

**Espaço Teatral no Teatro de Rua: considerações e
desdobramentos a partir da tríade
espaço/espetáculo/espectador.**

JHON WEINER DE CASTRO

■ 580

Jhon Weiner de Castro é mestre em Teatro. Integrante do Grupo Mambembe de Ouro Preto-MG, 2003-2008. Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. E-mail: castroteatro@gmail.com.

■ RESUMO

Esse trabalho aborda questões relacionadas à escolha e utilização do espaço para apresentações de Teatro de Rua, buscando perceber a influência que cada lugar pode determinar sobre a encenação nele apresentada. Além da relação direta entre os elementos – espaço e espetáculo – somam-se também a percepção e inferência que o espectador faz à obra artística a partir de suas referências acerca do local onde ocorre a encenação. Assim, a análise decorre da tríade espaço/espetáculo/espectador. O estudo realizado nesse artigo é um recorte oriundo da pesquisa de mestrado¹ iniciada em 2013 no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

■ PALAVRAS-CAVE

Teatro de Rua, espaço, espetáculo, espectador.

■ ABSTRACT

This paper addresses issues related to the choice and use of space for Street Theater performances, seeking to realize the influence that each place can determine on the scenario presented in it. In addition to the direct relationship between the elements – space and spectacle – the perception and inference that the spectator makes the artistic work from their references about where the scenario occurs. Thus, the analysis results from the triad space/spectacle/spectator. The study in this article is an excerpt coming from the master's research started in 2013 at the Graduate Program in Arts of the Federal University of Uberlândia – UFU.

581 ■

■ KEYWORDS

Street Theater, space, spectacle, spectator.

O espaço escolhido

Quando tratamos sobre Teatro de Rua e nos prontificamos a analisar situações que envolvem o espetáculo, é necessário compreender que a peça sofre influências múltiplas e modifica-se consideravelmente a cada escolha de um novo local para a apresentação. Certas questões relacionadas ao espaço escolhido influenciam diretamente na encenação e conseqüentemente na leitura que o espectador faz da obra. Nessa linguagem cênica (Teatro de Rua) são inúmeros e efêmeros os elementos característicos que se colocam capazes de influenciar a apresentação de acordo com cada espaço: arquitetura do local, condições climáticas, sons próprios do ambiente, iluminação natural, etc. E cada um desses elementos podem requerer compreensão e atenção especial para o estudo e avaliação do desenvolvimento do trabalho artístico. O elemento/recorte a ser explanado, nesse artigo, considerado como capaz de estabelecer relação e influência direta no espetáculo, se refere especificamente à ‘finalidade do espaço’ (mesmo quando destituído da ação teatral,

¹ A dissertação é intitulada “Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe.” O eixo central da pesquisa é dividido em seis tópicos que versam sobre o espaço teatral: acomodação e organização da plateia / condições climáticas / sonorização e sons do ambiente / iluminação do espaço / arquitetura e estrutura do local / aspectos da finalidade convencional do espaço e a comunidade local (sendo essa última tratada aqui nesse artigo como um recorte).

ou seja, em seu estado comum). Analisando o espaço é possível compreender seu uso convencional e utilidade comum, sua referência histórica e cultural e a relação do mesmo com a comunidade local; e assim, associar tudo isso ao momento da apresentação, seja para se apropriar, distanciar, dialogar, destacar ou contrapor as questões percebidas.

É necessário pontuar que, os tipos de espaços aqui exemplificados não são propriamente aqueles projetados para receberem apresentações cênicas, como arenas, salas de espetáculos, anfiteatros, etc. Ou seja, interessam aqui os espaços circunstancialmente escolhidos para receberem uma encenação, embora, não tenham sido originalmente e convencionalmente criados para esse propósito.

Desdobramentos da finalidade

Considerar como é feito o uso do espaço pela comunidade que o utiliza com determinada constância, pode definir outras possibilidades de interferência e interação no espetáculo cênico que ali será apresentado. A sondagem com relação a esse aspecto pode favorecer uma metodologia do uso do espaço teatral² no sentido de fornecer pistas que levem a pensar a montagem de rua de modo a beneficiar o próprio encontro do espetáculo com o espaço, fazendo dele um instrumento para aprimorar a linguagem da encenação proposta. Nessa perspectiva há de considerar que existe uma intrínseca relação entre espaço, espetáculo e espectador. Referindo-se ao Teatro de Rua, Patrícia Pinheiro, pesquisadora de montagens que se relacionam com espaços urbanos, considera que todo projeto teatral que “se predispõe a ocupar esse local, deve contar com atores que tenham em mente a possibilidade de estar à mercê do outro (o público da rua)”. (PINHEIRO, 2011, p. 94).

Conhecer a finalidade comumente dada ao espaço (ou seja, quando esse está destituído da ação teatral) pode suscitar improvisações por parte dos atores, bem como oferecer referências que dialoguem com a representação. Explorar tal percepção e apropriar de códigos, signos ou quaisquer significantes já característicos do lugar, associando-os à montagem cênica, pode se apresentar como uma maneira funcional para estabelecer aproximação entre a obra artística e o público local. Claro que tal circunstância tem maior eficácia quando a plateia presente conhece ou faz uso desse espaço de uma forma ativa, ou pelo menos reconhece nele uma clara relação quanto a sua funcionalidade. Uma vez dado determinado reconhecimento quanto ao seu propósito, o espaço passa a significar e conseqüentemente imprime sua presença ao espectador; assim, pode até mesmo tornar-se difícil dissociar sua imagem ou função, do espetáculo ali apresentado.

Para exemplificar, relato a seguir uma das diversas experiências vivenciadas pelo Grupo Mambembe³ ocasionalmente ocorrida durante uma de suas apresentações. Num largo próximo a uma capela de Ouro Preto-MG, em uma das apresentações do espetáculo “O barão nas árvores” (pelo evento Festival de Inverno de Ouro

² O termo ‘espaço teatral’ que, certamente pode ser utilizado para definir um local onde ocorre uma encenação teatral, no caso dos espaços não convencionados para a ação cênica (como comumente ocorre no Teatro de Rua), passa a se referir e existir a partir do momento em que ocorre a representação, ou seja, antes disso o local era apenas um espaço qualquer.

³ Mambembe – Música e Teatro Itinerante; grupo teatral fundado em 2003. Em treze anos de atividade suas produções artísticas relacionam-se, sobretudo, com a linguagem do Teatro de Rua.

Preto e Mariana, em 2007), um dos músicos do grupo acabou desrespeitando a cultura local (assim pudemos considerar mais tarde), ainda que o ato tenha ocorrido sem a menor intenção de causar qualquer constrangimento. Neste dia, devido a problemas técnicos, e a fim de alcançar o efeito sonoro necessário para a cena, o músico bateu um pequeno material contra a parede da capela, atingindo assim o som desejado. Uma Senhora espectadora se ofendeu profundamente durante essa cena, intervindo contra o músico que, segundo ela cometia grande ofensa, pois estava diante da casa de Deus, batendo no templo sagrado. Se analisarmos pelo olhar e relação que ela provavelmente estabelecia com aquele espaço, fica fácil compreendê-la. O fato que ocorreu sem a intenção de agredir, auxiliou em considerações futuras. Fosse Ouro Preto-MG (cidade repleta de igrejas), ou em outras cidades, praças e adros acabavam sendo o espaço mais comum para as apresentações do Mambembe.



Foto 1. Igreja em Virgem da Lapa-MG, 2005. Apresentação do espetáculo “Os irmãos Dagobé” – Grupo Mambembe. Foto: acervo Mambembe.



Foto 2. Torre da Capela de São Sebastião em Ouro Preto-MG, 2007. Músicos do espetáculo “O barão nas árvores” – Grupo Mambembe. Foto: William Neimar.



Foto 3. Igreja em Chapada do Norte-MG, 2005. Apresentação do espetáculo “Os irmãos Dagobé” – Grupo Mambembe. Foto: acervo Mambembe.

É necessário reconhecer as relações e apropriações que a sociedade faz do seu espaço. Ainda que não se trate de um lugar privado, o “espaço da rua é um local de convivência pública, conhecido e dominado pelo cidadão comum, no qual os atores são os invasores deste espaço”. (PINHEIRO, 2011, p. 94). Isso não significa que o público seja dono deste lugar, apenas que identifica nele uma funcionalidade ainda destituída da teatralidade; nada que não possa ser contraposto ou apropriado pelos artistas. Em determinados contextos é possível notar que com o tempo, alguns espaços repetidamente visitados por companhias teatrais acabam por se tornar reconhecidos até mesmo por sua atividade cultural. Na pesquisa desenvolvida

por Manuela Pereira (pesquisadora e atriz do Grupo Mambembe), com foco na formação de espectadores, ela comenta que “a atividade do *Mambembe* cria uma rotina cultural na cidade (...). Representantes diversos da comunidade e agentes culturais começam a solicitar apresentações em seus bairros”. (PEREIRA, 2009, p. 233).

O espetáculo se relaciona com o espaço, o espaço se relaciona com o espectador, o espectador se relaciona com o espetáculo; essas podem ser premissas da interação cíclica e interdependente do Teatro de Rua. Se considerarmos um silogismo existente a partir de qualquer configuração com os sujeitos espetáculo-espaço-espectador teremos então uma percepção do quanto um pode influenciar o outro. Sobre o ponto de vista da plateia, o espaço pode conter informações as quais podem se relacionar com qualquer um que o ‘conheça’ ou simplesmente saiba ‘distingui-lo’⁴ de outros lugares. Assim, quanto mais o espectador estiver intimamente ligado ao espaço usado para a apresentação cênica, mais intrínseca será sua visão sobre o ambiente, interferindo na sua relação com a obra artística ali apresentada. Espaço e plateia devem fazer parte do estudo de um grupo de Teatro de Rua comprometido com o desenvolvimento da linguagem do espetáculo. A montagem cênica dá vida e possibilidades de leituras ao espaço teatral em que se encontra, e vice-versa. Essas leituras são em parte potencializadas pelo público que se vê diante da representação teatral. Na análise de Mariana Guarnieri (diretora teatral, dramaturga e atriz no Grupo Mambembe) acerca das apresentações do Grupo Mambembe, as singularidades das leituras da plateia podem inclusive trazer novos olhares sobre a cidade.

(...) quando as cenas eram compartilhadas com o público, nosso espaço era a cidade. Mas a cidade além das “estórias” que estão em cena, tem a sua própria história, que se funde ao espetáculo, não somente como cenografia, na imagem que se mistura à ação teatral, mas dialogando com o enredo e com seus significados. O lugar, que antes era estático, ganha movimento, as pessoas apreendem seus detalhes e modificam o olhar do cotidiano. (GUARNIERI, 2009, p. 150).

É necessário que o grupo perceba e saiba lidar com esse espaço, não ignorando seu potencial de relação com a comunidade do local. Isso não significa também que precisemos deixar a apresentação refém da referência cultural ou usual dada pelo lugar. Tudo é uma questão de opção; o que não podemos descartar é a capacidade de influência desse espaço já reconhecido pela plateia. Diferentes grupos, em diferentes contextos, já fazem suas observações e exemplificam suas relações sobre esse assunto. Observemos o comentário do artista Juliano Espinho sobre o Grupo Vivarte (do Estado do Acre):

⁴ A diferença entre as ideias de ‘conhecer’ e ‘distinguir’ aqui, expressa respectivamente que: no primeiro caso esse local pode ser comumente utilizado e reconhecido por esse espectador (relação mais proximal com espaço); já no segundo, embora não fazendo uso, ainda sim a pessoa consegue diferenciar e reconhecer questões especificamente ligadas a esse local.

Isso é uma questão de ter jogo de cintura e entender o contexto onde o grupo está. Lá nós temos uma comunidade rural com uma diversidade religiosa grande, essa diversidade é interessante pelo respeito que já foi conquistado. (...) Temos que saber onde estamos e ter uma comunicação muito boa. Mas tudo é um processo. (ESPINHO *apud* PAVANELLI 2011, p. 32).

Ao observar o uso e a cultura local que incide sobre o espaço, pode-se evitar ou ocasionar situações diversas. É necessário considerar tais questões, uma vez que o espetáculo é quem vai ao encontro de uma determinada comunidade. Para provocar ou evitar constrangimentos, torna-se imprescindível conhecer o uso que a comunidade faz do espaço a ser utilizado na apresentação. Assim, podemos compreender até mesmo como o público local receberá, a seu modo, determinadas montagens. Em sua pesquisa, Amsraiane Silva comenta sobre o teatro que invade a cidade:

Este teatro que invade a rua sem ser convidado irá repercutir em acontecimentos que motivará a ação reflexiva e crítica de seus habitantes. Nem sempre será desejado e bem quisto pela população, pois, por vezes, gera incômodo. O teatro invade a cidade e a cidade não funcionará apenas como espaço cênico em muitas das modalidades do teatro na rua. O teatro de invasão é um exemplo, sendo assim mais um modo de fazer arte e realizar apropriação dos espaços públicos. (SILVA, 2012)

585 ■

O teatro de invasão, referindo-se a montagens que se apropriam do espaço da rua de uma forma mais abrupta, repentina, comumente estabelece um momento de percepção mais impactante com o espectador. Nesta súbita relação com o espaço e o público o artista ou grupo deve estar ainda mais atento para as socializações e relações que se criam, muitas vezes instantaneamente. Isso requer do grupo ainda mais preparo para lidar com as situações efêmeras. Na análise de Ismael Scheffler (diretor e professor de Teatro), acerca do trabalho realizado pelo grupo TUT⁵, nota-se as características espontâneas desse tipo de relação com o espaço no instante em que desenvolvem o cortejo que chama para a peça, quebrando com a finalidade comum de utilização daquele local e rompendo convenções de uso:

Este cortejo que se infiltrava no fluxo do tráfego era feito por todos os atores que, empurrando a carroça do Príncipe, interditavam cruzamentos, dialogavam com pedestres e motoristas chamando para o espetáculo. Esta quebra de fluxo cotidiano urbano impunha pela expressão lúdica uma nova ordem. Ao invadir a cidade e ditar um outro ritmo ao trânsito e estabelecer interação com os passageiros dos veículos, os artistas proporcionavam uma experiência rápida a um público efêmero. (SCHEFFLER, 2011, p. 30).

⁵ TUT – Grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; o trabalho em questão é a peça “A Breve Dança de Romeu e Julieta”.



Foto 4 (todo o conjunto). Alguns cortejos do Grupo Mambembe. Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 2. Cortejo de “O conto da ilha desconhecida”, Rio de Janeiro-RJ, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 3. Cortejo de “O conto da ilha desconhecida”, Rio de Janeiro-RJ, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 4. Cortejo de “Darandina”, Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe. / 5. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 6. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 7. Cortejo de “O barão nas árvores”, Mariana-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 8. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda. / 9. Cortejo de “O barão nas árvores”, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar. / 10. Cortejo de “O barão nas árvores”, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe.

No Grupo Mambembe, toda a apresentação, desde o cortejo, era crucial para estabelecer a relação do público com o ‘novo-velho espaço’. ‘Novo’, porque ali, no momento em que estávamos imponderados do espaço, estabelecíamos novas regras; as regras do teatro. ‘Velho’, porque comumente nos inseríamos em locais repletos de significados e de usos costumeiros dos espectadores/moradores do lugar. Tradicionalmente, buscávamos elaborar cortejos diretamente atrelados ao universo da peça que se apresentava, relacionando músicas, figurinos, coreografias, enfim, toda uma evolução, todo um desenvolvimento que levaria o público ao espaço determinado para a apresentação e ao mesmo tempo já incitando e apontando questões da própria montagem. Não se tratava apenas de convidar, mas também de ‘preparar o terreno’, o estado teatral necessário. Isso nos dava pelo menos dois cenários distintos; ora enraizado no contexto e/ou historicidade do local, quando se coincidia com o da montagem; ora rompedor das inferências comuns que o público poderia fazer daquele espaço junto à peça teatral. Mas nunca pretendíamos ser neutros às possibilidades de relações e leituras que a plateia faria do todo. Comentando especificamente sobre a ação do cortejo que antecedia o espetáculo “O barão nas árvores”, o diretor da montagem, Antônio Apolinário, expõe a consideração do espaço, do olhar do público e da ação dos artistas:

587 ■

O ato ou efeito de cortejar tem a função de conquistar, envolver, galantear, convidar o público e também é um ato que, de certa forma, precisa provocar o espectador/transeunte e ser capaz de despertar uma emoção, portanto não pode ser cotidiano. (...) O cortejo nos transporta para outra atmosfera, para um tempo suspenso, não pode ser algo separado do espetáculo. De caráter ambivalente, ele faz a comunhão com o espaço, o tempo, a cena e o público. (APOLINÁRIO, 2009, p. 249).

As relações indivíduo/espaço podem se dá por formas ligadas ao uso funcional (para trabalhar, como trajeto, para passear, etc.), e também pela significação que o espaço representa ao indivíduo (lembranças, tradições, sensações, etc.). Uma vez que esse indivíduo se depara com uma obra artística, tornando-se testemunha da ação teatral, ou seja, tornando-se espectador⁶, traz também seu conhecimento, sua leitura, sua relação pré-existente em relação a esse determinado lugar. A visão que ele tem sobre o espaço ainda permanece mesmo quando o elemento do teatro se instaura nesse local. Mas sua leitura pode ser incorporada ou diluída no espetáculo, dando-lhe um novo olhar sobre o todo. Scheffler, em sua percepção, relaciona e suscita observações desse tipo:

⁶ Entenda espectador, aqui nessa pesquisa, num sentido mais amplo possível, ou seja, pode ser espectador aquele que só assiste ao espetáculo ou, aquele que interage verbalmente ou fisicamente com os artistas ou, aquele que acaba por participar da encenação de forma a vivenciá-la, etc. Faço esse apontamento para evitar qualquer cerceamento do entendimento da palavra apenas por uma mera classificação de termos. Assim, espectador, plateia, público, ou afins, tem nesse caso o mesmo sentido, independente de como reage ou interage com o espetáculo

Ao descrever a cidade, o cidadão revela discursos, como se a cidade falasse. Esta carga dramática pode ser absorvida pelo teatro de rua aumentando os níveis de interação com o público. O teatro é inevitavelmente lido com estes mesmos olhos quando se insere na estrutura urbana. (SCHEFFLER, 2011, p.23)

Quando um grupo de teatro estabelece uma relação direta com a comunidade e o espaço onde desenvolvem suas representações, possivelmente passa a compreender melhor as questões que permitem envolver em seu processo de encenação as diversidades e singularidades que permeiam esse determinado local e suas características culturais.

Mas perceber o espaço com um olhar atento na comunidade que o utiliza não é a única maneira de estabelecer relação com as questões específicas do local. As convenções e implicações determinantes em um espaço se dão também pela memória e funcionalidade atribuídas ao lugar, seja no presente ou, mesmo num passado conhecido ou apenas percebido. Não seria improvável estabelecer tal relação até mesmo com uma projeção futura sobre qual será a funcionalidade desse espaço. Em suma, é possível afirmar que em todo e qualquer espaço está incrustada alguma história, alguma memória que se manifesta pelo simples fato de aquele lugar existir. Algumas histórias podem se apresentar mais ou menos interessantes, ou com maior ou menor relevância; mas se identificamos ou relacionamos esse espaço a algum acontecimento ou a alguma coisa, ele passa então a significar. O artista, ou grupo, ou espetáculo, pode utilizar dessa memória e relacionar a obra artística com a história do espaço, ou pode também não incluir esse aspecto especificamente. Nada é imposto, mas é claro que alguns espaços contaminarão a representação com maior intensidade. É inegável, por exemplo, que apresentar um espetáculo sobre tortura de sistemas carcerários nas verdadeiras ruínas de uma prisão abandonada, impactará o espectador muito mais nessa escolha que, no caso da representação ocorrer na orla de uma praia. E tratando-se de um espetáculo sobre romance à beira mar, o contrário também poderá ser mais satisfatório no que diz respeito ao envolvimento com a história ou mesmo com conceitos propostos pela leitura que fazemos desses ambientes. Sobre isso, o artista e pesquisador Eugênio Barba faz uma reflexão em seu livro “Queimar a casa”:

Um espaço cênico (qualquer lugar fechado ou ao ar livre escolhido com a finalidade de instaurar uma relação específica entre ator-espectador) nunca é neutro. Um palco italiano, o claustro de um castelo, o adro de uma igreja, o pátio de uma fazenda, o salão nobre de uma universidade, uma praça ou o refeitório de uma prisão, todos têm um passado, ainda que seja do nosso tempo. Transpiram informações e impõem signos materiais que podem ser acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos. (BARBA, 2010, p. 84)

O espaço influencia por sua própria história, por sua capacidade de inferir uma relação com a memória, pela causalidade dada devido ao seu uso comum. É perfeitamente possível utiliza-lo como fonte dramatúrgica que direciona a encenação em seu processo de criação. Claro que, nesse caso, não estamos tratando mais sobre espetáculos que irão ao encontro de um espaço ao acaso, e sim de montagens realizadas nesse e em função desse local onde se dá a apresentação. Não se trata de qualquer espaço aberto ou fechado, mas sim de um 'espaço alternativo'⁷, escolhido especialmente para dialogar com a proposta de encenação ou até mesmo para defini-la. Aqui, nessa pesquisa, aprofundar nesse tipo de processo, pode ramificar para outras tantas discussões acerca da criação e outros tópicos que vão além das questões diretamente ligadas à finalidade e uso comum do espaço teatral. Portanto, o exemplo vem apenas para elucidar como o espaço interfere não só no momento da apresentação como também no processo de criação.

Com frequência grupos teatrais brasileiros têm envolvido em suas montagens, pesquisas que se relacionam com o espaço teatral nesse contexto da memória, da história, dos significados compreendidos no lugar onde ocorre a representação. O envolvimento com o espaço a partir do que ele proporciona como estímulo para a criação cênica, é relatado por Tânia Farias ao comentar em entrevista sobre a montagem "Viúvas – Performance sobre a ausência" da tribo de atadores Ói Nóis Aqui Traveis do Rio Grande do Sul:

589 ■

Acho que é correto dizer que nós inauguramos uma nova vertente de trabalho no Ói Nóis; que é essa de diálogo com espaços de memória, com espaços que já tem uma carga histórica, emocional e que a ação cênica vai para esse lugar dialogar com isso. (...) A gente cria os espaços para que os espaços interfiram no sentido da cena. E lá, como aquele espaço nos criou... Interferiu no que nós estávamos fazendo. (FARIAS, 2012).

Até mesmo para inserir ainda mais o espectador no universo da peça é comum que nesse tipo de encenação não haja uma divisão clara entre espaço de atuação e espaço da plateia, como relata Paulo Flores, também integrante do Ói Nóis:

A gente chama de teatro de vivência ou teatro ritual, que seria o teatro onde o espectador está dentro do ambiente cênico, vivenciando junto com os atores o acontecimento teatral, essa busca de envolver o espectador pelo acontecimento cênico, vivenciar. (...) A busca de um novo espaço onde o espectador está inserido dentro do ambiente cênico. (FLORES, 2004, p. 88-89).

⁷ Referindo-se a um espaço escolhido especificamente para o desenvolvimento de uma montagem teatral que se relacionará com esse ambiente a partir de suas peculiaridades.

Outra forma de considerar as relações do espaço teatral com o espetáculo nele apresentado, ainda em diálogo com o uso que a comunidade (que integra a plateia) faz desse lugar (quando não está tomado pelo teatro), diz respeito à função cotidiana dada ao espaço. Nesse sentido, me refiro a questões mais funcionais, que diferem daquelas exemplificadas anteriormente (história, memória, significados emocionais, etc.). Trata-se do uso habitual, da funcionalidade diária desse espaço em aspectos bem mais simples. Como exemplo, podemos nos referir a uma feira aberta, onde as pessoas transitam com o objetivo de realizar suas compras; ou uma estação ferroviária, onde a atenção está voltada para o embarque e desembarque; ou um calçadão com quiosques, onde possivelmente teremos pessoas confraternizando entre amigos e bebidas. Enfim, nesses ou em exemplos similares a esses, é comum que nos deparemos com um público bastante diversificado em diversos aspectos: cultural, ideológico, social, financeiro, faixa etária, etc. Essas características já são comuns ao Teatro de Rua. No entanto, o que encontramos nesses casos, e que merece a atenção quando tratamos sobre o espaço teatral, é o fato de nos deparmos com locais onde outras atividades, de forma evidente e comum a todos, estão sendo praticadas e possivelmente continuarão durante a apresentação teatral. Tais atividades se relacionam diretamente com a função e uso que as pessoas fazem desse lugar. E isso pode interferir na forma como o espectador se relacionará com a representação, seja em uma proposta interativa ou contemplativa.

Um espaço destinado a uma função objetiva, como um camelódromo, por exemplo, é um espaço propenso à dispersão. Tanto vendedores como compradores se relacionam e usam esse lugar com um objetivo claro e funcional. Para eles, o tempo de relação com a peça teatral, sua disponibilidade e seu envolvimento dependerão da maneira como o artista otimiza e lida com esse espaço. As ações comuns desse tipo de espaço serão exercidas pelas pessoas, antes, durante e após o momento da encenação. Não estou sugerindo que esses lugares sejam impróprios para realização de uma apresentação; apenas pontuo que eles exigem do artista uma atenção bastante generosa quanto à relação estabelecida entre espetáculo/espaço/espectador. Essa tríade pode definir os rumos da encenação proposta. Um espaço disperso, onde a plateia presente se encontra com um objetivo comum entre ela, mas diferente daquele do artista ou grupo teatral, é um espaço que precisa ser estudado, conquistado e organizado de forma que favoreça a apresentação. Ganhar o público nesse tipo de ambiente pode necessitar compreender e ganhar primeiro o espaço. Ao comentar sobre espaços abertos, Calixto de Inhamuns (artista e pesquisador em Teatro) faz algumas considerações a respeito da organização:

No palco italiano, por exemplo, o espaço está completamente organizado. É a casa da tradição do teatro “ocidental” com uma plateia educada para assistir o espetáculo; (...) Nas ruas e praças, ao contrário, a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se

interessem pelo que nele vai acontecer. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma desorganização organizada nesse espaço dominado. (INHAMUNS, 2011, p. 133-134)

Não há neutralidade

O espaço teatral por si só pode significar, e a plateia pode ainda criar outros significados com sua leitura da representação cênica inserida nesse espaço. Tudo isso é algo a ser considerado na criação de uma montagem que vai às ruas. Ao se referir ao trabalho do Grupo Mambembe, Guarnieri considera que a criação cênica para o Teatro de Rua se completa apenas com a interferência da própria rua (e nisso está incluso também a visão do público).

Assim, talvez não se deva dizer que a rua era nosso palco, pois ela nunca é nua, isenta, imparcial como o espaço vazio da caixa cênica. Somente na rua, a dramaturgia proposta para as cenas se completava, pois, somente ali o imprevisível encontro entre ator e espectador acontecia. (GUARNIERI, 2009, p. 150).

591 ■

Seja pela história, pela função dada ao espaço, ou atividade nele desenvolvida nos momentos em que esse não está tomado pelo espetáculo teatral, o que devemos considerar é que o local trará sua parcela de interferência à representação cênica. Quanto mais o ambiente for proximal (reconhecido) à plateia, maior a probabilidade dela suscitar relações entre o espaço e a obra artística em sua leitura. Usar ou não, contrariar ou incorporar, acentuar ou contrastar essas especificidades do local, é uma opção do artista. Infinitas variações podem se apresentar favoráveis ou adversas, de acordo com a relação espetáculo/espaço/espectador. Mas de fato, tratando-se do espaço teatral, nada será neutro.

Referências

APOLINÁRIO, Antônio. Reflexões sobre o processo de encenação de “O barão nas árvores”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CASTRO, Jhon Weiner de, **Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua**. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe. Dissertação de Mestrado – 2015, 145 f. Orientadora: Ana Carneiro.

FARIAS, Tânia. **Programa Teatro e Circunstância, episódio Ideologia da Rua**. Entrevista em vídeo. São Paulo: Realização SESCTV, 2012.

FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. A experiência da tribo de atores Ói Nós Aqui Traveiz. In: **Teatro de Rua em movimento 1: seminários e debates**. São Paulo: Tablado de Arruar, 2004.

GUARNIERI, Mariana. Textura da palavra: um olhar sobre o processo de criação de “A cidade das estórias”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

INHAMUNS, Calixto de. As Dramaturgias dos Espaços Abertos: das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil. In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

PAVANELLI, Simone. O converseio entre os Coletivos do Teatro de Rua. In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

PEREIRA, Manuela. Reflexões sobre o Teatro de Rua: *Mambembe*, em “O barão nas árvores”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

PINHEIRO, Patricia. Sobre a especificidade de técnicas de treinamento corporal para o ator de teatro que atua na rua: Reflexões sobre a experiência com o espetáculo Circus Negro. In: **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação**. CARREIRA, André (org.); FORTES, Ana Luíza (org.). Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

SCHEFFLER, Ismael. Diferentes camadas de recepção em A Breve Dança de Romeu e Julieta. In: **Teatralidade e Cidade**. CARREIRA, André (org.). Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011 (Cadernos do Urdimento; n.1).

SILVA, Amsraiane G. F. G. da. **Invasão: A dramaturgia do espaço no teatro que invade a cidade**. Artigo – Congresso Norte Nordeste de Pesquisa e Inovação, Palmas-TO, 2012.

Recebido em 15/08/2016 - Aprovado em 17/11/2016