquisição e acompanhamento da entrega de materiais; acompanhamento dos serviços de criação e produção gráfica, dos serviços de divulgação e dos serviços fotográficos e videográficos; contratação de mídia e acompanhamento da veiculação de anúncios; realização de contatos e ajustes com os patrocinadores; elaboração de lista de convidados e controle da distribuição de convites; acertos de ordem técnica, operacional e burocrática com o local onde será realizado o evento; discussão das necessidades técnicas com a equipe da casa; acompanhamento da montagem no local do evento, de testes e ajustes técnicos, passagens de som, luz, vídeo, etc; suporte aos artistas e técnicos nos bastidores; liberação da abertura da casa ao público; acompanhamento do trabalho das equipes de bilheteria, portaria, recepção e segurança, além do público no local; atendimento a demandas do público e de autoridades; conferência da urna e fechamento do borderô; e efetuação de pagamentos à equipe e aos fornecedores.<sup>117</sup>

Ao conferirmos esta listagem, que resume em alguns tópicos muitas das atividades cumpridas pela produção, pode-se afirmar que o produtor em um espetáculo de teatro é aquele que acompanhará todos os movimentos do projeto. Porém, como se pode também perceber, esta lista de ações foi realizada para espetáculos de teatro que serão executados dentro de um espaço locado, e não na rua. Para tal alguns pontos seriam diferentes.

Na rua não há camarins, logo, ou a produção busca métodos alternativos para instalar os atores antes do espetáculo (estruturas desmontáveis) ou se encarrega de conseguir um local próximo (sala, apartamento, galpão, escola) que sirva de

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 221-222



camarim para os atores, e então, poderá suprir este local com o que for necessário (tendo em vista que, muitas vezes, terão que remover tudo após a apresentação).

A elaboração de uma lista de convidados poderá ser realizada pelo produtor, mas é preciso saber se o espetáculo de rua será apresentado com os espectadores em pé ou se haverá assentos para a platéia. No caso de não haver cadeiras, não será possível reservar lugares, logo, não há necessidade de controlar a quantidade de convites. Porém, caso haja, cabe ao produtor reservar o assento até um determinado horário e liberá-lo para a platéia caso os convidados não apareçam.

Quando o autor cita os acertos de ordem técnica, operacional e burocrática com o local do evento pode estar citando a rua ou um espaço fechado, portanto, no caso da rua, os acertos contratuais seriam feitos diretamente com a prefeitura da cidade.

Com relação à abertura para o público, a partir do momento que o grupo se instaura em um local na rua (seja praça, calçadas, etc.) a ação teatral é iniciada às vistas de todos. A montagem do cenário, as conversas de bastidores, a preparação para o início da cena, a montagem dos aparatos técnicos, tudo é feito às vistas do público. Não há ilusão. Neste momento cabe ao produtor acompanhar todo o espetáculo, pois não há bilheteria, nem portaria e nem uma recepção, mas a segurança é imprescindível (já que o trabalho estará muito mais exposto à qualquer divergência) e a observação das ações do público (que pode incomodar, atrapalhar, intervir de forma negativa na cena, atravancando o andamento do espetáculo).

No fim de um espetáculo de rua, é costume popular “passar o chapéu” para que o espectador deposite o quanto quiser e puder como forma de pagamento à obra. Esta verba poderá ser conferida por profissionais diversos e destinada à objetivos diversos, cabendo a cada grupo estabelecer suas regras. Este valor poderá ser dividido entre os atores como cachê, entre a equipe toda, pode ser destinado à compra de maquiagem, à manutenção dos figurinos, à uma reserva do grupo, etc.

É importante o produtor estar sempre atento ao cronograma estabelecido, pois uma vez concretizada as parcerias com empresas, profissionais e instituições, a produção deixa de ser uma iniciativa autônoma, onde uma série de contratos e compromissos foram firmados, inclusive com o próprio público. Além disso, atentar

para o orçamento e sempre consultá-lo para controlar os gastos é uma forma de administrar todo o capital investido no projeto. Porém, “caso seja preciso promover alterações na planilha financeira de um projeto executado com recursos de alguma das leis de incentivo à cultura, o empreendedor deverá solicitar ao respectivo órgão gestor, com antecedência, a readequação das metas originais.”<sup>118</sup>

O fato de documentar todo o processo percorrido pelo grupo para a montagem do espetáculo poderá fornecer subsídios, mais tarde, para a criação de algum projeto de publicação da memória do grupo. Caso os registros não sejam utilizados para este fim, ao menos servirão de recordação.

Inicializada a etapa de produção do espetáculo, chega o momento de colocar em prática todo o plano de comunicação elaborado na pré-produção. Primeiramente é preciso preparar as imagens e informações que serão distribuídas, e que propiciem uma compreensão do produto cultural divulgado. Para disseminar as propagandas, um assessor de imprensa poderá colaborar, filtrando os dados existentes, identificando tudo o que poderá ser notícia e enviando para os veículos de comunicação como sugestão de pauta. Este profissional, que facilita a chegada das informações em momentos corretos nas mãos dos jornalistas, precisa de um material interessante para que o mesmo seja aceito como notícia. Outro elemento a ser cuidado na divulgação é a produção do material gráfico e dos anúncios (que pode ser feita por um bom designer gráfico). A distribuição destes materiais gráficos precisam ser pesquisadas para que não haja desperdício e que o público-alvo seja atingido. Além das peças impressas, hoje em dia pode-se divulgar também através da internet, postando em blogs, sites, enviando para um *mailing* um *flyer* eletrônico, vídeos no youtube, etc.

Quando um projeto está nas vésperas de sua estréia, o produtor precisa manter a calma e a paciência afloradas. Todos os elementos da produção precisarão ser checados, e é o momento do ensaio geral, dos últimos testes no local da apresentação – que no caso de espaços fechados, cedem apenas o dia anterior para este trabalho – e é preciso que o tempo seja racionalizado. Há neste ponto uma grande diferença quando tratamos de um espetáculo de rua, já que neste caso, os

---

<sup>118</sup> Ibidem, p.229

ensaios poderão ocorrer em locais abertos e fechados, e, próximo à estréia já é possível conseguir algum lugar menos movimentado para a realização dos testes, dos ensaios gerais, da montagem técnica. Assim, no dia da estréia, tudo já poderá ter sido testado com antecedência.

Chegado o dia da concretização do espetáculo, é importante que previamente a data tenha sido escolhida de modo a favorecer o grupo, não coincidindo com nenhum outro grande evento local, e ainda no caso do teatro de rua, buscando períodos de clima ameno (poucas chuvas e pouco calor). Pode ser importante para o espetáculo a presença de pessoas conhecidas na estréia, assim como a mistura da classe artística e do público em geral. O convite para os críticos de teatro deverão ser enviados após a estréia, para que o espetáculo já tenha sido experimentado junto ao público.

Caso o grupo, ou a produção queira manter uma relação direta com o público, um cadastro poderá ser feito com o intuito de divulgações posteriores, envio de descontos, brindes, agradecimentos, etc. Criando assim uma forma de manter estes espectadores atentos aos trabalhos realizados. Além disso, descobrir as expectativas do público e se o projeto as atendeu poderá servir de material para anexar em um relatório final e entregar aos parceiros e patrocinadores.

Após a estréia, o produtor precisará manter uma rotina de acompanhamento e disciplina, tanto para si, quanto para os outros profissionais. Deverá repor materiais, realizar a manutenção dos equipamentos, cenário e figurinos, sendo ainda responsável por averiguar a divulgação e reforçá-la ou modificá-la caso não esteja conseguindo atingir o público esperado.

Chegamos ao momento da pós-produção. É a hora de eliminar as pendências e de devolver os materiais alugados e/ou emprestados. No caso dos espetáculos de rua, é preciso realizar uma limpeza imediata no espaço utilizado para devolvê-lo à população em perfeitas condições de uso. “O não cumprimento dessa obrigação, além de resultar em multas, pode também gerar desgastes para a imagem do evento e de seus realizadores.”<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ibidem, p.264

A criação de um *checklist*, poderá auxiliar na organização dos materiais no momento de guardá-los. É importante cuidar da conservação dos objetos, procurando embalá-los e armazená-los em locais apropriados.

Por fim, uma avaliação de resultados deverá ser feita em equipe para que todos percebam as ações que deram certo e as que deram errado, e mais a frente, numa próxima produção, atentem para que os erros não se repitam. A elaboração e um relatório, baseado nos fatos que ocorreram e comprovando que os recursos aplicados renderam resultados positivos. Isso irá criar uma maior proximidade entre o grupo ou o produtor e a empresa patrocinadora, estimulando-a a, no futuro, investir nas iniciativas dos mesmos.

Por fim, para que o produto cultural não se acabe, é preciso que o produtor busque novos meios de apresentar o trabalho. Para isso, ele deverá averiguar festivais para inscrever o espetáculo, assim como realizar contatos com empresas que se interessem por comprar uma apresentação e buscar locais diversos para distribuir o produto.

### 4.3 Diário:

Em 2006, quando ainda cursava o último período do curso de bacharelado em Interpretação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, tive meu primeiro contato com o teatro de rua através de uma pesquisa prática de mestrado do Narciso Telles<sup>120</sup>. Realizamos alguns exercícios e ensaios na Avenida Pasteur, na Urca (RJ) e na praça Tiradentes, culminando com a montagem de uma aula-espetáculo e utilizando para tal o texto “Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex” de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha<sup>121</sup>. A partir deste momento, não pude mais apagar as sensações de “invadir” as ruas e fazer delas o palco necessário para as nossas apresentações, é impossível esquecer a aglomeração de pessoas que param seus afazeres para assistir o que o artista tem a dizer. Neste momento meu olhar se abriu para novas possibilidades.

Alguns anos se passaram, e, momentaneamente esqueci o teatro de rua em minha trajetória, mas ao iniciar o curso de Produção Cultural na UFF, Niterói, foi impossível não atentar tanto para as minhas necessidades enquanto produtora cultural e artista, quanto para as necessidades da cidade na qual nasci e até hoje permaneço. Muitos eram os caminhos que me levavam a refletir novamente a respeito do teatro de/na rua, e principalmente nas ruas de Niterói. Resolvi então pôr mãos à obra.

Realizei uma viagem em 2009 para Angra dos Reis com o objetivo de me atualizar nas artes de rua, visto que neste período estava ocorrendo uma Mostra de Teatro de Rua de Angra dos Reis. Mergulhei durante quatro dias em apresentações, pela manhã, à tarde e à noite, buscando conhecer os grupos, perceber a reação da platéia, observar a disposição da mesma no espaço, ver a utilização deste último

---

<sup>120</sup> Narciso Telles é ator, pesquisador e doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor do curso de Teatro (licenciatura e bacharelado) e do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. É membro do coletivo Teatro da Margem, Uberlândia / MG.

<sup>121</sup> Vianninha foi ator, dramaturgo, roteirista, ensaísta, ativista político e animador cultural. Atuou profissionalmente no teatro, no cinema e na televisão, marcando sua presença constante inclusive na imprensa, em entrevistas e em artigos teóricos. Transitou entre o Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura e Opinião.

pelos atores, assim como também a sua interação com o inesperado. Porém, qual não foi a minha decepção ao constatar que os espetáculos pouco se utilizavam do espaço cênico urbano, pouquíssimo (para não dizer nunca) interagiam com as interseções do espectador ou objetos na cena, além de propor quase sempre uma organização da platéia de acordo com os parâmetros do palco italiano. Voltei desta viagem com uma imensa certeza: preciso propor algo para a minha cidade.

Reuni um grupo de atores para iniciar uma discussão a respeito do ocorrido e a partir de então começamos a esboçar um tema que afligia e aflige a todos para ser desenvolvido até o surgimento de um espetáculo: o tempo.

A partir da disciplina “Direção do Espetáculo” do curso de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, em 2010, ministrada pela professora Martha de Mello Ribeiro, surgiu a oportunidade da montagem de uma cena para apresentar como trabalho final, no pátio do Instituto de Artes e Comunicação Social, em forma de performance. Escolhi um trecho do texto “Esperando Godot” de Samuel Beckett. Há neste texto uma relação com o tempo na qual já me interessava trabalhar, onde dois personagens, Estragon e Vladimir estão próximos a uma árvore esperando Godot. Durante esta espera buscam preencher o tempo vazio discutindo, tentando o suicídio, comendo, ou simplesmente aguardando. Realizei esta cena juntamente com o Felipe Capello, ator e aluno do curso de produção cultural, e com a direção de Reynaldo Dutra.

A cena foi apresentada em junho de 2010 e havia a intenção de continuar o trabalho para realizá-la em alguns festivais de esquetes. Os ensaios continuaram, porém, o ator Felipe Capello não pôde permanecer no processo, dando vez a entrada do ator Ricardo Lyra Jr. em seu lugar. A substituição foi realizada e os ensaios prosseguiram.

O que motivou a montagem deste esquete, retirada do texto de Samuel Beckett, foi a necessidade que tínhamos de falar sobre o problema da utopia, ou seja, da renovação revolucionária de ideários e práticas, que teria como principal consequência esperada a revisão das relações humanas, galgadas quase sempre no poder do capital. Essa espera pela mudança nos pareceu fortemente representada em Godot, na medida em que este personagem só existe no plano das idéias e sua suposta aparição, implicaria uma curva na trajetória daqueles dois

personagens que o aguardam. Se Godot viesse, talvez não pensassem mais em se enforçar, e continuassem seu caminho.

Vladimir e Estragon, juntos compõem o dueto clown branco e clown agosto, o negativo e o positivo, o sublime e o grotesco, a dualidade indivisível. O texto sugeriu-nos uma ligação constante entre eles, e um jogo de apoios ou de falta de apoios, de desequilíbrio constante, como se estivessem suspensos numa corda bamba. A ideia de utilizar apenas um objeto simbólico durante toda a cena nos fez optar pela corda. A corda é o objeto que prende, liga, amarra, enforca, segura, além de permitir uma contraposição dos personagens. Ela é objeto que une e separa, é o único utilizado durante toda a cena, e sempre de maneira extra-cotidiana, ou seja, explorando as possibilidades expressivas do objeto, mas sem fazê-lo perder seu estatuto concreto. A cena é toda marcada, coreografada, e os atores é que são os responsáveis pela dramaturgia cênica. A direção ajudou na seleção e revisão daquilo que parecia sobrar em cada imagem, em cada fotograma do esquete.

Os figurinos são feitos de remendos de roupas diversas: calça social com remendo jeans, camisa sport com gola pólo, luvas rasgadas, ou seja, o figurino é uma junção de pedaços de roupas representativas de classes sociais diversas. A luz é âmbar corretivo, para dar um tom árido e claro à cena. A música é minimalista, indicando a idéia da repetição dos dias, do ciclo do tempo cronológico. O lugar da ficção é dado pela relação do corpo dos atores, dilatado por estados de alma que se manifestam em absoluto, com o espaço do palco nu, intermediados somente pela corda.

A produção para a montagem do esquete foi realizada pela companhia da qual sou produtora, sediada em Niterói. Os ensaios ocorreram na sala do grupo e os figurinos e o adereço utilizado em cena foram adquiridos sem apoio, devido a simplicidade da montagem. Os atores e diretor realizaram o trabalho direcionando-o primeiramente para ser apresentado em Festivais de Esquetes, logo, o pagamento acordado aconteceria somente no caso de o grupo receber alguma premiação em dinheiro. Porém, toda o suporte necessário financeiro e de mão-de-obra, para inscrição e transporte até o local de apresentação seriam fornecidos pela companhia, sendo a mesma ressarcida no caso de o esquete receber prêmios.

Estreamos no Festival Niterói de Esquetes, produzido pelo ator e diretor Fabio Fortes e pela atriz e produtora Vivian Sobrino, em Agosto de 2010, no qual recebemos o prêmio de Melhor Esquete, melhor ator (Ricardo Lyra Jr.) e Melhor Atriz (Rachel Palmeirim). Fomos indicados na categoria de Melhor Direção e Melhor Caracterização. Por este Festival possuir um crítico para debater os esquetes apresentados, obtivemos uma opinião de grande relevância, para a continuação do trabalho, do diretor e teórico teatral Leonardo Simões<sup>122</sup>. (Anexo 1)

O passo seguinte do esquete “Esperando...” foi a apresentação no Festival de Esquetes de Cabo Frio, produzido por Yuri Vasconcellos em Agosto de 2010, onde recebeu mais uma vez o prêmio de Melhor Esquete e Melhor Ator, sendo indicado nas categorias de Melhor Atriz, Melhor Direção, Melhor Cenário. Assim como no Festival Niterói de Esquetes, havia dois críticos para debater os esquetes apresentados. José Facury Heluy, professor, autor, cenógrafo e diretor teatral, foi quem publicou no site a seguinte crítica:

Esperando... do Artecopo Teatro e Cia de Niterói, realiza uma composição, a partir de dois personagens clownescos nos estados negativos e positivos, dispostos a uma corda que se desdobra nas ações como em um simbólico “trouville” cenográfico que, ora os une ora os desune em um jogo interessante e bem composto nos seus estados d'alma.<sup>123</sup>

Transitamos ainda em 2010 pelo Festival de Esquetes de São Pedro da Aldeia, onde recebemos indicações em diversas categorias, mas não recebemos nenhum prêmio; e o Festival de Esquetes Elbe de Holanda, no qual recebemos o prêmio de melhor caracterização e melhor direção, além de termos sido indicados para Melhor Ator e Melhor Esquete.

Após estes festivais, percebemos que era preciso trabalhar este fragmento de com novas possibilidades cênicas. Sendo assim, o nosso diretor Reynaldo Dutra

---

<sup>122</sup> SIMÕES, Leonardo. Crítica de “Esperando...” do Festival Niterói de Esquetes 2010. Disponível em <http://festivalniteroideesquetes.blogspot.com/2010/09/esperando-critica-de-leonardo-simoes.html>. Acesso em 20 abril 2011.

<sup>123</sup> HELUY, José Facury. Crítica de “Esperando...” do Festival de Esquetes de Cabo Frio em 2010. Disponível em <http://festivaldeesquetesdecabofrio.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00-02%3A00&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00-02%3A00&max-results=32>. Acesso em 20 abril 2011.



agendou uma apresentação do esquete no Sesc São Gonçalo, em novembro de 2010, onde a platéia seria composta por jovens artistas que iriam nos assistir com o compromisso de debatermos ao final. Ao chegarmos no local da apresentação, nos reunimos com o nosso diretor para conversarmos sobre o espaço, visto que até então tínhamos apresentado o esquete em palco italiano<sup>124</sup> e o espaço proposto era em forma de arena<sup>125</sup>. Resolvemos assumir o jogo com o espaço e improvisar novas marcações cênicas através da relação com as pessoas. Qual não foi a nossa surpresa ao finalizarmos a cena. Tínhamos material para aperfeiçoarmos todo o trabalho. O debate foi fantástico, visto que algumas pessoas já haviam assistido o esquete nos festivais e puderam comparar. A partir desta experimentação, resolvemos partir para as ruas da cidade, e retomar a ideia inicial do projeto.

Realizamos em 2011 alguns encontros para trabalharmos exercícios de improvisação, devido a vulnerabilidade que a rua nos proporciona, e através disso redescobrir a cena para este novo espaço de pesquisa.

#### **4.4 A Experiência com o espetáculo:**

##### **4.4.1 A Escolha dos locais:**

Após já termos visto um breve panorama sobre Niterói e sua relação com a arte, principalmente no que diz respeito ao teatro, podemos compreender um pouco mais os objetivos desta experimentação com o teatro de rua na cidade, e perceber através de uma pesquisa realizada com os próprios espectadores-transeuntes, o quão necessária se faz esta arte em suas vidas.

A partir disto, veremos a seguir as transformações que precisaram ocorrer por parte da produção e do elenco do esquete “Esperando...” que foi apresentado em dois espaços públicos abertos: O Campo de São Bento e a rua no centro de Niterói.

---

<sup>124</sup> Palco construído de forma que os espectadores assistam ao espetáculo de frente.

<sup>125</sup> Palco circular, onde a platéia senta-se em seu entorno.

## *O Campo de São Bento:*

Situado em Icaraí, este parque é o

“principal jardim público urbano de Niterói. Possuindo um paisagismo inspirado no romantismo inglês, seus canteiros possuem formas livres e sinuosas, há um lago artificial, pontes de cimento com decorativismo pitoresco imitando galhos de árvores e pedras artificiais, gramados, plantio de árvores e flores, coreto etc., configurando-se uma bucólica área com cerca de 36.000 metros quadrados. Em 1980, o Campo passou por um grande processo de remodelação, ganhando um chafariz luminoso e, posteriormente, gradil de ferro. Hoje, o Campo de São Bento é um verdadeiro pulmão verde para o bairro de Icaraí. Encontram-se, no seu interior, a Biblioteca Estadual Infantil Anísio Teixeira, o Colégio Estadual Joaquim Távora e o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, além de abrigar uma feira de artesanato aos sábados e domingos, recebendo grande afluência de público.”<sup>126</sup>

Sob a guarda da prefeitura de Niterói, o Campo, que abre seus portões diariamente das 7h às 22h, ainda oferece inúmeras atrações, como: “exposições, lançamentos de livros, shows, cursos, apresentação de filmes e vídeos e peças infantis.”<sup>127</sup>

A estratégia de buscar um local, para a apresentação de um esquete teatral, que tivesse um caráter oposto ao do centro da cidade, fez com que se optasse pelo Campo de São Bento, situado no bairro de Icaraí. Por ser um espaço de convivência gratuito, as classes sociais se misturam, porém, os moradores de Icaraí e Santa Rosa, bairros nobres da cidade, são maioria.

Resolvemos apresentar o “Esperando...” no domingo, dia 15 de Maio de 2011, às 10h30, na faixa transitória do Campo de São Bento, local de maior circulação de pedestres. Precisamos, para isso, nos encontrarmos no espaço da Artecórpo Teatro e Cia., em Santa Rosa, para colocarmos os figurinos, para que não fosse necessário buscar um local para a troca de roupa dentro do Campo. Chegamos com uma

---

<sup>126</sup> NITERÓI VIRTUAL. Disponível em <http://www.niteroivirtual.com.br/modules/myalbum/photo.php?lid=116> Acessado em 02 de Junho de 2011.

<sup>127</sup> NITERÓI. Disponível em [http://www.neltur.com.br/pt\\_atrat\\_parques.htm](http://www.neltur.com.br/pt_atrat_parques.htm) Acessado em 02 de Junho de 2011.

antecedência de 1h para iniciarmos o processo de caracterização. Cida Palmeirim, produtora da companhia, nos acompanhou e nos ajudou com toda a colocação de argila no cabelo e no rosto. Como em um espaço público dificilmente se tem camarim, ou um lugar muito reservado para os atores, escolhemos um cantinho do Campo para concentrar nosso material e, conforme íamos nos transformando em personagens, a curiosidade do espectador era aguçada. Todos queriam saber o que iria ocorrer por ali. Finalizamos a caracterização e buscamos nos concentrar enquanto definíamos o local para começarmos.

Ao iniciarmos a encenação uma roda se formou, bloqueando grande parte da passagem. O esquete sofreu uma pequena alteração visto que a cena quando realizada em um espaço de teatro convencional necessita da iluminação cênica para indicar sua inicialização e sua finalização. Neste caso, com a impossibilidade de trocarmos o horário da apresentação (o Campo de São Bento não funciona a noite durante os finais de semana) e o fato de não termos como fechar um local de tal forma que o mesmo fique escuro para então utilizarmos luz artificial, nos obrigou a criar um recurso dentro da própria cena, onde os atores encontraram uma música que se relacionava com o texto para ser cantada no início e no fim do esquete.

Durante a apresentação foi perceptível o olhar de surpresa dos espectadores, que tiveram seu local comumente de passagem, sendo re-significado por dois personagens que contavam uma história sem grandes aparatos técnicos de cenário. Pôde-se ver na prática um não-lugar (apesar de o Campo de São Bento ser um lugar, o local escolhido para a apresentação era um não-lugar, era transitório) transformando-se em lugar, com um esquete promovendo um encontro entre pessoas.

Detalhando as questões de atuação, as diferenças são tantas do palco convencional para a rua, que a cena foi novamente desenhada pelos atores. Não apenas as modificações de início e final, mas a projeção vocal necessitou de maior atenção (não utilizamos microfones) para que o texto pudesse ser compreendido em todas as direções da roda, num ambiente em que a voz se dissipa no ar, pois não há acústica. As movimentações, antes tão detalhadas e precisas, transformaram-se em movimentos ainda maiores e mais direcionados ao espectador, e a relação de jogo entre nós, atores, precisou ser ainda maior, porque com tantos fatores externos,

havia o risco de dispersão a qualquer momento. Foi fundamental olhar no olho do parceiro de cena e ter calma na improvisação de novas marcas, não perdendo o foco a história contada e a atenção nos movimentos e sons do entorno.

Ao finalizarmos, devido à caracterização que utilizamos, não há outra forma de retirarmos tudo senão com água corrente no chuveiro. Para isso foi preciso que a produção nos levasse de carro imediatamente para o espaço do grupo, onde pudemos nos descaracterizar.

Pode-se dizer que houve uma aceitação da maior parte do público, que permaneceu durante toda a cena de pé, mas mantendo uma cumplicidade com o jogo e as convenções teatrais.

### *O Centro de Niterói*

A escolha do centro de Niterói como palco principal da pesquisa ocorreu devido ao local ser bastante democrático e possuir uma grande heterogeneidade. A concentração de comércios e transportes colabora para este fato, e, além disso, no bairro vizinho, Gragoatá, encontramos uma grande universidade que possui mais de 35 mil estudantes.

No dia 30 de maio de 2011, agendamos uma apresentação do esquete “Esperando...”, mas agora no centro de Niterói, às 16h30, em frente à Estação das Barcas S/A. O local escolhido, possui um fluxo intenso de pessoas, que em sua maioria estão retornando de seus trabalhos e/ou estudos.

Assim como no dia da apresentação que ocorreu no Campo de São Bento, a produção preocupou-se em agendar com os atores um horário propício para que eles colocassem o figurino na sede da Artecorto Teatro e Cia., pois assim minimizaria a preocupação de encontrar um local propício para esta troca na rua.

Chegamos ao local com 40 minutos de antecedência para continuarmos a caracterização feita com argila. Encontramos o restante da equipe que participaria do registro e da pesquisa de público, estabelecemos um local para a apresentação do esquete, e a produção nos auxiliou no processo de caracterização. O público já se encontrava curioso com o que aconteceria ali.

Alguns procedimentos que ocorreram na apresentação do Campo tornaram a se repetir na rua, como por exemplo, a questão da iluminação. Neste caso, nosso foco era realizar a pesquisa com o público e ao mesmo tempo conseguir registrar através de uma filmagem e de fotografias toda a cena. No caso do centro de Niterói, o fluxo mais intenso inicia-se no final da tarde e no início da noite. Para que não precisássemos montar um grande aparato técnico que dependeria de conseguirmos autorizações para utilizar a energia de algum lugar e ainda mais pessoas na equipe para trabalhar, preferimos manter a estrutura de apresentação que realizamos no Campo de São Bento, com a modificação do início e do final da cena através de uma música cantada pelos atores.

É importante frisar, que o fato de estarmos apresentando um trabalho nas ruas, mas com foco em uma pesquisa universitária, nos isenta da obrigação de obtermos autorizações prévias para utilização de música de outrem ou até mesmo do espaço público. No caso de uma peça particular, estes tramites seriam imprescindíveis, para que tudo pudesse ocorrer de forma legal.

Às 17h demos início à primeira apresentação (as fotos encontram-se em anexo) que transcorreu de forma bem parecida com a do Campo, com relação às necessidades dos atores, porém com uma diferença apenas no que diz respeito ao público. Este era constituído por uma variedade ainda maior de classes (desde o mendigo até o médico ou advogado) e, como o local e horário escolhido era de fluxo intenso, com pessoas retornando ao seus lares após um dia de estudos ou trabalho, precisamos compreender durante a cena que o público talvez não conseguisse assistir um esquete de 15 minutos em pé.

Tivemos espectadores flutuantes e alguns que permaneceram até a conclusão, e isso não podia nos abater durante a nossa ação, pois o que aconteceu foi bem diferente do que ocorre num espaço de teatro convencional. O ator não está acostumado a ver o público saindo no meio da sua apresentação, e naquele momento foi preciso compreender que não era porque isso acontecia que ele não estava interessado. Toda essa questão com o público faz com que o ator despenda ainda mais energia para atrair os olhares e fixar a atenção do outro na cena. Com isso, o desgaste torna-se ainda maior.

Intervenções sonoras durante a apresentação também são inevitáveis quando se trata de espaço aberto. Muitas foram as vezes em que precisamos desconstruir o texto e improvisar com o intuito de agregar a história contada ao espaço escolhido, com todas as suas especificidades. Portanto, a partir dessa relação dos atores com o espaço e com o próprio espectador, foi possível transformar, por alguns instantes, um não-lugar – já que a maioria das pessoas que por ali caminham estão sempre utilizando aquele local como passagem, de forma transitória – em lugar, criando um sentido e uma identidade para os que ali estiveram por alguns minutos.

Ao finalizarmos as duas apresentações, utilizamos o valor que recebemos ao passar o chapéu no fim das cenas para pagar a passagem de um membro da equipe de produção e o restante cobriu os gastos do estacionamento. Voltamos para a sede da companhia para retirarmos a caracterização em água corrente e conversarmos sobre a experiência.

No dia seguinte as roupas foram higienizadas e o material de pesquisa separado e encadernado para que nenhuma folha se perdesse, facilitando também a organização no momento da análise.

#### 4.4.2 O Público

A análise do comportamento do público durante as apresentações já foram realizadas no tópico anterior, tendo como ponto-de-vista os atores e a produção. Portanto, neste item serão relatadas apenas as questões expostas nos questionários distribuídos durante as apresentações do esquete.

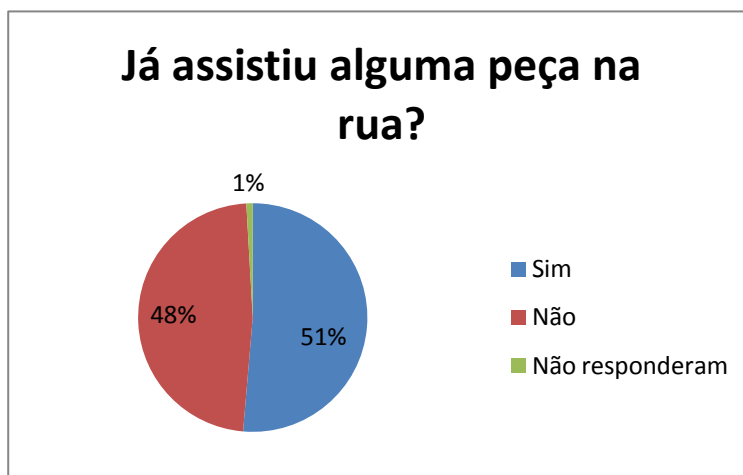
Primeiramente, é importante notar a relação das pessoas com uma pesquisa nas ruas. Quando a equipe de produção se aproximava do espectador com folhas e canetas nas mãos, muitas foram às vezes em que se recusaram a participar da pesquisa, alguns inclusive iam embora. Este fato pode ter ocorrido por vivermos em uma época onde a abordagem nas ruas é feita de modo sistemático por empresas comerciais, importunando cada vez mais as pessoas. Ao todo foram entrevistadas 111 (cento e onze) pessoas entre o Centro de Niterói e o Campo de São Bento.

Vencida a primeira barreira entre produção e espectador, percebe-se que muitos não leram o questionário por inteiro, deixando as três primeiras lacunas em branco (idade, cidade e profissão). Além disso, outro problema com a leitura das perguntas e respectivas respostas se deu quando era pedido para que pulasse algum número no caso de uma determinada marcação (conforme pode ser observado nos itens 6 e 7 do questionário em anexo), e a maioria respondeu o questionário por inteiro.

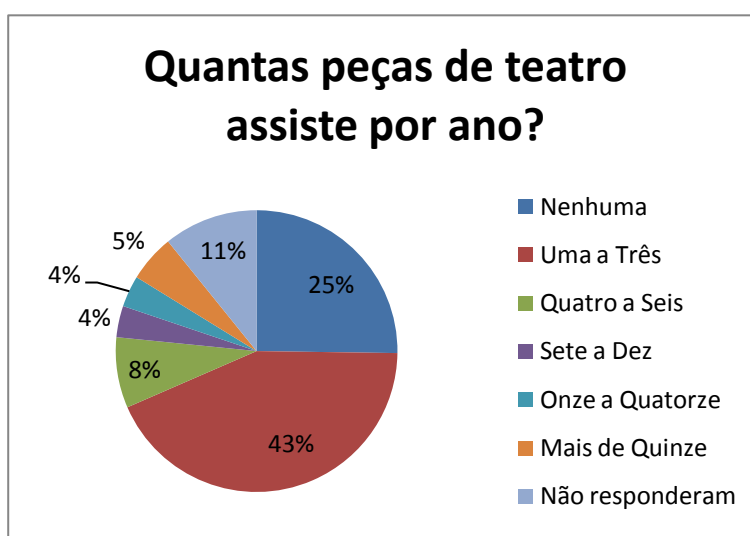
Com base nestes dados, em Icaraí, no Campo de São Bento, foram distribuídas apenas 16 folhas, pois estávamos com uma equipe de produção reduzida. Destas, pode-se dizer que não houve uma predominância nem de idades e nem de profissões, variando desde a classe mais alta com advogada e programador visual, até as menos favorecidas, com doméstica ou artesãos. A idade dos espectadores variou entre 11(estudantes) a 63 anos, sendo todos moradores de Niterói.

O fato de possuímos uma equipe maior no Centro de Niterói, além de haver um fluxo constante de pedestres, fez com que distribuíssemos 95 folhas de pesquisa. O enfoque maior, portanto, foi realizado nesta área, onde temos um público misto com relação às classes sociais, variando desde estudantes, médicos, até pescadores e motoristas de ônibus.

Buscando um apanhado geral, foi possível perceber através das respostas obtidas no questionário que um pouco mais da metade do público já viu uma peça acontecendo nas ruas. Porém, como pode ser observado no gráfico abaixo, a parcela de pessoas que nunca viram uma peça na rua não é muito menor do que as que já presenciaram.



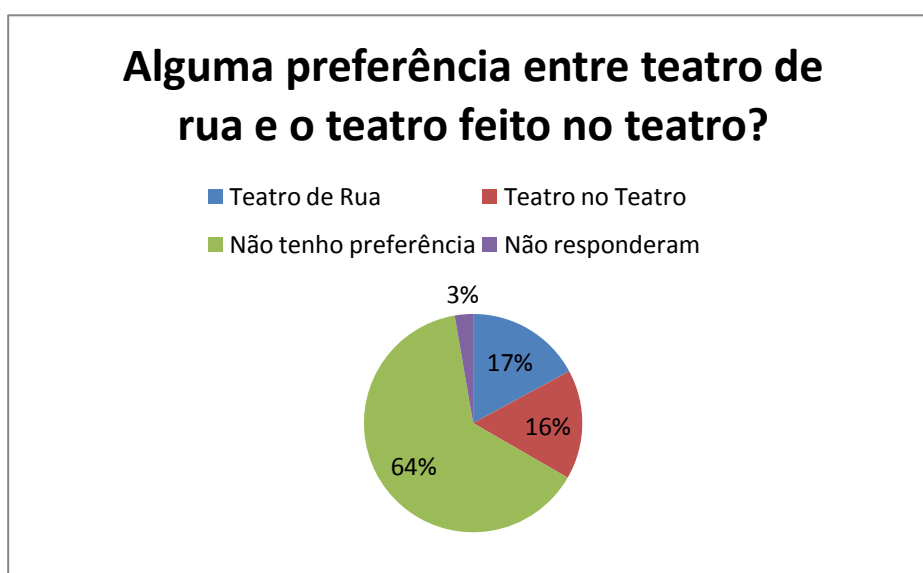
Este fato torna-se explicável quando analisamos uma nova questão proposta e recolhemos como resultado o conhecimento de que uma fatia considerável da população não assiste a espetáculos de teatro, ou apenas assiste de um a três por ano.





Para a formação de platéia ainda não há em Niterói algum programa que tenha como objetivo principal esta ação. O gosto pelas artes, muitas vezes, é transmitido de geração em geração, mas se permanecermos estagnados com relação a este incentivo, cada vez mais criaremos pessoas afastadas das artes, afastadas dos momentos de reflexão, afastadas dos pensamentos críticos e ideológicos.

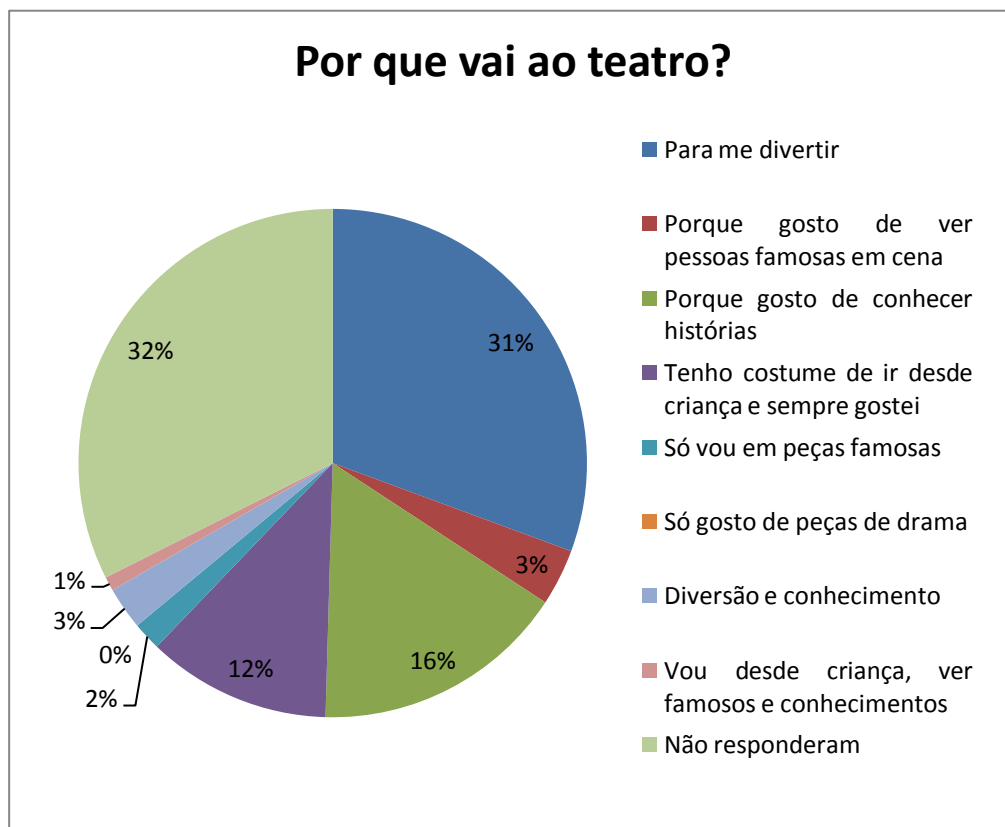
Basta observarmos o quadro abaixo para percebermos que ainda há vontade de ida ao teatro, que ainda existe público para tal, mas este possível público precisa rever algumas prioridades, assim como cabe aos artistas, produtores culturais, governo, instituições etc. estimular o fazer teatral e buscar formas de incentivar a aproximação do público com a arte.



Com relação as próximas perguntas, havia uma condição para respondê-las: se a pessoa vai ao teatro ao menos uma vez ao ano, responderia por que o faz. Mas caso responda que não vai ao teatro durante o ano, foi pedido que se responda somente por que não vai. Porém, muitos ignoraram ou não compreenderam a orientação feita na folha e acabaram respondendo as duas, ou então não respondendo nem uma nem outra.

A maior parte dos freqüentadores de teatro em Niterói, segundo pode-se constatar, buscam os espetáculos como forma de diversão. Este fato pode inclusive

explicar o motivo da preferência do público por peças de comédia, gênero muito bem recebido pela platéia da cidade.

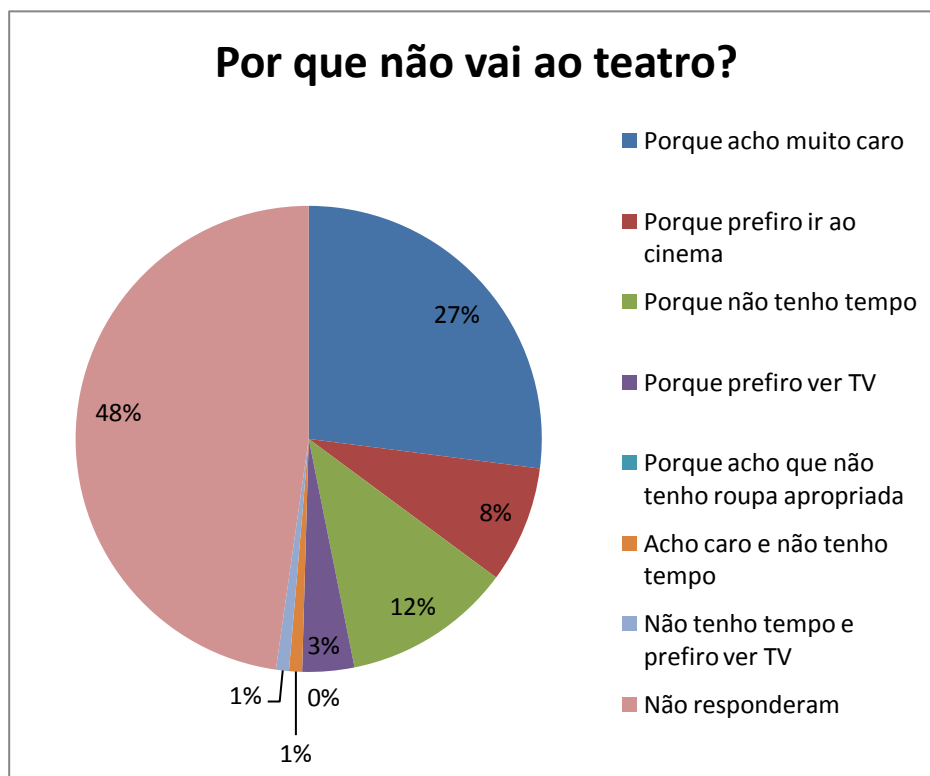


É importante lembrar que 32% das pessoas não responderam esta questão devido à orientação dada, que pedia para não respondê-la caso não fosse ao teatro. Junto a isso, algumas outras pessoas não assinalaram diversas respostas alegando pressa e falta de tempo para isso.

Compreender o motivo do público não comparecer aos espetáculos é de suma importância para saber de que forma pode-se estimulá-lo a freqüentar as salas de teatro ou de se criar alternativas para se levar o teatro até ele. Sendo assim, buscou-se através de algumas respostas simples perceber as causas que levam uma cidade com quase 500 mil habitantes ainda ter seus teatros muitas vezes esvaziados.

Logicamente que estes espaços fechados possuem um público cativo, mas se fizermos uma proporção da quantidade de habitantes e o número de assentos e peças em cartaz, seria normal as peças lotarem todas as vezes que estivessem em

cartaz na cidade, ou quem sabe até realizar uma sessão extra. Mas não é o que ocorre. Segundo a pesquisa, o preço dos ingressos é um dos agravantes da falta de público, sendo seguido pela falta de tempo.



Porém, é capaz de encontrarmos este mesmo sujeito que disse não possuir tempo e/ou dinheiro, realizando compras num shopping, se distraíndo num bar, ou gastando – tempo e dinheiro – com outras coisas. Voltamos então para a questão inicial: a formação de platéia.

Nem sempre a problemática é aquilo que aparenta, é preciso aprofundar um pouco mais algumas questões para perceber a realidade. Vivemos numa sociedade consumista, onde o *ter* passa a ser mais importante do que o *ser*. E ao consumir uma peça de teatro, não há valor material a ser levado, há valor simbólico, há transformação pessoal, há vivência. Muitas vezes isso não é o que interessa. É claro que existem os dois lados: quem diz não ter dinheiro e/ou tempo; e quem realmente não tem dinheiro e/ou tempo. É preciso cautela para não julgar erroneamente.

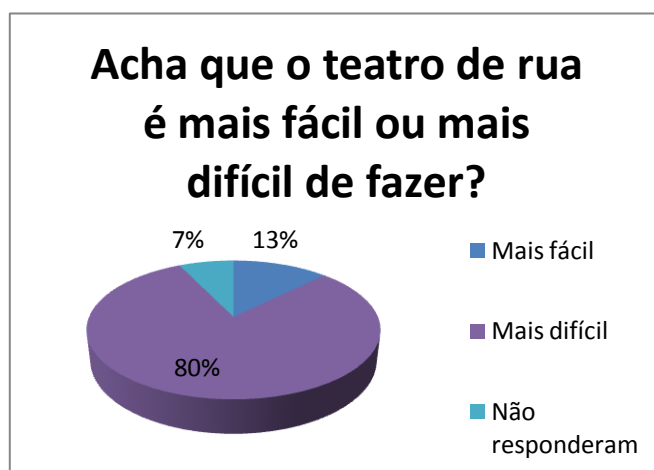
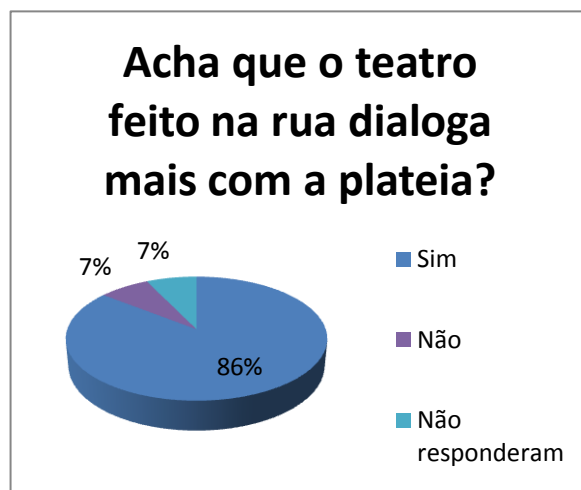
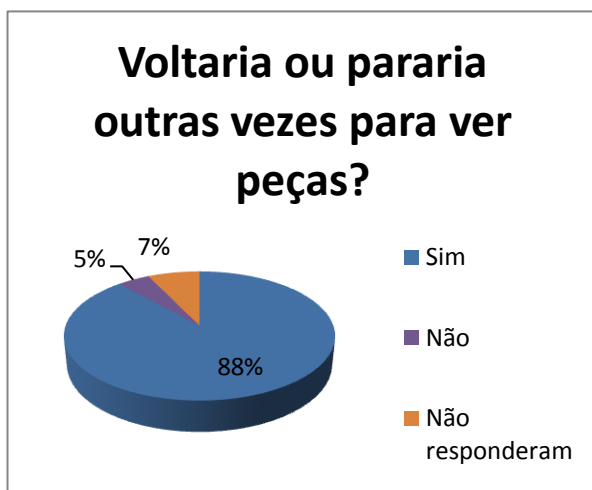
Quando perguntado ao público que opinião tem a respeito do teatro de rua, a maioria das respostas foi positiva, inclusive no que diz respeito ao teatro em geral, já

que 38% disseram adorar qualquer tipo de teatro. O fato de ser gratuito também atraiu boa parcela dos entrevistados, mas uma especificidade do teatro de rua agradou a 14% das pessoas: a proximidade dos atores, que neste tipo de trabalho ficam mais expostos. O único fator negativo relevante foi a questão do conforto, que a rua não proporciona por si só, sendo necessário, no caso de espetáculos longos, contratar um aluguel de cadeiras, além de a produção se preocupar com a data da apresentação e o clima predominante.



E, por fim, para comprovarmos a funcionalidade do espetáculo de rua buscamos perguntas ainda mais simples e objetivas. Primeiramente a fim de excluir uma curiosidade com relação ao que o público pensa da produção e da atuação num espaço alternativo como a rua, percebemos que a resposta (mais difícil) foi coerente, havendo inclusive explicações por extenso em algumas folhas.

Obter uma resposta extremamente positiva com relação tanto ao diálogo com a platéia quanto ao retorno destes indivíduos para assistirem uma peça na rua, faz com que a proposta de investigar este espaço como um local cênico seja assertiva e cada vez mais instigante.



## 5. CONCLUSÃO

A partir desta pesquisa foi possível observar toda a trajetória do teatro de rua, desde seus primórdios, nos espaços públicos de países diversos até chegarmos nas intervenções contemporânea. E, com isto, pudemos fundamentar as necessidades provindas da cidade de Niterói com relação ao teatro de rua, identificando uma demanda e a lacuna existente neste âmbito.

Para a concretização de uma arte direcionada aos espaços urbanos é preciso, portanto rever conceitos, buscar relações, promover o diálogo, criar poesia e reinventar o espaço cotidiano com uma visão artística, dando-lhe novos significados. Com isto, chegamos ao sentido de pertencimento, onde podemos através destas ações transformarmos não-lugares em lugares, criando uma identidade e uma relação de troca entre os indivíduos e o espaço cotidiano.

Porém, para se atingir estes objetivos, é preciso um planejamento, é preciso um grande trabalho de produção. Sendo assim, foi possível perceber as especificidades necessárias para se trabalhar com o teatro, e principalmente com o teatro de rua, desde sua concepção até a prática, tanto do trabalho do produtor quanto dos artistas envolvidos com o processo.

As diferenças entre o produtor de espetáculos convencionais e o de teatro de rua, foram explicitadas neste trabalho afim de que se possa perceber que mesmo dentro de um único campo artístico – o teatro – as particularidades são inúmeras e extremamente necessárias para um bom resultado final.

No caso da pesquisa realizada em Niterói através do esquete “Esperando...” pudemos comprovar na prática as questões relacionadas à pesquisa atoral, cênica e de produção – principalmente devido ao fato de já possuir vasta experiência em trabalhos de teatro direcionado aos espaços fechados. Isto contribuiu para que fosse possível uma comparação entre as duas práticas, sem pôr em questão juízos de valor, mas esmiuçando os motivos da realização de cada uma delas.

Contudo, o produtor cultural, inserido na sociedade contemporânea e atento às suas demandas, pode interferir positivamente numa cidade e trazer para a mesma uma re-significação, proporcionando aos seus habitantes momentos de troca e recriando a identidade local.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. São Paulo: [s.n.], 1951
- AVELAR, Romulo. *O Averso da Cena – Notas sobre Produção e Gestão Cultural*. 1. ed. Belo Horizonte: Duo, 2008.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc – a linguagem da cultura*. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ETIMOLOGIA. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/transeunte/>> Acesso em: 05 Maio 2011.
- FAYOL, Henri. *Administração geral e industrial: previsão, organização, comando, coordenação e controle*. São Paulo: Atlas, 1989
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- GUIA do Estudante. Disponível em <<http://guiadoestudante.abril.com.br/profissoes/comunicacao-informacao/producao-cultural-602234.shtml>> Acesso em 23 de Maio de 2011
- GUINSBURG. J. *Da cena em cena*. São Paulo, Perspectiva, 2007
- GUZIK, Alberto (org.). *Dyonisos nº 25. Teatro Brasileiro de Comédia*. PEREIRA, Maria Lúcia. Ministério da Educação e Cultura. Funarte. Serviço Nacional de Teatro. 1980
- ITAÚ CULTURAL. Disponível em<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=657](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657)> Acesso em: 20 Abril 2011.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. In: *Os Geradores de Diversidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- LACOMBE, Francisco José Masset ; HEILBORN, Gilberto Luiz José. *Administração: princípios e tendências*. São Paulo: Saraiva, 2006

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo II. Livro I. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999

LIMA, Evellyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro. In: Prefácio: Entre o Teatro e a Cidade*. 7 Letras; FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1984

NITERÓI VIRTUAL. Disponível em <[http://www.niteroivirtual.com.br/modules/mastop\\_publish/?tac=53](http://www.niteroivirtual.com.br/modules/mastop_publish/?tac=53)> Acesso em 03 de Março de 2011

NITERÓI VIRTUAL. Disponível em <<http://www.niteroivirtual.com.br/modules/myalbum/photo.php?lid=116>> Acesso em 02 de Junho de 2011.

NITERÓI. Empresa de Lazer e Turismo. Neltur. Disponível em <[http://www.neltur.com.br/pt\\_cidade\\_numeros.htm](http://www.neltur.com.br/pt_cidade_numeros.htm)> Acesso em 01 de Junho de 2011

NITERÓI. Empresa de Lazer e Turismo. Neltur. Disponível em <[http://www.neltur.com.br/pt\\_atrat\\_parques.htm](http://www.neltur.com.br/pt_atrat_parques.htm)> Acesso em 02 de Junho de 2011.

NITERÓI. Fundação de Arte de Niterói. Disponível em <<http://www.ddp-fan.com.br/>> Acesso em 02 de junho de 2011

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010

PESQUISA em Debate. Disponível em <[http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate\\_10/artigo\\_2.pdf](http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_10/artigo_2.pdf)> Acesso em 04 de março de 2011

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson, 2003

RODRIGUES, Luiz Augusto F. *Ensaio: Lugar, Lugar-Comum e Não-Lugar*. 2005

\_\_\_\_\_. *Ensaio: Requalificar os centros urbanos*. 2005

ROUBINE, Jean-Jacques. Tradução Yan Michalski. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.



TELLES, Narciso ; CARNEIRO, Ana (org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2005

TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008

TURLE, Licko ; TRINDADE, Jussara (org). *Tá na Rua – Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Instituto Tá Na Rua: Rio de Janeiro, 2008

TURLE, Licko ; TRINDADE, Jussara (org). *Teatro Rua Brasil – a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010

VAZ, José Carlos ; SOUZA, Hamilton Faria Valmir de. *Revista Dicas: idéias para a ação municipal*. Nº95. In: Formação de Agentes Culturais.

\_\_\_\_\_. Revista DICAS nº17. In: *Os Muitos Centros de uma Cidade*. 1994

\_\_\_\_\_. Revista DICAS nº31. In: *Vida Nova para o Centro da Cidade*. 1995

VAZ, Nelson Popini. Espaços Públicos Urbanos. Disponível em<  
<http://soniaa.arg.prof.ufsc.br/arg5605/Espacospublicos.htm>> Acesso em: 05 Maio 2011.

VEIGA, Guilherme. *Teatro e Teoria na Grécia Antiga*. Brasília: The Saurus, 1999

\_\_\_\_\_. Agenda Cultural de Niterói. Junho, 2011.

\_\_\_\_\_. Dicionário Aurélio. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

## 8. ANEXOS:

### **Anexo 1:** Crítica Realizada por Leonardo Simões no 3º Festival Niterói de Esquetes em 2010

#### a) Relação entre a proposta apresentada na ficha de inscrição e o que foi percebido em cena:

A proposta apresentada na ficha de inscrição já evidencia o que foi experimentado na realização da cena: o sentido de uma busca estética e filosófica, abordando os temas da utopia e da promoção humana, através de uma aplicação própria dos trechos retirados da obra de Beckett. Nessa proposta já está plenamente fundamentado o uso do principal elemento da cena: uma corda que estabelece o jogo cênico entre os dois atores, que representam a “dualidade indivisível” do ser humano, com seus opostos complementares. Esse uso da corda de fato possibilitou uma fusão entre os diversos níveis da cena, desde o significado atribuído aos trechos da peça e seus personagens até a supressão de elementos realistas, jogando o esquete num plano duplamente simbólico e intensificando, também, de modo concreto, o ato de contracenar. Estranha, entretanto, que um outro elemento muito marcante presente na cena não tivesse sido citado na referida proposta escrita: a maquiagem dos dois atores, que tinham seus rostos cobertos de argila, num interessante efeito plástico que colaborou muito para o impacto causado pelo esquete e que será comentado mais à frente. Assim, a curiosidade sobre o porquê e o como se chegou ao uso desse recurso expressivo ficou em aberto. Essa lacuna na descrição dos recursos a serem utilizados pelo esquete aponta a pertinência da discussão levantada no próximo item, quanto aos aspectos mais vinculados à dramaturgia específica de Beckett.

#### b) Questões acerca da dramaturgia:

O texto do esquete Esperando... é assumidamente uma costura de trechos retirados da peça “Esperando Godot”, escrita por Samuel Beckett e que representou um divisor de águas quando foi encenada em meados do século passado. A peça traz dois personagens principais, Wladimir e Estragon, colocados num espaço quase vazio e abstrato, numa trajetória de busca marcada pela espera de algo ou alguém que não se sabe bem quem é: Godot. A ensaísta Célia Berretini, em sua

interessante análise desse texto (ver A linguagem de Beckett, nº 23 da coleção Elos, pela Editora Perspectiva), aponta a brincadeira proposta pelo provocante autor já a partir do título: irlandês de nascimento, Beckett, que escrevia em inglês e em francês, dá ao termo britânico para deus (God) uma finalização com tom afrancesado (“ot”). Assim como no título, todo o diálogo é permeado de brincadeiras sonoras com as palavras, que são trabalhadas muito mais como significantes do que por seus significados. Essa foi uma das características que fez com que seu autor fosse englobado no conceito mais ou menos generalizante do Teatro do Absurdo, cunhado por Martin Esslin, já no início dos anos 60, na tentativa de classificar as variadas experiências dramáticas daquele período, que fugiam a qualquer gênero estabelecido até então e que abriam mão da coerência da fábula para elaborar mais os elementos estruturais da narrativa cênica, seja através dos diálogos, das ações e situações propostas ou do uso inusitado de objetos e caracterizações. Era um pós-guerra que acabara de ver num só gesto a salvação e a possibilidade da total autodestruição pelo poder atômico; era um mundo polarizado pela ameaça e pelo medo, e o teatro refletiu de forma intensa a inquietude provocada por essa situação limite em dimensão global. Diante daquela perspectiva a ação era questionada, tanto como unidade dramática proposta por Aristóteles, como por ação concreta no sentido de atitude; Esperando Godot começa e termina com a mesma frase: “Nada a fazer.” Vários dramaturgos incluídos nessa classificação de Teatro do Absurdo trabalham com o non sense, em geral como um efeito patético que às vezes inclui o cômico (mais perceptível talvez em Ionesco e Tardieu), mas que traduz também o clima dramático de perplexidade, de expectativa, de um inacreditável sentido de esperança que flerta com uma constante frustração pelos obstáculos nunca superados (notadamente em Beckett e Arrabal), sendo a principal delas a percepção da impossibilidade de uma verdadeira comunicação humana. A divisão em gêneros já não cabia diante da brutal dissolução de limites da própria existência. Em meio a esse complexo universo contido na obra escolhida, o esquete Esperando conseguiu selecionar alguns dos trechos mais interessantes da peça para construir um todo bem integrado que serve bem às intenções do grupo. Na proposta escrita, fica clara a opção de utilizar a metáfora aberta de Beckett em seu estrato mais sóciopolítico: “(...) o desejo de falarmos sobre o problema da utopia, ou seja, da renovação revolucionária de ideários e práticas, que teria como principal consequência esperada a revisão das relações humanas, calcadas quase sempre no poder do

capital”. Entende-se que a representatividade de uma obra como a de Shakespeare, por exemplo, ao longo dos séculos, baseia-se exatamente na capacidade de conter em si as muitas possibilidades do questionamento humano, sem se fechar numa só. A obra de Beckett, embora utilize outros recursos estilísticos e seja inserida em outro contexto, também têm essa qualidade genial. Perceber isso é o primeiro passo de qualquer concepção que parta de seu texto. O ato de “representar” parece impor aos encenadores ou aos atores a opção por uma ou alguma intencionalidade, mas vale lembrar que isso não é necessariamente obrigatório e que, mesmo se fosse exigido, tal intento seria superado pela própria natureza “aberta” do verdadeiro fenômeno teatral. Certamente quem assistiu ao esquete (principalmente quem não conhecia a obra original) fez as suas associações específicas, apropriando-se de modo próprio das metáforas apresentadas; mas fruiu, sobretudo, aquelas imagens (verbais e cênicas) absorvendo delas um sentido, ainda que não necessariamente uma lógica ou um significado. Aí reside a principal qualidade da dramaturgia utilizada, que reforça a amplitude do teatro como arte. Para tanto, a tentativa de enquadrar aqueles personagens e aquela situação numa perspectiva única é embaralhada propositalmente pelo autor, com diversas referências. Do teatro oriental (o Nô japonês), Beckett traz o pinheiro, tornado perene no fundo da cena e demonstrando a passagem do tempo pela variação de suas poucas folhas (esse elemento não estava fisicamente presente no esquete apresentado, mais foi localizado como uma árvore qualquer, imaginada no canto do proscênio, no momento em que a dupla pretende se enforcar); essa citação confere à obra uma ambientação não-realista e uma relação com o objetivo principal dos personagens: no teatro Nô, o herói está sempre a caminho, numa incessante busca; a peça não descreve a chegada, mas uma eterna trajetória. Inspirado no music-hall, o autor traz a caracterização típica dos dois “vagabundos” (na peça, o autor apresenta-os vestidos de fraques ou paletós pretos e chapéus cocos), numa imagem que nos foi eternizada pelos filmes mudos de Charles Chaplin e Buster Keaton. Essa referência carrega algo do mundo circense, pela linguagem oposta e complementar da dupla de clowns. A preocupação de Beckett com a utilização dessas referências e símbolos na encenação de sua obra chega a tal ponto que, para a liberação do uso do texto, havia (ou talvez ainda haja) uma obrigatoriedade contratual de fidelidade às extensas rubricas escritas pelo dramaturgo. Consciente da dificuldade de compreensão de sua dramaturgia, tal exigência talvez fosse uma necessidade para

a afirmação de sua linguagem, que abrange muito mais do que o texto escrito, entendido convencionalmente como o diálogo, e envolve o domínio poético da teatralidade num sentido mais amplo. Era o fazer do dramaturgo se libertando da prisão da palavra falada. Tanto é que, em obras posteriores (como em Ato sem palavras I e II), o autor exercitou a construção de cenas inteiras sem qualquer fala, mas com minuciosa descrição, detalhando as ações físicas e gestos a serem realizados pelo ator. A chamada pantomima, antes considerada como território específico do ator, passa a ser tratada como elemento principal pelo autor, apontando não uma invasão, mas uma integração desses segmentos. Nenhum músico reclama que uma obra tenha todas as suas notas e tempos previamente determinados pelo compositor numa partitura. Essa elaboração não exclui a criação própria do intérprete. Também o exercício da sonoridade não verbal como elemento textual foi experimentado por Beckett, nas diversas peças radiofônicas que escreveu. O esquete Esperando... abriu mão das referências textuais na caracterização dos personagens, pasteurizando ambos com uma maquiagem de argila, tal como foi descrito no item anterior. Não negando aqui a eficácia cênica desse recurso (que será analisada no item específico), cabe registrar que esse gesto é a materialização de uma opção própria da encenação, particularizando aquelas figuras conforme a sua concepção, e tornando-as, talvez, ainda mais abstratas do que no texto original. Questões beckettianas à parte, ainda que se possa indagar sobre a intenção de tal recurso para além da mera plasticidade, essa possibilidade de apropriação e de transformação da fonte dramatúrgica é uma prerrogativa do teatro contemporâneo e como tal deve ser assimilada.

*c) Sobre a linguagem cênica e as referências utilizadas:*

O diretor Reynaldo Dutra construiu com seus atores uma cena intensa de teatralidade, no melhor sentido do termo. Percebe-se no esquete a inspiração na linguagem dos clowns, num ponto de contato com o universo proposto por Beckett. Mas houve a intensificação desse jogo cênico a partir de um elemento concreto que foi explorado todo o tempo: uma corda. Toda a movimentação e atitudes surgiram naturais a partir do jogo físico proposto por esse recurso, que também era carregado de sentido dentro da situação em que se encontram Vladimir e Estragon, presos entre si e presos, também, a uma expectativa pela sempre adiada chegada de Godot. O sentido de jogo é essencial nessa cena em que os personagens

simplesmente tentam passar o tempo com ações cotidianas de continuidade, sendo desviados das possíveis ações de ruptura, como o suicídio, a separação e a desistência de seu objetivo único. O jogo é o que melhor integra as dimensões textuais (a situação proposta pela cena), existenciais (a metáfora da própria vida) e interpretativas (a contracenação) do esquete. A corda traduz tudo isso de modo objetivo e envolve os atores e os espectadores num desfiar de intenções sem o desenrolar de uma história. Assim, fica clara a opção pela fisicalidade na interpretação e na expressividade verbal proposta aos atores como linguagem. Ainda que tenha havido alguma concessão no que se refere à unidade de tom entre os dois atores, a ser comentada no próximo item, tal proposta ficou evidenciada na cena apresentada. E o mais importante é que a linguagem cênica foi geradora de todo o resto, mais até do que as intenções contidas no próprio diálogo, que foi valorizado em sua essência e não apenas ilustrado por ações. No âmbito do teatro contemporâneo, esse caso é exemplar para entendermos bem a distinção entre uma atuação física abstrata derivada do jogo cênico e as costumeiras pirotécnicas corporais que carecem de sentido teatral.

d) Quanto à interpretação:

A atriz Rachel Palmeirim e o ator Ricardo Lyra Jr. evidenciaram intensa dedicação à proposta do esquete. Isso amplificou os seus recursos expressivos que ambos trazem em sua bagagem teatral. O uso da já citada maquiagem à base de argila, contribuiu muito para a unidade interpretativa construída pela boa exploração da corda como único objeto real. A qualidade desse jogo entre os atores é acentuada pela visível relação existente entre ambos, que resulta em intensa comunicação não-verbal e numa confiança mútua que são muito produtivas em cena. A destacar, quanto às atuações individuais, a forte presença física da atriz Rachel Palmeirim, acompanhada de uma voz bastante expressiva. No caso do ator Ricardo Lyra Jr., que também possui bons recursos na emissão do texto, chama à atenção a intensidade com que se joga ao ato de contracenar, numa comunicabilidade emocionada tanto com a parceira quanto com a platéia. As individualidades somente aparecem de modo destoante em alguns momentos, no que se refere ao subtexto e ao tom de algumas falas. Enquanto o ator trabalha todo o diálogo numa linguagem mais exteriorizada, em consonância com a proposta da cena, há momentos mais exclusivos da palavra em que a atriz cai em certa interiorização, ou num excesso de

subtexto, que sugere um tom psicológico contraditório com toda a estrutura do esquete. Essa ligeira oscilação, entretanto, é plenamente superada, tanto pela já comentada integração da dupla, quanto pelo efeito plástico da maquiagem de argila, que enrijece e neutraliza os detalhes expressivos individuais.

*e) Sobre outros recursos expressivos utilizados:*

Houve uma excelente unidade geral, em termos de tom e de materialidade, nos recursos expressivos utilizados. Os figurinos se entrosam bem com a maquiagem e esta com a sensorialidade representada pela corda. A argila no rosto dos atores, além de unificar a expressão, resulta numa espécie de poeira que vai preenchendo o palco gradativamente com grande efeito para a iluminação. A cena ganha densidade acompanhando o bom uso do espaço. O recurso sonoro do assobio, feito pelo ator no início e no fim da cena, é um interessante achado que sugere o percurso contínuo da caminhada da dupla, e já nos conduz a um território longínquo, abstrato, ligado à memória ou à imaginação.

*f) Comunicação cênica:*

Esperando... foi intensamente aplaudido e é interessante a boa assimilação do público. Por sua complexidade e estranhamento, esse esquete poderia ter sido depreciado em relação à habitual comunicabilidade das cenas cômicas ou do previsível envolvimento emocional das cenas mais dramáticas. Portanto, pode-se considerar que a desconstrução desses limites de gênero, presente no texto de Beckett, foi bem assimilada pelos espectadores, num crédito devido à boa realização por parte do diretor e do casal de atores.

*g) Comentários gerais:*

Apesar das características que delimitam a estrutura de um esquete, que geralmente garantem maior eficácia aos textos criados para essa modalidade, Esperando... conseguiu trazer a essência da obra original sem prejuízo de sua integridade como cena curta. Evidenciou, também, um excelente exercício de integração entre direção e atores.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> SIMÕES, Leonardo. Crítica de “Esperando...” do Festival Niterói de Esquetes 2010. Disponível em <http://festivalniteroideesquetes.blogspot.com/2010/09/esperando-critica-de-leonardo-simoes.html>. Acesso em 20 abril 2011.

Anexo 2: Fotos da apresentação do esquete “Esperando...” na rua em Maio de 2011







### Anexo 3:

#### Pesquisa de Público



1. Idade:
2. Cidade:
3. Profissão:
4. Já viu alguma peça na rua?  
 Sim  
 Não
5. Tem alguma preferência entre o teatro de rua e o teatro feito no teatro?  
 Sim. Prefiro o teatro de rua.  
 Sim. Prefiro o teatro no teatro.  
 Não.
6. Quantas peças de teatro assiste por ano?  
 Nenhuma (pule para a pergunta nº 8)  
 Uma a Três  
 Quatro a Seis  
 Sete a Dez  
 Onze a Quatorze  
 Mais de Quinze
7. Por que vai ao teatro? (caso não vá, pule para a pergunta nº 8)  
 Para me divertir.  
 Porque gosto de ver pessoas famosas em cena  
 Porque gosto de conhecer histórias  
 Tenho costume de ir desde criança e sempre gostei.  
 Só vou em peças de comédia  
 Só gosto de peças de drama.
8. Por que não vai ao teatro? (Se vai ao teatro, não responda esta pergunta)  
 Porque acho muito caro  
 Porque prefiro ir ao cinema  
 Porque não tenho tempo  
 Porque prefiro ver TV  
 Porque ache que não tenho roupa apropriada para este evento.
9. O que acha do teatro de rua?  
 Muito bom, porque é de graça.  
 Muito bom, porque eu adoro qualquer teatro.  
 Legal, porque eu fica perto dos atores.  
 Mais ou menos, porque não é confortável  
 Chato, porque atrapalha o movimento da rua.  
 Rua não é lugar de teatro. Rua é lugar de passagem.
10. Voltaria ou pararia outras vezes para ver peças na rua?  
 Sim.  
 Não

11. Acha que o teatro feito na rua dialoga mais com a plateia?  
( ) Sim  
( ) Não
12. Acha que o teatro de rua é mais fácil ou mais difícil de fazer?  
( ) Mais fácil  
( ) Mais difícil

Pesquisa Realizada no Centro de Niterói, dia 30 de Maio de 2011 com o esquete “Esperando...”  
Produção Cultural – Monografia - UFF