

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**JHON WEINER DE CASTRO**

**ESPAÇO TEATRAL:**  
**A INFLUÊNCIA DIRETA EM MONTAGENS PARA O TEATRO DE**  
**RUA. UMA ANÁLISE A PARTIR DOS TRABALHOS DO GRUPO**  
**MAMBEMBE.**

**UBERLÂNDIA-MG**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

C355e Castro, Jhon Weiner de, 1983-  
2015 Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua.  
Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe / Jhon Weiner  
de Castro. - 2015.  
145 f. : il.

Orientadora: Ana Maria Pacheco Carneiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Teatro - Teses. 2. Teatro de rua - Teses. 3. Espaço (Arte) - Teses.  
4. Teatro itinerante - Teses. I. Carneiro, Ana Maria Pacheco.  
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em  
Artes. III. Título.

CDU: 792

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---

**Espaço Teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua. Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe.**

Dissertação defendida em 07 de outubro de 2015.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Pacheco Carneiro  
Presidente da banca

Participação via Skype

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carina Maria Guimarães Moreira (via Skype)  
Membro externo

---

Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Narciso Larangeira Telles da Silva  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

**JHON WEINER DE CASTRO**

**ESPAÇO TEATRAL:  
A INFLUÊNCIA DIRETA EM MONTAGENS PARA O TEATRO DE  
RUA. UMA ANÁLISE A PARTIR DOS TRABALHOS DO GRUPO  
MAMBEMBE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Artes/Teatro.

Área de Concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Tema para Orientação: Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Pacheco Carneiro.

UBERLÂNDIA-MG

2015

Dedicado (sempre) à minha querida família.

À amiga Daniela Rosante;

Ao Grupo Mambembe.

## Agradecimentos

Agradeço à minha querida família (que é o que tenho de mais importante nesse universo) por sempre estar ao meu lado me apoiando e me fazendo cada vez mais feliz. Minha Carol, esposa amada, por compartilhar seu amor, seu carinho, com tanta dedicação à nossa família. Tudo o que penso e escrevi nesse trabalho tem sua importante colaboração, querida. Meus filhotes maravilhosos. Livia, minha filha carinhosa, encantadora. Dante, meu filho amoroso, bagunceiro (que bom). Miguel, filho que ainda na barriga já é amado e esperado por nossa família. “Amo Mil” todos vocês.

Minha grande orientadora Ana Carneiro. Sem você seria muito mais difícil. Uma grande referência enquanto artista. Uma grande referência enquanto orientadora. Sua atenção, sabedoria, dedicação, paciência, compreensão e incentivo foram realmente imprescindíveis durante todo esse processo. É graças a tudo isso, graças a você que, mesmo em meio às minhas dificuldades, esse trabalho chegou até aqui. Minhas amigas Dani e Ln estavam certíssimas quando me disseram a seu respeito: “Você terá uma orientadora fantástica!” Tive mesmo. Tenho. Obrigado Ana!

Minha querida amiga Daniela Rosante. É seu o “pontapé” inicial, o incentivo primeiro desse mestrado. Muito obrigado grande ser humano altruísta. Sempre serei grato a você.

Grupo Mambembe. Minha escola, minha inspiração. Tudo o que eu fizer, quando eu fizer, se for teatro, sempre terá muito do Mambembe. “Atchutchumi” para todos os amigos mambembes. Esse trabalho também é de vocês.

Caro Narciso Telles, um referencial de artista-educador desde a primeira vez que lhe vi discursando no ConFaeb em 2006. De lá pra cá, minha admiração por você só aumentou. Seu conhecimento e disponibilidade foram fundamentais nessa pesquisa.

“Cumpade” Brenno, você é um grande amigo, parceirão. Sua ajuda encurtou as distâncias entre o Norte e o Sudeste. Tenho muito orgulho de tê-lo como “cumpade”.

Amiga Eliene, “menina de luz”, sua receptividade é maravilhosa.

Raquel; sou muito grato por sua eficiência, paciência e atenção.

Professores Mário Piragibe, Vilma Campos, Maurício Matos e novamente Ana Carneiro, suas aulas me ajudaram muito nessa jornada. Igualmente, as considerações que recebi nas bancas, trazidas por Narciso, Mário e Carina Guimarães.

Agradeço aos meus alunos da UFT; aos amigos tocantinenses; aos amigos da UEA; aos companheiros da UFU.

Toda equipe do PPGA, sou grato a vocês. Sou feliz por ter tido em meu caminho a Universidade Federal de Uberlândia.

Agradeço a todos os artistas do Teatro de Rua.

Viva Dioniso!

## **Resumo**

Esse trabalho traz considerações acerca do uso do espaço teatral no Teatro de Rua. Expõe definições e termos atrelados ao conceito de espaço quando relacionado ao teatro. Suscita reflexões sobre metodologias adotadas durante apresentações teatrais ocorridas em espaços fora dos locais habituais, ou seja, além daqueles convencionalmente construídos para receberem espetáculos (salas de espetáculos, teatros à italiana, arenas, etc.). A maior parte da análise aqui discutida parte de experiências vivenciadas, em um determinado período, no Mambembe – Música e Teatro Itinerante, embora também valha de outros conhecimentos além daqueles percebidos e ocorridos nesse grupo. Discorre também sobre elementos constitutivos de espaços não convencionais, buscando perceber situações que comumente compõe esse tipo de espaço, e assim, configurando inúmeras possibilidades que incidem na relação com o espetáculo ali apresentado.

**Palavras-chave:** Espaço – Teatro de Rua – Elementos do espaço teatral.

## **Resumen**

Este trabajo trae consideraciones acerca del uso del espacio teatral en el Teatro de Calle. Expone definiciones y términos vinculados al concepto de espacio cuando relacionado al teatro. Suscita reflexiones sobre metodologías adoptadas durante presentaciones teatrales ocurridas en espacios fuera de los locales habituales, o sea, además de aquellos convencionalmente contruidos para recibir espectáculos (salas de espectáculos, teatros a la italiana, arenas, etc.). La mayor parte del análisis aquí discutida parte de experiencias vividas, en un determinado periodo, en el Mambembe – Música e Teatro Itinerante, no obstante también valga de otros conocimientos además de aquellos percibidos y ocurridos en ese grupo. Discurre también sobre elementos constitutivos de espacios en el convencionales, buscando percibir situaciones que comúnmente compone ese tipo de espacio, y así, configurando inúmeras posibilidades que inciden en la relación con el espectáculo allí presentado.

**Palabras-claves:** Espacio – Teatro de Calle – Elementos del espacio teatral.



## **Sumário**

<b>Introdução .....</b>	<b>8</b>
<b>1. Espaço e Teatro: definições e termos atrelados ao Teatro de Rua. ....</b>	<b>17</b>
<b>2. O Teatro de Rua, o Teatro Universitário, o Teatro do Mambembe: um pouco da relação com o grupo onde originou essa análise. ....</b>	<b>29</b>
<b>3. Reconhecendo, analisando e relacionando os elementos que constituem o espaço teatral no Teatro de Rua. ....</b>	<b>36</b>
3.1. Finalidade do espaço: seu uso convencional, sua referência histórica e cultural, sua utilidade comum e a relação do mesmo com a comunidade local. ....	38
3.2. Arquitetura do local: aspectos cenográficos, estruturais, visuais, etc. ....	48
3.3. Acomodação e organização da plateia no espaço teatral. ....	65
3.4. Iluminação (natural e artificial) do espaço. ....	86
3.5. Condições climáticas e aspectos naturais. ....	102
3.6. Sonorização, propagação sonora: sonoridades do espaço teatral e sonoridades com o espaço teatral. ....	110
<b>Considerações finais .....</b>	<b>123</b>
<b>Referências .....</b>	<b>125</b>
<b>Anexo .....</b>	<b>129</b>

## Introdução

Esse trabalho é resultado de observações e considerações ligadas diretamente a aspectos que versam sobre a ocupação e organização do espaço teatral da rua<sup>1</sup>, considerando referências distintas de pesquisadores, grupos e artistas variados. O desenvolvimento das reflexões se dá pela análise das experimentações vivenciadas, sobretudo, em montagens cênicas apresentadas em espaços abertos. Recorro principalmente à observação crítica dos espetáculos teatrais dos quais participei, especialmente (respondendo por quase totalidade dessa pesquisa) os do grupo Mambembe – Música e Teatro Itinerante (sobre o qual discorro com mais detalhes em um capítulo específico nesse trabalho). Os exemplos trazidos de outras montagens de rua que desenvolvi fora do Mambembe se fazem necessário para observar determinadas considerações do estudo sobre espaço, que me acompanhou e acompanha mesmo além dos trabalhos no grupo. Relacionando tais observações com aquelas realizadas por artistas e pesquisadores do assunto, tornou-se possível identificar situações comuns aos trabalhos que vão à rua. Assim, a pesquisa traz considerações sobre as escolhas e organização em relação ao espaço, tanto por parte dos artistas como da plateia. Também suscita reflexões que visam perceber quando e em que medida os elementos constitutivos deste espaço são favoráveis, ou não, à linguagem proposta pela encenação da obra que vai às ruas.

Toda a pesquisa aqui apresentada baseia-se em um ponto de vista artístico. As considerações e reflexões são expostas a partir do estudo e análise da cena, do acontecimento teatral, de processos de montagem e circulação de peças, etc. Assim, o envolvimento com o estudo do espaço, nesse trabalho, tem uma visão fundamentada em meu olhar enquanto pesquisador do Teatro, e não da Arquitetura, do Patrimônio Urbano,

---

<sup>1</sup> Cabe pontuar que, o termo “espaço teatral da rua”, nessa pesquisa, sempre que ocorrer se refere a espaços (lugares) que não foram construídos especificamente para e com a finalidade de receber apresentações cênicas, embora, sejam utilizados para tal. O termo também não é dirigido a qualquer tipo de espaço não convencional, como aqueles fechados, a exemplo de galpões, escolas, galerias, entre outros. Assim, nesse contexto, a expressão somente se aplica a partir do momento em que a rua (ou adro, ou calçada, ou praça, parques,...) está tomada pela atividade teatral, ou seja, após o início da encenação, seja ela uma peça, um cortejo, uma intervenção cênica, etc. Antes disso, nesse lugar, antes que se inicie a ação cênica, não existe ainda um espaço teatral propriamente dito, ou seja, é apenas a rua enquanto rua, enquanto espaço de circulação, espaço público, etc. Mas, de qualquer forma, isso não impede que esse mesmo espaço, ainda que antes de se tornar um espaço teatral da rua (na prática), possa ser estudado antecipadamente, visando compreendê-lo enquanto um espaço que se relacionará, futuramente, e poderá receber uma encenação configurando, portanto, sua análise enquanto possível espaço teatral (nesse caso, na teoria).

da Engenharia, ou qualquer outra área para a qual o estudo do espaço também possa ser indispensável. Digo isso com o intuito de esclarecer inicialmente o rumo dos objetivos e anseios ao analisar o espaço junto ao Teatro, especialmente o Teatro de Rua.

Durante esse trabalho, as publicações organizadas pelo pesquisador André Carreira propiciaram encontrar determinados exemplos em relatos sobre a prática teatral realizada na rua, além de auxiliar na compreensão de termos ligados ao assunto. Em suas obras (livros, cadernos de experiências), nas análises de pesquisadores/artistas que expunham reflexões próprias, diretamente relacionadas ao meio acadêmico, foi possível encontrar alguns exemplos pares às experiências vivenciadas no Grupo Mambembe. E assim como nas obras organizadas pelo pesquisador e artista Narciso Telles, suscitações acerca do fazer teatral em grupos de pesquisa possibilitaram reflexões sobre teatro de rua universitário, além do teatro de rua fora da academia.

Os registros publicados de relatos sobre as práticas de artistas e grupos (Grupo Galpão, Ói Nós Aqui Traveiz, Tá na Rua, entre outros) já habituados ao trabalho com a linguagem do Teatro de Rua foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa. Mas devo ponderar que, dificilmente se encontram publicações que consideram aspectos diversos sobre o espaço teatral da rua. A maior parte das publicações sobre teatro de rua, especialmente no Brasil, ou estão mais ligadas a ideologias políticas (e muitas vezes são expostas nos estudos relacionados à dramaturgia), ou discorrem sobre o processo dos atores (e com frequência, antes mesmo de chegarem à rua), ou tecem comentários sobre a organização em roda (plateia em torno e artistas ao centro).

Em um exemplo específico, durante a pesquisa, comumente me deparei com reflexões sobre a organização pelo espaço, mas raramente essas reportavam ou admitiam outra forma que não fosse de formato em roda. Isso como se já houvesse um habitual consenso (mesmo que não proposital) de que teatro na rua “tem que ser” ou “funciona melhor” nessa disposição, ainda que na prática apareçam distintas formas de se organizar pelo espaço, e bem sucedidas, assim como essa também, é claro. E é fácil encontrar inúmeros registros em vídeos e fotos dos mais diversos grupos que adotam diferentes metodologias de uso do espaço teatral, mas poucos refletem ou comentam sobre essas práticas. Outras situações, normalmente, sequer são abordadas quando se versa sobre organização do grupo no espaço da rua, e menos ainda quando se trata da plateia. E embora, na prática, os artistas vivenciem e percebam tais acontecimentos, também são poucos os que relatam ou registram suas reflexões envolvendo esses

aspectos mais técnicos. Isso, em algum momento dificultou encontrar referências aprofundadas sobre o assunto, mas felizmente, partindo para situações mais pontuais foi possível refletir e levantar considerações em publicações adquiridas de determinados seminários, vídeos de espetáculos, documentários (a exemplo dos programas do Teatro e Circunstância) e principalmente nos registros e acervos do Mambembe<sup>2</sup>. Revistas, e eventos que geraram publicações das reflexões de artistas, como o Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua (organizado pelo Núcleo Pavanelli em 2011), o Teatro de Rua em Movimento (organizado pelo Tablado de Arruar em 2004), proporcionaram o acesso a relatos de diferentes grupos e pesquisadores da área.

Registros de ocorrências ligadas ao teatro e estudos de períodos históricos apontados nas obras de determinados pesquisadores como Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Ricardo Brügger Cardoso, César Oliva, Francisco Torres Monreal, Lidia Kosovski, Denis Guénoun, entre outros, foram determinantes para situar e comparar ações que dialogam com o espaço teatral, mesmo que se referindo a fatos distantes em datas ou localidades. Também se fizeram indispensáveis o estudo de pesquisas e análises de artistas/pesquisadores, especialmente aquelas resultantes de práticas desenvolvidas em seus grupos de Teatro de Rua; entre esses estão Ana Carneiro, Eduardo Moreira, Tânia Farias, Amir Haddad, etc.

As leituras relacionadas à escrita acadêmica, acompanhando o raciocínio de Jorge Larrossa (2003-2004), inspiraram algumas indagações sobre a forma proximal de se envolver com a pesquisa, despertando uma busca pela liberdade em expor opiniões e relatar experiências. Essa foi uma forma de incentivo bastante relevante para esse trabalho e que comungou com a orientação<sup>3</sup> que recebi durante todo o processo.

Por conseguinte, tais análises resultaram em reflexões e apontamentos sobre o uso do espaço teatral da rua, de maneira que algumas conclusões podem ser atribuídas não só a uma apresentação em particular, mas também às formas mais gerais de utilização espacial no Teatro de Rua.

Longe de determinar uma forma fixa para se pensar e usar o espaço teatral, essa pesquisa visa fomentar a discussão sobre metodologias viáveis e variáveis de acordo com a necessidade e objetivo determinado pela encenação que vai às ruas. O incentivo à experimentação e estudo das possibilidades é um ponto que fomenta e

---

<sup>2</sup> Esses incluem fotos, vídeos, pesquisas publicadas e três livros que acompanham principalmente o período analisado nesse trabalho.

<sup>3</sup> Refiro-me diretamente à orientadora dessa dissertação, Ana Carneiro.

fundamenta o rumo desse trabalho. Não há configurações absolutamente inquestionáveis, certas ou erradas por completo. E embora haja a defesa por determinadas soluções pautadas em situações concretas de uso do espaço teatral, fundamentadas em teorias e práticas, há de se considerar sempre o inesperado, a cada caso; uma característica inerente ao Teatro de Rua.

Como já mencionado, grande parte das pesquisas em Teatro de Rua, ainda hoje, é voltada para a relação social e política que essa modalidade representa. Na América Latina é possível associar esse fato aos acontecimentos histórico-políticos que envolvem países que lutam ou lutaram contra regimes de ditadura. Parto desse comentário, apenas para que se compreenda o quão importante e determinante foi esse processo para o Teatro de Rua e para as transformações mais atuais relacionadas ao espaço teatral. Em grande parte do mundo artistas se organizaram em torno de ideais revolucionários durante a segunda metade do século XX, abrindo caminho para um teatro que ia ao encontro do público, onde quer que esse estivesse. Portanto, a rua, os espaços públicos, os espaços não convencionais tornaram-se uma possibilidade atrativa para os artistas engajados com ideais populares e políticos, indo para além dos espaços projetados especificamente para a realização de peças teatrais. Além do aspecto ideológico, essa modalidade teatral passou também a buscar novos caminhos que dialogassem com a encenação proposta pelos artistas, como analisa Cardoso:

De fato, essa idéia (sic) do teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada e especializada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado *teatro político*, sobretudo nos anos de 1960-70. (...) De modo geral os diretores que utilizavam ruas, praças, ou outras localizações urbanas não convencionais, tentavam descobrir novos espaços na cidade para cada representação, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a encenação. (CARDOSO, 2008, p. 64)

Mesmo que o Teatro seja usado como um instrumento<sup>4</sup> é necessário que se considere os aspectos da produção artística a fim de garantir um trabalho com qualidade estética, o que servirá ao propósito desejado, além de envolver os espectadores. Uma

---

<sup>4</sup> Refiro-me a montagens cênicas que tem outro fim que não o teatro em si, ou seja, o uso da encenação com um propósito mais centrado em uma determinada ação ou objetivo, e quase sempre esse se relaciona à transformação social. Como exemplo, podemos citar o teatro com objetivos didáticos, teatro para politização, catequização, empresarial, transformação social, ou qualquer outro desígnio que se apresenta à frente do objetivo teatral enquanto arte.

vez envolvidos com a encenação, imersos no universo ou contexto da peça, o público que se depara com o acontecimento teatral tende a se prontificar com maior disposição à experiência proposta pelo grupo ou artista. E são tantos os motivos e objetivos de se fazer teatro na rua (ou mesmo em outro espaço) que, não cabe nessa pesquisa avaliar ou mesmo comparar montagens apenas por questões relacionadas às ideologias do grupo ou artista, com propósitos de classificá-las por importância. Seria inútil qualificar por valor de mérito, e se assim fosse feito, acabaria por se justificar em puro gosto ou identificação pessoal. Portanto, proponho um olhar sobre as características e os modos de se fazer, ou melhor, de como tem sido feito o Teatro de Rua, expondo, sobretudo a experiência vivenciada no Mambembe. Dessa forma, a análise aqui exposta perpassa por diversas considerações, entre essas, sobretudo, aquelas que tratam da técnica. E nessa perspectiva, após considerar as inúmeras possibilidades e objetivos de se levar uma montagem à rua, a análise na obra de Cruciani e Falletti pondera que há questões diretamente ligadas ao modo de se fazer Teatro de Rua.

Há portanto uma dramaturgia, há técnicas de representação, há uso do espaço: há uma linguagem teatral. Em nosso século, ademais, introduz-se no teatro de rua com especial força, o "teatro que sai para a rua", física e metaforicamente, que se constitui como aventura e viagem, experiência que se abre para o risco do imprevisto e do desconhecido, que tem algo a dizer para um público que o é não por necessidades pretextuais e que se pode certamente procurar satisfazer sem se aviltar. (CRUCIANI & FALLETI, 1999, p. 20)

Qualquer que seja o desejo de se fazer teatro, ele deve ser feito com um olhar artístico. A intenção de se fazer teatro, seja como razão política, social, entretenimento, reflexão, ou qualquer outra, necessita de uma qualidade técnica para alcançar seu objetivo. Não seria funcional, por exemplo, elaborar uma peça para politizar, se ela não convence artisticamente. Assim, desenvolver uma montagem teatral é mais que decorar falas e ocupar um espaço e tempo com uma proposta pautada apenas no discurso ideológico. Consiste em pesquisar, experimentar caminhos e não se contentar em fazer e ver a Arte, o Teatro, num segundo plano. “Em teatro, “de qualquer jeito” é o maior e mais sutil inimigo”. (BROOK, Peter, 2005, p. 14). Exponho isso, para ressaltar que o foco desse trabalho se relaciona muito mais com a pesquisa artística enquanto organização e técnica de uma montagem que vai à rua que, com preceitos fundamentados em ideologias do grupo, embora eles possam existir (e dificilmente não

existirão). A prática, a ação, de certa maneira, independe dos objetivos secundários do grupo ou artista, sejam esses objetivos políticos, religiosos, entretenimento, etc. Não significa que devemos desconsiderar ou ignorar os objetivos específicos do artista; mas estar na rua enquanto artista de teatro, preocupado com a qualidade do trabalho apresentado, requer conhecer técnicas, o espaço e os elementos que o constituem. Em Teatro, até mesmo o discurso depende da ação. A técnica e a maneira como o grupo age por esse espaço pode fazer toda diferença. Guénoun, pesquisador da área teatral, faz uma reflexão a respeito, onde considera que:

É fácil de compreender: se o teatro se contentasse com enunciar as verdades em sua intelectualidade específica, discursiva, ele não as apresentaria de forma mais sensível do que um sermão feito de um púlpito. O sensível do teatro é a exposição da ação. (GUÉNOUN, 2004, p. 55).

Assim, um estudo sobre as linguagens, estéticas, organização, e metodologias relacionadas às apresentações podem dar pistas sobre um uso mais estruturado do espaço teatral. E nesse caso especialmente, nessa pesquisa, a relação se dá com o espaço teatral da rua.

No Teatro de Rua, perceber e saber usufruir as possibilidades dadas pelo espaço pode contribuir na relação com o espectador, tanto pelo efeito estético, quanto filosófico. Tudo que entra no campo visual e sonoro do espectador pode criar ambientes, sensações, atmosferas e relações desse com o que está sendo apresentado. A partir desses pressupostos devemos então considerar o quanto o espaço, onde se dará a apresentação, pode contribuir ou prejudicar o espetáculo teatral nele desenvolvido. Referindo-se diretamente ao Teatro de Rua, o artista Eduardo Moreira, considera que a “relação direta com o público se reflete não só na maneira de produzir o teatro, mas também e, obviamente, na estética produzida pelo grupo.” (MOREIRA, 2010, p. 135). Assim, o simples fato de optar por realizar uma montagem em espaços abertos requer dos artistas envolvidos uma atenção a tudo que envolve essa modalidade, inclusive o espaço propriamente dito.

Como já exposto, nessa pesquisa, os locais considerados são aqueles que se caracterizam principalmente como espaço de rua<sup>5</sup>; embora, valer-se de outros exemplos,

---

<sup>5</sup> A palavra rua, aqui entendida de forma ampliada, refere-se a espaços de circulação pública: praças, vias, calçadas, adros, vilas, espaços públicos, etc.

de outras modalidades teatrais, possa servir para comparar ou mesmo complementar o raciocínio e as reflexões acerca do tema.

Diferentes abordagens são usadas por grupos de Teatro de Rua quando levam suas montagens teatrais para o espaço de apresentação. Alguns se apropriam, outros contrapõem, outros transformam o espaço teatral, enfim, cada um se comporta de acordo com o que julga ser pertinente ou favorável para encenação. Focando nas questões que se relacionam com o fazer artístico e linguagem teatral da rua, podemos compreender os mais variados aspectos e características acerca do processo de criação e execução das propostas. Assim, é necessário observar metodologias e situações características das montagens cênicas que se apresentam nesse tipo de espaço. E são inúmeras as maneiras de lidar com espaços abertos, em diferentes contextos e/ou períodos da História do Teatro. No comentário do professor de teatro Edelcio Mostaço notamos uma dessas abordagens referente às companhias itinerantes da *commedia dell'arte*:

Em tabladros improvisados nas praças e logradouros ou nos palácios e casas burguesas, os cômicos cultivam diariamente sua expressividade, treinando interpretação, canto, música, ginástica, malabares, além da criação de *gags* diversas, destinadas a refinar suas entradas em cena. A partir do século XVII, os espetáculos passam a comportar truques cenográficos, como uma mesa que sobe para o teto, alçapões e esconderijos acoplados aos tabladros, objetos cênicos cheios de tramoias e embustes que visavam prender a atenção do público e permitir a elaboração de roteiros mais atrativos. (MOSTAÇO, 2004, p. 76).

Estar preparado para o encontro com a rua é uma preocupação comum a grupos engajados com o desenvolvimento dessa linguagem teatral. Não raramente, encontramos comentários sobre o desenvolvimento dos processos de criação dos artistas, e em alguns casos leva-se em consideração o onde e como irão agir. Essas observações podem parecer inerentes a outros grupos, mesmo os que não se relacionam com a rua; e sim, possivelmente se adequam a outros contextos, afinal, o Teatro de Rua, como descrito no próprio termo, é Teatro, e conseqüentemente seus processos são inerentes à linguagem cênica como um todo. Dito isso, não devemos pensar que por se tratar de uma relação com espaços diferenciados, essa modalidade (o Teatro de Rua) estará alheia aos demais contextos teatrais; apenas trará especificidades únicas, além das



outras que concernem ao Teatro.

Podemos fragmentar o estudo sobre o Teatro de Rua e analisar os pontos fundamentais à linguagem. E se assim fizermos, um dos aspectos essenciais para o desenvolvimento dos processos de criação será a consideração e relevância do espaço, e sua influência sobre as montagens de Teatro de Rua. No Grupo Mambembe, a diretora teatral Mariana Guarnieri avalia, em sua análise, o quão significativo é para a montagem cênica o processo de inserir-se e relacionar-se com o espaço da rua.

Da mesma forma, nós – artistas da rua – só encontramos a completude dos gestos, da musicalidade, dos elementos cênicos e de toda a ação teatral ao compartilhá-la com o público e interagir efetivamente com esse espaço, de acordo com as propostas artísticas. (GUARNIERI, 2009, p. 150).

Alguns grupos que desenvolvem trabalhos para a rua têm buscado e se relacionado diretamente, e cada vez mais, com uma variedade de possibilidades ligadas aos elementos constituintes do espaço. Esses elementos (arquitetura, luz, clima, localização, estruturas, etc.) sempre estarão presentes, seja por inserção do próprio grupo, enquanto proposta de ocupação com materiais cênicos, ou por imposição natural da estrutura e arquitetura pré-existente no espaço. As combinações e uso dos recursos do espetáculo somados à própria cidade podem gerar pesquisas e propostas das mais distintas. Esse tipo de relação sempre esteve presente no Teatro de Rua, ao menos na prática. Algumas análises de grupos atentos às propostas de organização nos espaços elucidam essa questão. Nas exposições do professor de teatro Ismael Scheffler, também diretor e cenógrafo da montagem *A Breve Dança de Romeu e Julieta*<sup>6</sup>, fica evidente a existência de uma relação da encenação com os elementos do espaço.

A inserção de tendas e definição da igreja provocava uma convergência central já prenunciada pela colocação do equipamento de som que cercava o pátio central. (...) A estrutura da praça, seus elementos arquitetônicos, mobiliário e vegetação, embora fixos, passavam a ter uma nova organização em sua seleção e utilização na medida em que os atores interagiam com estes elementos e a ação propusesse o direcionamento do olhar. (SCHEFFLER, 2011, p. 32).

---

<sup>6</sup> Espetáculo apresentado entre os dias 25 a 28 de junho de 2009, desenvolvido pelo grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (TUT).

Para compreender e analisar com maior clareza as relações que artistas e grupos de Teatro de Rua criam com o espaço teatral tornou-se necessário entender como tem sido conceituado os termos e elementos ligados a essa área. Assim, um capítulo concentrando definições que já se apresentam como referências para o assunto deveria vir antes mesmo da análise sistemática de situações presentes no espaço teatral do Teatro de Rua. De tal forma, o primeiro capítulo dessa pesquisa reúne, compara e determina definições tidas como necessárias para a compreensão do estudo sobre espaço e teatro. Em seguida, um breve trecho apresentando o Grupo Mambembe ajuda a compreender o contexto e o grupo no qual foi analisada a maior parte das considerações aqui expostas.

Para aprofundar nas considerações sobre situações comuns ao espaço teatral da rua tornou-se necessário pontuar quais elementos (arquitetura, luz, clima, localização, etc.) são pertinentes para se aprofundar nesse trabalho. Em foco, sempre estariam um conjunto de circunstâncias que pudessem encontrar-se presentes em todas, ou na maioria, das apresentações ocorridas em espaços da rua. E após considerar individualmente tais elementos, ainda que sempre sejam dependentes do todo, é possível analisar metodologias do uso do espaço teatral que, se adequem em diferentes contextos. Essa análise corresponde à parte principal dessa pesquisa. E a partir desses apontamentos, comparações e observações, pode-se então considerar reflexões mais conclusivas ao fim desse trabalho. Após todas as considerações, as páginas em anexo servem para esclarecer um pouco mais sobre o funcionamento do Mambembe.

Cada caminho gera um resultado. E já que o espaço aberto<sup>7</sup>, o não convencional, é tão amplo e diversificado, isso traz ao Teatro de Rua uma gama enorme de possibilidades a serem analisadas e exploradas. O que não se pode desconsiderar é que as opções ocasionam métodos cada vez mais inerentes à linguagem. Na Arte, cada escolha feita é uma afirmação.

---

<sup>7</sup> As definições de termos como esse se encontram reunidas ainda no princípio do texto dessa pesquisa, especificamente no capítulo 1. Espaço e Teatro: definições e termos atrelados ao Teatro de Rua.

## **1. Espaço e Teatro: definições e termos atrelados ao Teatro de Rua.**

Início esse capítulo com uma breve reunião de considerações e termos relacionados ao espaço, todas originadas de apontamentos e reflexões de distintos pesquisadores da área. Nem sempre haverá consenso sobre qual a definição mais adequada a cada situação; por isso, ao final, elaboro uma sistematização desses termos com o objetivo de auxiliar no entendimento das análises das apresentações teatrais presentes nessa pesquisa.

O espetáculo teatral, quando realizado na rua, segue padrões e influências que o determinam e o diferenciam claramente de uma encenação apresentada em outros espaços, como o tradicional palco italiano, por exemplo. Conhecer e determinar elementos específicos da linguagem do Teatro de Rua e relacioná-los a uma montagem teatral requer a aceitação de que o espaço nessa situação é bastante característico. E também é necessário compreender que a peça sofre influências múltiplas e modifica-se consideravelmente a cada escolha de um novo local para a apresentação. Afinal, o espetáculo na rua é dependente até mesmo da relação e visão que o próprio espectador faz dele com o meio onde está sendo apresentado. Como exemplo, na obra *Teatralidade e Cidade*, a pesquisadora Zilá Muniz comenta que o “espaço teatral que se insere e invade o espaço público estabelece outras relações entre os níveis imagéticos criando relações entre transeunte e ambiente” (MUNIZ, 2011, p. 79), o que então, passa também a ser considerado.

Compreendendo a relação intrínseca existente entre o Teatro de Rua e o espaço no qual se desenvolve esse tipo de arte, podemos então estabelecer determinados conceitos à modalidade. Aliás, de forma geral, as ideias que temos sobre as inferências da escolha de um espaço para uma determinada encenação podem ser atribuídas à montagem cênica em diversas outras ocasiões e não somente no Teatro de Rua. Não dá para negar a relação e influência que os espaços utilizados em distintos períodos da História do Teatro exerceram sobre a produção teatral contemporânea a cada um deles; isso, tanto em espaços abertos quanto nos espaços fechados. E tal consideração pode se relacionar aos espaços construídos especificamente para receber as encenações teatrais, ou mesmo àqueles classificados como não convencionais para o teatro. Na Grécia, por exemplo, tínhamos as arenas e semiarenas com estruturas que possivelmente determinavam o tipo de uso e uma direta ligação (dos atores e da dramaturgia) com o que era posto sobre o espaço cênico, conforme analisado na obra de César Oliva e

Francisco Monreal, quando os autores se referem às *skenes*<sup>8</sup> e aos espaços onde eram apresentadas as peças gregas.

Outro uso muy posible era el de servir de espacio escénico a los dioses que formablam parte del reparto escénico. La dimensión *altura* tenía su simbolismo en el teatro griego. Por médio de la maquinaria, los dioses descendían a lo largo del muro (es el *deus ex machina*). Su actuación no debería situarse al mismo nivel de los personajes humanos. (OLIVA & MONREAL, 1994, p. 42)

Ainda sobre a relação do Teatro com espaço, temos na Idade Média o surgimento do carro-palco, onde a possibilidade de deslocamento pelo espaço ao ar livre na cidade propiciava outras formas de interação do público com o espetáculo teatral. Esse uso característico originou significativas implicações na criação e execução das montagens cênicas do período. Vejamos o exemplo apontado pela pesquisadora em teatro, Margot Berthold:

(...) os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para o outro, assistindo à sequência das cenas à medida que alteravam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas. (BERTHOLD. 2010, p. 209).

Não é difícil perceber que as inferências do espaço teatral sobre o espetáculo podem estabelecer conexões mesmo antes de a peça começar a ser ensaiada. Se a estrutura interfere na movimentação e criação dos atores, bem como na interação com o público, também pode interferir desde a elaboração da dramaturgia, muitas vezes criada para um espaço específico. Haja vista as inúmeras cenas de balcão presentes nos textos de William Shakespeare, demonstrando uma estreita e íntima ligação com o espaço do palco elisabetano. Comumente, outras questões atreladas ao espaço despontam na dramaturgia shakespeariana. Ao descrever a estrutura arquitetônica relacionada ao

---

<sup>8</sup> Na definição de Barbara Heliodora (pesquisadora em teatro): De um lado tínhamos uma arquibancada para a plateia, “e do lado oposto foi erguido um conjunto: a parede que dava para o palco era construída para parecer a frente de um palácio, e era chamada de *skene* (ou cena), correspondendo ao que hoje chamamos de cenário”; à frente dessa construção tínhamos o palco (*proskenion*). (2008, p. 22)

prédio teatral do final do século XVI<sup>9</sup>, o pesquisador Bill Bryson demonstra essa relação entre o dramaturgo e o espaço onde ocorrerá a apresentação:

O esboço mostra um grande palco que se projeta para a plateia, em parte coberto, com uma torre atrás que contém um espaço conhecido como casa de *tiring* (abreviação de *attiring*, “vestuário”) ou vestiário – um termo cujo uso registrado mais antigo se encontra em *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare –, onde os atores trocavam de roupa e pegavam objetos de cena. Acima do vestiário havia galeria para músicos e plateia, assim como espaços que podiam ser incorporados à apresentação, para cenas de balcão e semelhantes. (BRYSON, 2008, p. 69).

Do teatro realizado na Grécia, a mais de 2500 anos atrás, ao teatro do século XXI, é possível encontrar exemplos de como o espaço se transformou, consequentemente influenciando as encenações ao longo da história teatral. E embora muitas das características estéticas ainda possam se assemelhar, propostas teatrais distintas existem e constantemente são experimentadas. Tais propostas não se restringem apenas aos locais com uma arquitetura projetada especialmente para o Teatro, e isso é possível notar em registros históricos que trazem inúmeros exemplos da utilização de espaços abertos e não convencionais para apresentações cênicas. E não devemos esquecer que a ação teatral se desenvolveu por mais tempo em espaços ao ar livre que em salas projetadas. Nesse contexto, a pesquisadora Lidia Kosovski traz uma visão histórica sobre uma perspectiva de rompimento com os espaços fechados diante as novas possibilidades e experimentações do século XX. Em suas considerações a autora descreve uma relativa tensão contrária aos espaços fechados e convencionados para o teatro.

A força da experiência dentro do edifício, talvez justamente pela tensão produzida entre a natureza dionisíaca da expressão teatral e as amarras e limites impostos por uma geografia determinada e disciplinadora, inscreveu o século XX na História do Teatro, como um século de “explosão do espaço”, em que o teatro europeu se dilatou, e em um certo viés reenglobou o espaço físico da cidade como palco. (KOSOVSKI, 2005, p.11).

---

<sup>9</sup> A análise do autor se baseia no esboço interno do prédio Swan Theatre (que não existe mais no local), em Londres, desenhada pelo holandês Johannes de Witt. Essa estrutura é bastante semelhante ao interior da réplica do Globe Theater da cidade de Londres dos dias atuais.

Assim como as possibilidades de uso, são variados e diferentes os conceitos de estudiosos sobre o assunto “espaço”, mesmo quando se relaciona apenas ao Teatro de Rua diretamente. Essas variações tornam-se ainda maiores quando se amplia o estudo para outras áreas que não a teatral especificamente, como arquitetura, estudos sobre a sociedade, patrimônio, etc. Mas em comum, as observações e pesquisas que lidam com o fazer teatral (esse sim, foco dessa pesquisa), comumente trazem uma visão relacionada à capacidade de influência e interferência que um determinado espaço pode exercer sobre uma obra artística. Narciso Telles, ao comentar sobre o Teatro de Rua e espaço, traz uma reflexão referente às pesquisas realizadas nesse campo, onde a relação entre o Teatro e a cidade suscita uma série de especificidades a respeito desse acontecimento.

Esses conceitos de análise da relação com o espaço – cênico e urbano, propiciam a reflexão em torno da ação teatral na cidade e dos efeitos de teatralidade gerados por esses acontecimentos. Torna-se importante verificar que estes efeitos ocorrem em diversas ordens e escalas, o que demonstra a especificidade do teatro de rua e seus modos de fazer. (TELLES, 2008 p. 14).

Se da relação teatro-espaço surgem outras análises que influenciarão até mesmo no modo de fazer, ou seja, no processo de realização do espetáculo, evidencia-se, portanto, certa interdependência desses assuntos (Teatro e espaço). De tal forma, considerar a influência de um sobre o outro, demanda compreender quais as possibilidades na criação e na apresentação de uma montagem, sobretudo para o Teatro de Rua. Isso porque nessa modalidade teatral o espaço é mutável e o espetáculo se depara com inúmeras circunstâncias passíveis de serem incorporadas ou rejeitadas. Tal articulação tornou-se assunto de pesquisa recorrente na década de 80, quando começaram a surgir trabalhos escritos abordando as ideias de encenadores atentos ao desdobramento que se dava entre criação teatral e o espaço. Na França, Jean-Jacques Roubine reúne uma análise acerca da “explosão do espaço” (1980); da Alemanha, Jean-Jacques Alcantre (1987) instiga o pensamento sobre as articulações desse assunto.

Toda obra de criação, tanto no domínio da literatura quanto no das artes do espetáculo, se caracteriza por se inscrever no espaço, respeitando as modalidades específicas de cada uma destas manifestações artísticas. A criação teatral apresenta traços particulares que, por sua vez, determinam as

articulações características do espaço teatral. (ALCANDRE, 2003, p. 9).

E se os trabalhos escritos traziam essas reflexões, é porque acompanhavam a intensa prática cênica que se aprofundava ainda mais nos experimentos relacionados ao espaço teatral. Haja vista os incontáveis grupos, companhias, coletivos, artistas, engajados na criação de montagens em espaços abertos. Em todo o mundo, encenações fora dos espaços convencionais eram desenvolvidas, inclusive no Brasil, onde se observa um considerável surgimento de grupos de Teatro de Rua nesse período.

Com tanta atenção dada à criação e pesquisa cênica atrelada ao espaço teatral, começaram a surgir definições cada vez mais específicas. Essas se desdobravam em ramificações de conceitos para analisar tanto o todo quanto elementos mais pontuais. Com isso, termos e significados foram sendo introduzidos na linguagem teatral.

Nesse aspecto, sobretudo esse trecho, dessa pesquisa, traz uma reunião de definições que buscam clarear alguns termos que temos sobre espaço teatral; a partir dos apontamentos de diversos estudiosos específicos da área. Considerando inclusive algumas das subdivisões que podem aparecer dentro deste conceito: como espaço cênico, espaço da plateia, espaço de representação, e outros possíveis. O intuito, não é limitar ou restringir o assunto a um ou mais termos. O que espero é analisar pontos de vista dos tantos artistas-pesquisadores, para que os relacionando ou mesmo confrontando-os, possa-se chegar a reflexões mais concisas.

É pertinente salientar que, embora sejam tantas as definições encontradas, o assunto ainda não se cessaria apenas com a reunião desses termos, tendo em vista a infinita gama de possibilidades envolvendo o espaço como um todo. Concordando com Patrice Pavis<sup>10</sup> (2008), seria em vão tentar finalizar as discussões sobre o assunto apenas atribuindo conceitos, já que nem sempre eles se restringem a algo pontual e unilateral. Mas isso não significa que os termos deixarão de surgir e que cada vez mais estarão direcionados às pesquisas e experiências dos artistas em suas criações e relações com o espaço. O mesmo autor traz definições sobre vertentes desse conceito quando atrelado ao Teatro. Um deles se refere ao “espaço teatral” como um todo:

Termo que substitui frequentemente, hoje, *teatro*. Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o

---

<sup>10</sup> Em sua obra *Dicionário do Teatro*, Pavis considera que definir cada derivação do termo “espaço” seria uma tentativa desesperadora. (2008, p. 132).

surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados etc. –, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral. O espaço cerca-se por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá. (PAVIS, 2008, p. 138)

Esmiuçando o termo, chegamos a outras definições. Uma delas, diretamente atrelada à cena, traz um recorte amplamente discutido, o “espaço cênico”. Kosovski busca sintetizar o conceito a respeito:

Quando consideramos a ideia de uma demarcação espacial destinada à cena, ao cênico, um espaço cênico – podemos aceitá-lo sumariamente como “o lugar onde acontece a representação”. Esta definição pode ser compreendida como denominador comum de todo e qualquer tipo de representação, para qualquer espetáculo. (KOSOVSKI, 2005, p. 9).

E ainda nessa reflexão acerca do termo, Pavis comenta que o espaço cênico “É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.” (PAVIS, 2008, p. 132). Numa visão que considera outras relações com essa definição, o cenógrafo Gianni Ratto comenta que “O espaço cênico não tem limites: ele se multiplica pela dimensão do texto e de suas personagens. Ele não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; ele existe – infinito – onde uma palavra de poesia ressoa.” (RATTO, 1999, p. 36). Essa última análise demonstra-se vinculada, de certa forma, a outra definição, a de “espaço dramático”. Nessa perspectiva, Alcandre exemplifica esse termo com uma característica mais ligada ao texto, o que não impede de encontrarmos semelhanças com outras definições.

Discursos, objetos, gestual, signos acústicos, qualquer significante teatral pode, na realidade, ser metáfora do espaço e, portanto, ajudar a estabelecer esta relação, ou melhor, esta tensão entre lugar cênico e espaços dramáticos. (...) Claro que os espaços dramáticos podem apresentar as características mais diversas: extra cena-contíguo, cuja presença às vezes é marcada no plano acústico, lugares concretos mas mais distantes e às vezes indetermináveis com precisão, espaços metafísicos, enfim, que escapam a qualquer caracterização concreta. (ALCANDRE, 2003, p. 16).



Nem mesmo quando classificado enquanto “espaço vazio” o termo escapa de definições e análises, visto sua potencialidade perante o jogo criado com a plateia e os atores. Peter Brook considera que “O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.” (BROOK, 2005, p. 23). E se passamos a considerar o jogo de cena, podemos então encontrar exemplificações, como a de Muniz, que relacionam o espaço teatral à ação empreendida pelo ator e ainda à recepção da plateia.

A lógica do jogo no espaço teatral refere-se quase sempre a duas instancias; o corpo do ator e o tema ali abordado. O acontecimento teatral estimula o espectador a afetar-se pelo que acontece ao ator, convoca o espectador a presenciar ao que se desdobra e o torna conivente, participante e ativo no ato de recepção. (MUNIZ, 2011, p. 84).

A pesquisadora considera ainda, algo que pode ser visto como outra definição relacionada ao tema, onde a mesma conclui que “O lugar teatral é uma organização precisa do espaço, definida pela relação palco plateia, entre obra e espectador, responde às necessidades da dramaturgia e da maneira pela qual se apresenta o mundo.” (MUNIZ, 2011, p. 76). Aqui é possível perceber que a palavra “lugar” toma um significado aparentemente similar a “espaço”. E continuando nesse raciocínio, os estudos ligados à cenografia realizados por Anna Mantovani, trazem uma definição a respeito do assunto onde a autora considera que “O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico - onde atua o ator e acontece a cena. No teatro, o lugar cênico é o palco, que, como edifício, muda de uma época para outra e de um país para outro.” (MANTOVANI, 1989, p. 7).

Algumas definições sobre o espaço, ligado ao Teatro, se colocam relacionadas aos conceitos e objetivos da proposta num sentido mais ideológico. Por um viés mais político ligado ao assunto, o artista e pesquisador de Teatro de Rua Amir Haddad, foca em conceitos atrelados ao termo “espaço público”. Enquanto artista, ele traz para o seu trabalho uma ação social, um objetivo a ser buscado com a inserção da arte nesses espaços públicos. Uma tentativa de romper “com os procedimentos éticos da burguesia capitalista protestante”, diz Haddad (2005). O mesmo associa determinadas considerações sobre os espaços convencionais, algumas sugerem que esses podem

limitar a reflexão do cidadão. Assim, sua prática, trabalha visando desenvolver e ampliar a noção de “público”. “Tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos.” (2005, p. 70).

São diversos os recortes que buscam dar significados e definições para o espaço, mesmo quando relacionado apenas ao Teatro de Rua. Sendo assim, pode-se dizer que as exigências e peculiaridades das encenações realizadas em espaços abertos se definem de maneira singular. Como avalia o pesquisador Reinaldo Maia, “O Teatro feito no espaço público tem particularidades próprias de exercício e merecem ser discutidas profundamente.” (2004, p. 124).

Quando se trata do espetáculo realizado na rua é necessário considerar que cada espaço oferece diferentes recursos para a encenação. Nessa perspectiva, Calixto de Inhamuns (artista e pesquisador em teatro) comenta que a rua é “um ambiente cênico desorganizado, ou seja, um espaço cênico onde não existem condições favoráveis, como as dos espaços cênicos fechados, para uma apresentação teatral” (2011, p. 133). Independente da maneira como o artista se relaciona, ou não, com essas condições, elas acabam por influenciar na apresentação. Se considerados, os elementos do local podem favorecer tal encenação. Portanto, torna-se pertinente criar possibilidades levando em conta os diferentes aspectos que cada espaço (seja praça, calçada, adro, feira, ruína, etc.), juntamente de seus distintos elementos (arquitetura, luz, sombra, sonorização, etc.) irá proporcionar no momento do encontro entre a plateia e o espetáculo cênico. E quanto mais esclarecidos estivermos sobre o espaço teatral, inclusive em definições teóricas, melhor compreenderemos a prática realizada na rua.

Muitas das definições aqui apresentadas, ainda que criadas a partir da visão de pesquisadores e artistas distintos, estabelecem certa concordância entre si. Mas, sabendo que podem aparecer algumas divergências terminológicas, ou então, sinônimos que confundiriam a identificação exata de um determinado caso, proponho a seguir, uma breve simplificação dos significados. Isso se dá, principalmente devido ao fato de que nem sempre os termos usados por pesquisadores entram em concordância (como já visto nas definições apontadas até aqui, nos trechos anteriores), ainda que se refiram às mesmas situações. Essa relação sistemática de termos não tem a pretensão de se tornar um padrão definitivo para os estudos relacionados ao assunto. Apenas se faz necessária para que os exemplos, estudos e situações anunciadas nessa pesquisa possam ter exatamente o sentido pretendido. Assim, as expressões utilizadas nesse trabalho

circundam características próprias com definições que reportam às necessidades encontradas para se fazer entender nas análises das montagens cênicas que se seguirão ao longo do texto. Também, não há nenhuma discrepância entre as ideias, e dessa forma, o mais provável é que os termos usados sejam os mesmos mencionados pela maioria dos estudiosos (já citados) do assunto, ou ao menos tragam sentidos similares, principalmente devido ao caráter direto e simplificado. E também, por terem sido fundamentados nos inúmeros exemplos desses mesmos pesquisadores que vieram sendo mencionados até aqui, durante o texto dessa pesquisa. Os termos aqui relacionados são aqueles que se demonstram mais recorrentes na análise que se originou durante esse trabalho.

Termos e definições<sup>11</sup> próprias do entendimento que desenvolvi acerca das variáveis sobre espaço para essa pesquisa:

- **Espaço** – O mesmo que lugar; local; ambiente. Embora a palavra tenha diversas associações ao contexto teatral, sozinha, traz um entendimento menos pretencioso. De maneira geral refere-se a um determinado ponto, área, enquanto localização. Também pode se relacionar à extensão, seja ela indefinida, ou limitada.
- **Espaço aberto** – Refere-se a todo espaço que lida com formas menos limitadas por estruturas fixas, ou seja, normalmente desprovido de paredes ou telhado. Praças, calçadas, parques, arenas, ruas, adros, feiras ao ar livre e tantos outros espaços podem se encaixar nessa definição. **Espaço público** e **espaço livre** são denominações que em algum momento podem ser vistas enquanto sinônimos de **espaço aberto**. Mas, há de se observar que os termos nem sempre terão o mesmo significado; pois possivelmente, o jardim de uma casa, ou o pátio de uma escola, ou ainda o estacionamento de um condomínio podem ser compreendidos nessa denominação, e nem por isso são espaços públicos ou de livre acesso. Dito isso, o termo passa então a se caracterizar mais ligado à arquitetura e não à acessibilidade. O fato de existir alguma estrutura como parede ou colunas no ambiente, também não são o suficiente para descaracterizá-lo enquanto um **espaço aberto**. Talvez seja necessária uma visão mais conceitual que estrutural para restringir e simplificar o termo. Como

---

<sup>11</sup> Ainda que esses termos tenham uma fundamentação relacionada às definições apontadas anteriormente por pesquisadores do Teatro (já citados nesse próprio capítulo), devo pontuar que não se trata de um recorte exato de suas definições, mesmo porque elas iriam diferir umas das outras.

exemplo, uma ruína cujas paredes e teto estejam apenas parcialmente derrubados, e não conseguem mais conter, limitar ou comprimir o **espaço cênico**, ainda pode se classificar nessa definição, bem como o contrário também é possível. Além dos significados já expressados para esse termo, podemos ainda encontrar outra definição que o atrela a um sentido relacionado a palco/plateia, onde teremos uma visão que direciona o entendimento para outro uso dessa acepção. Trata-se de uma determinação onde não há uma divisão especificada ou marcada que possa dividir os espaços do palco e da plateia, tornando-os assim um **espaço unificado** ou, um **espaço aberto**.

- **Espaço alternativo** – Nesse caso, trata-se de um local escolhido especialmente para se relacionar com a obra teatral que nele será encenada. Esse tipo de espaço passa a tomar um sentido diretamente ligado à proposta cênica. Comumente é escolhido antes ou durante o processo de criação do espetáculo. Não se trata de qualquer espaço onde se apresentam peças teatrais, como um palco italiano ou um anfiteatro; também não se refere a um local apenas não convencional. Aqui o espaço é visto como uma composição da dramaturgia, da encenação. Como exemplo podemos nos referir ao espaço das ruínas de uma prisão escolhida para montagem e apresentação de uma peça que aborde um tema relacionado com o sistema carcerário; ou ainda, um hospital que é utilizado para uma montagem sobre epidemias; ou, toda uma vila de moradores pensada e usada como casa dos personagens da peça. Enfim, a relação com o espaço, aqui, é proposital e vital para o universo cênico da montagem teatral.

- **Espaço cênico** – Refere-se ao espaço identificado como a área que compreende a evolução, a movimentação dos atores e a composição do elemento teatral, ou seja, o que se coloca para a plateia como elemento da representação cênica. Basicamente é o espaço do palco, ainda que esse possa ser composto também pela plateia. Nessa definição podemos incluir a cenografia, os atores e o que mais possa ser identificado como parte constituinte da cena, tendo sido dado pelo espetáculo e que se concretiza na encenação como algo visível. O termo **espaço de representação** pode trazer o mesmo significado.

- **Espaço convencional** – Quando usado no meio teatral esse termo se refere aos espaços construídos especificamente para receber apresentações cênicas.

Casas de espetáculo, prédios teatrais, arenas, anfiteatros, entre outros, são exemplos claros de estruturas arquitetadas para o teatro, ou seja, um espaço convencionalmente criado a esse propósito.

- **Espaço da plateia** – Obviamente limita-se à área ocupada pela plateia. Porém essa área não se restringe de forma exclusiva ao público. É comum que ela seja utilizada simultaneamente por atores e plateia, ou seja, pode haver uma intercessão entre o **espaço de atuação** e o **espaço da plateia**. De forma geral, esse tipo de espaço pode confluir com diversos outros, e uma vez que sirva à plateia, basicamente, torna-se fácil de ser identificado, mesmo isolado ou conjugado. Assim, seu uso exclusivo ou compartilhado depende da proposta de encenação.

- **Espaço de atuação** – Diz-se do espaço onde agem os atores. Sua limitação se restringe à área onde circulam e contracenam os artistas do espetáculo. Em alguns casos conflui-se com o **espaço da plateia**. Em determinadas situações, a denominação **espaço de representação** também pode trazer o mesmo sentido, mas o mais comum é que essa última se refira ao **espaço cênico**, não sendo, portanto, propriamente um sinônimo constante para **espaço de atuação**.

- **Espaço de troca** – Refere-se à área ou situação que compreende a relação entre ator e o espectador. Tem a ver com a recepção, com o momento do jogo. Nem sempre pode ser medido espacialmente em distância ou tamanho, muito embora esteja compreendido na extensão que liga ator e plateia (a conexão de um olhar, por exemplo). O limite é definido pela percepção e resposta que um fornece ao outro. Seja de forma ativa – quando há uma interação de troca física ou verbal também por parte da plateia –, ou de forma contemplativa – quando o jogo se estabelece numa perspectiva mais ligada à recepção –, o jogo e troca se configuram dentro de um determinado espaço e tempo. A relação e conexão é que definem a duração e extensão do **espaço de troca**.

- **Espaço dramático** – Concerne ao espaço criado, imaginado pelo espectador, diante as lacunas dadas ou mesmo inventadas por ele dentro da dramaturgia. O mesmo também pode ser atribuído à imaginação do ator. Trata-se de um espaço mental criado a partir da evolução percebida entre os personagens do texto ou pelo imaginário que se cria na encenação. É um espaço abstrato, ficcional, instituído pela imaginação.

- **Espaço fechado** – Em oposição ao termo **espaço aberto**, essa definição se

caracteriza por conseguir limitar o **espaço cênico** em um local cujas estruturas físicas, a arquitetura do ambiente, são os delimitadores espaciais. Como exemplo tem-se os teatros à italiana, os palcos elisabetanos (que mesmo com suas aberturas no telhado, ainda sim são estruturalmente muito fechados para se configurar como um **espaço aberto**), a salas de espetáculo nos mais variados formatos, etc. Enfim, sumariamente são todos os espaços que possuem estruturas limitadoras ao espaço externo. Em outra situação, no caso de se referir à conexão com o espectador, o termo pode servir para definir a limitação do palco em relação à plateia, ou seja, um **espaço fechado** na área que concerne ao palco.

- **Espaço não convencional** – Trata-se de todo e qualquer espaço que não tenha sido projetado especificamente para o Teatro, mas que, ainda sim, é usado para encenações. Seja uma casa, uma praça pública, uma quadra de esportes, um local fechado ou aberto, entre outros, o que realmente define esse tipo de espaço é a apresentação cênica num ambiente cuja função comum de uso era outra que não a teatral. Basicamente, toda montagem de Teatro de Rua se apresenta em espaços não convencionais. É preciso atenção para diferenciar esse termo da definição dada a **espaço alternativo**; pois, embora possam se relacionar, nem sempre será a mesma coisa.

- **Espaço teatral** – Basicamente compreende as demais definições. O **espaço teatral** é tudo aquilo percebido e inserido na encenação, visualmente, sonoramente, sensorialmente e mesmo imaginativamente; seja de forma proposital ou apenas circunstancial. Claro que as suas relações dependem de uma série de percepções, tanto da parte de quem assiste (interagindo ativamente ou não) como de quem apresenta um espetáculo. Seja em uma sala fechada, ou em uma rua movimentada, ou diante à fachada de um prédio, ou no pátio de uma escola, ou em palco italiano, tudo o que for notado no espaço pode se relacionar com a encenação; e assim, portanto, passa a estar contido no **espaço teatral**. A ação dos atores, os signos cenográficos, a imaginação da plateia, a evolução no espaço físico, tudo isso dentre tantas outras situações poderão compor o **espaço teatral**.

## 2. O Teatro de Rua, o Teatro Universitário, o Teatro do Mambembe: um pouco da relação com o grupo onde originou essa análise.

“Ê Mambembaêêê! Mambembeá! É do livro tão bonito a estória que vai chegar.”<sup>12</sup>  
(Ana Estachiotte)

Esse trecho da pesquisa se faz pertinente para apresentar<sup>13</sup> o grupo Mambembe – Música e Teatro Itinerante, fundamental no processo de análise do espaço teatral da rua devido ao fato de se tratar de um grupo com repertório focado nessa área. Além é claro, por ser o principal objeto de minhas referências, uma vez que enquanto integrante, pude me aproximar e observar na prática as situações apontadas nesse trabalho. Essa análise sobre o espaço teatral da rua não teria sido possível sem esse período em que estive ligado ao grupo.

O Grupo Mambembe iniciou no ano de 2003 como Projeto de Extensão da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP em Minas Gerais. Com uma proposta voltada para integração entre literatura, música e artes cênicas, recebeu apoio a partir de um programa de patrocínio firmado entre a universidade e a empresa ALCAN<sup>14</sup>. O grupo ainda mantém-se ativo, e em seu repertório, a maior parte das montagens está ligada ao Teatro de Rua. Ao longo dos anos seguiu firmando parcerias e consolidando seus trabalhos, sobretudo em Ouro Preto-MG e região. O objetivo inicial do grupo era aparentemente simples: montar peças teatrais e apresentá-las na periferia de Ouro Preto-MG. Nunca tivemos nenhuma pretensão de ir além desses objetivos, e foi seguindo esse pensamento que conseguimos realizar o que mais nos satisfazia artisticamente: ir pra rua e fazer teatro. Pelo caminho, aprendemos, erramos, acertamos, erramos, aprendemos de novo, e de novo, superamos as adversidades e nos contaminamos com a energia do Teatro de Rua. Do que me lembro, não conhecíamos um padrão a seguir, não sabíamos se o que fazíamos estava “certo ou errado”; também não parecia preocupar a nenhum de nós; queríamos é estar na rua. Sempre itinerantes, sempre mambembes, com muita dedicação e compromisso, com muita paixão. Íamos experimentando, aprenderíamos a pesquisar o

---

<sup>12</sup> Parte da letra (refrão) da música *Ê Mambemba*, tema do cortejo do Grupo Mambembe. Sempre a primeira a ser cantada pelo grupo em cada cortejo; também cantada após cada apresentação. A letra e partitura dessa e de outras músicas dos espetáculos do grupo estão publicadas no livro *Cadernos Musicais: Mambembe* (GROSSI; BORTOLINI, 2013) que acompanha um CD com parte da trilha.

<sup>13</sup> Tal apresentação se dá tanto pelas pesquisas publicadas pelo grupo, quanto pela memória que tenho enquanto artista integrante do mesmo.

<sup>14</sup> Empresa ligada ao trabalho com alumínio, instalada em Ouro Preto-MG.

teatro, arriscaríamos na prática. Nem tudo saía como a gente imaginava. Algumas montagens realmente nos surpreendiam, quase sempre, positivamente.

Os primeiros encontros ocorriam aonde nos coubesse; na garagem emprestada pela ASSUFOP<sup>15</sup>, dividindo cerca de 20m<sup>2</sup> com uma Kombi, uma Paraty e materiais de construção; na antiga, esquecida e desativada Estação Ferroviária de Ouro Preto, nosso primeiro “palco” (no futuro seria reativada e continuaria como um dos nossos palcos mais utilizados), onde os ensaios já varavam madrugada adentro (com muito frio); no anexo da PROEX<sup>16</sup>, uma salinha aconchegante; nos pátios e ruas. Aprendíamos observando, exercitando, tentando. Para mim, especialmente, era tudo um grande deslumbramento, afinal eu era o único aluno ainda do primeiro período do curso de Artes Cênicas no grupo, também o mais jovem e inexperiente; enxergava meus colegas como artistas talentosos, parceiros com quem eu poderia aprender. Ainda os vejo assim. Penso que esse tipo de troca e aprendizado é suficiente para classificar o Mambembe como um grupo de Teatro Universitário; além de estar em uma universidade, claro. Pesquisamos muito, sobretudo na prática. Nossos objetivos eram simples. Tentávamos sempre fazer mais bonito, mais interessante, mais envolvente, para o público. Nossa inexperiência com a rua jamais foi um problema, ao contrário, sempre foi um estímulo. É como se soubéssemos que o Mambembe nasceu para a rua. Iríamos, queríamos entendê-la, apenas pelo prazer de fazer teatro. Não importava a classificação, o termo, a definição; éramos do Teatro Universitário, escolhemos fazer Teatro de Rua, faríamos o Teatro do Mambembe.

Enquanto cofundador do grupo estive presente até o ano de 2008. Isso compreende todos os períodos das duas graduações que realizei na UFOP<sup>17</sup>. E em 2009 ainda participei de mais uma apresentação de *A terceira margem do rio*, em um evento especial para o lançamento do primeiro livro<sup>18</sup> do grupo e do carro biblioteca<sup>19</sup>. A disponibi-

---

<sup>15</sup> Uma associação de funcionários da UFOP.

<sup>16</sup> Pró Reitoria de Extensão da UFOP.

<sup>17</sup> A primeira graduação cursada entre 2003 e 2006 (oito semestres) foi em Artes Cênicas/Licenciatura; a segunda graduação de 2007 a 2008 (mais três semestres) se refere ao curso de Artes Cênicas/Bacharelado em Interpretação. Ambas concluídas durante o período em que me dediquei também ao Mambembe.

<sup>18</sup> Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante. Organizado por Neide das Graças de Souza Bortolini. Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

<sup>19</sup> Veículo adaptado para funcionar como uma biblioteca itinerante e acompanharia o Grupo Mambembe em suas apresentações pela periferia de Ouro Preto-MG. O micro-ônibus ficaria estacionado próximo ao lugar escolhido para a apresentação teatral, com um acervo inicial de 1400 livros (dentre eles os que inspiravam o grupo em suas montagens cênicas) à disposição da comunidade local. Os moradores se cadastravam e podiam tomar os livros emprestados, assim como em uma biblioteca convencional.



lidade de alguns integrantes, ao grupo, tornava o Mambembe, de certa forma, diferente da maior parte dos grupos de Teatro Universitário que conheci. No Brasil, as montagens da maioria dos grupos de Teatro Universitário raramente se sustentam em quantidade e variedade (simultaneamente), principalmente devido ao incentivo (financeiro, estrutural, etc.) e permanência dos integrantes (que comumente se estende por apenas um determinado período de sua graduação). No Mambembe, rapidamente passamos a contar com uma equipe grande e dedicada (em sua maioria) aos trabalhos desenvolvidos no grupo.

Dito isso, a experiência no Mambembe, um grupo de Teatro de Rua, tornou-se fundamental para essa análise que visa, sobretudo, levantar aspectos que se relacionam com o espaço teatral da rua. Cabe pontuar que, as montagens do grupo analisadas nessa pesquisa, não se referem a trabalhos que se apresentaram por quatro (4) ou cinco (5) vezes apenas, e sim algumas dezenas de apresentações (cada montagem); configurando, portanto, um quadro comparativo sustentado por análises que consideram inúmeras circunstâncias em variadas situações e encenações. Além disso, ao considerarmos todo o conjunto, teremos centenas de apresentações para serem analisadas. Digo isso para reforçar e apoiar as considerações que aqui são apontadas. A quantidade e variedade de encenações realizadas no grupo permitiu perceber e refletir sobre os caminhos adotados durante o processo e a circulação das montagens, admitindo visualizar situações favoráveis e desfavoráveis durante as apresentações.

Nos anos em que estive enquanto integrante do grupo foram desenvolvidas e apresentadas as seguintes montagens:

- Sorôco, sua mãe, sua filha – 1ª versão: apresentadas do ano de 2003 a 2004. 2ª versão: apresentadas do ano de 2004 a 2005. 3ª versão: apresentadas do ano de 2006 a 2008.
- Famigerado – 1ª versão: apresentadas do ano de 2003 a 2004. 2ª versão: apresentadas do ano de 2004 a 2005. 3ª versão: apresentadas durante o ano de 2005.
- Darandina – 1ª versão: apresentadas durante o ano de 2003. 2ª versão: apresentadas durante o ano de 2004. 3ª versão: apresentadas durante o ano de 2005.
- A menina de lá – 1ª versão: apresentadas durante o ano de 2003. 2ª versão: apresentadas do ano de 2003 a 2004. 3ª versão: apresentadas do ano de 2004 a 2005.

- Os irmãos Dagobé – apresentadas do ano de 2004 a 2005; contou ainda com apresentações retomadas em 2008 junto ao Grupo Virundangas<sup>20</sup>.
- A terceira margem do rio – apresentadas do ano de 2004 a 2009.
- Um moço muito branco – apresentadas do ano de 2004 a 2005.
- O conto da ilha desconhecida – apresentadas do ano de 2005 a 2007.
- O barão nas árvores – apresentadas do ano de 2007 a 2008.
- Ciganos – 2 versões: ambas apresentadas durante o ano de 2008. (Essa montagem estreou logo após minha “saída” do grupo)

Desde a primeira formação do grupo que contava com apenas nove (9) integrantes<sup>21</sup>, entre músicos e atores, o Mambembe passou por inúmeras transformações em sua organização. Essas vão desde a entrada e rotatividade de diversos outros membros, recursos financeiros (nem sempre suficientes), até à conquista de espaços físicos, equipamentos de amplificação sonora, instrumentos musicais e materiais necessários para as encenações. Tudo isso influenciou no trabalho artístico, estético e organizacional do Mambembe.

Desde os primeiros anos de existência, a principal atividade do grupo concentrou-se nas elaborações e apresentações artísticas pelos bairros de Ouro Preto-MG, cidades e distritos mais próximos. Inicialmente, apresentávamos quatro (4) montagens diferentes por final de semana, o que somariam dezesseis (16) apresentações por mês. Percebendo a dificuldade de coordenar uma agenda tão cheia, acabamos, com o tempo, diminuindo pela metade esse número, sendo então, duas peças apresentadas a cada sábado. No terceiro ano de existência do grupo, já estávamos nos apresentando cerca de quatro (4) vezes por mês. Após 2006 esse número reduziu para o mínimo de duas apresentações mensais, às vezes mais, nunca menos. Durante todos esses anos o Mambembe esteve na rua se apresentando todos os meses. Por um longo período o grupo adotou a prática de se apresentar duas vezes em um mesmo dia, em locais diferentes. Mas, algumas vezes, de acordo com a montagem escolhida (quando essas contavam com menos atores), acabávamos apresentando até duas peças diferentes, uma seguida da outra, para o mesmo público. Das montagens aqui analisadas, apenas *O barão nas árvores* que,

---

<sup>20</sup> Um grupo de teatro inicialmente formado (em sua maioria) por ex-integrantes do Mambembe que, se desligaram (do Mambembe) devido ao término da graduação.

<sup>21</sup> Neide das Graças (coordenadora e idealizadora), Ana Estachote, Fred Lima, Hazenclever Luiz, Jhon Weiner de Castro, Kátia Luvi, Kátia Zampolo, Osmauro Lúcio e Waltair Júnior. Esses, na verdade, eram os integrantes que se dedicavam de maneira mais contínua; no entanto, há de considerar que desde o início do grupo, o Mambembe sempre contou com voluntários que geralmente tornavam-se membros “fixos” no futuro.

contava com quase totalidade do grupo em cena, nunca foi apresentado seguido de outra peça ou, mais de uma vez no mesmo dia (seria uma logística complicada de administrar: pouca gente no apoio, muita gente em cena). A agenda do grupo não se restringia ao semestre letivo da universidade, devido aos compromissos com festivais e leis de incentivo, por exemplo. Como proposta inicial do projeto, pelo menos uma apresentação mensal aconteceria pelos bairros e distritos de Ouro Preto-MG, e além dessas, sempre apareciam outros eventos e convites extras.

Inevitavelmente, além das apresentações, outras ações também acompanhavam o grupo e tornavam-se cada vez mais constantes, conforme o andamento do trabalho desenvolvido. Com o aumento do número de integrantes, de colaboradores e da produção artística, o grupo passou a se organizar em núcleos<sup>22</sup> para facilitar os trabalhos e garantir que as ações fossem executadas por equipes menores, sem que para isso dependesse da mobilização geral de todos os vinte e cinco (25) membros (número limite para membros efetivos, ou seja, ainda havia outros participantes enquanto voluntários). Cada integrante participava ativamente e respondia pelas atividades de pelo menos dois (2) núcleos, conforme sua escolha ou necessidade do grupo. Mas de qualquer forma o envolvimento de todos em cada núcleo era inevitável para um bom funcionamento da produção artística do Mambembe. Essas nucleações do Mambembe eram coordenadas por um integrante efetivo do grupo. Cada membro deveria dedicar-se ao grupo por vinte (20) horas semanais, na teoria; na prática, alguns membros estavam presentes e envolvidos muito além desse tempo.

Os dois primeiros núcleos, o de Teatro e o de Música, se ocupavam, sobretudo, com a produção artística do Mambembe (espetáculos, músicas, cortejos temáticos, etc.). Especificamente dentro do Núcleo de Teatro havia ainda uma subdivisão para auxiliar nas atividades desse núcleo, que necessariamente era composto por um número maior de integrantes. Os grupos internos do Núcleo de Teatro eram: Grupo de Montagem Teatral, Grupo de Material Permanente, Grupo de Cortejo e Grupo de Treinamento Artístico. O Núcleo de Pesquisa se voltava para as análises acadêmicas, reflexões e publicações acerca dos trabalhos desenvolvidos no grupo. O de Comunicação exercia uma função mais administrativa, integrando e informando sobre os compromissos do grupo. O Núcleo de Produção articulava a agenda geral, apresentações em festivais, projetos de lei de incentivo, compra de materiais e contatos externos. O de Oficinas se

---

<sup>22</sup> Núcleos do Mambembe: Teatro, Música, Pesquisa, Comunicação, Produção, Oficinas, Documentação.

ocupava com a preparação e execução de *workshops*, formação de educadores, atividades de ensino em geral, que sempre acompanharam o trabalho do grupo. Documentação era o núcleo destinado principalmente a reunir fotos, vídeos e quaisquer outros registros do que era desenvolvido no Mambembe.

Desde o surgimento dos núcleos, em 2006 (período em que se criou o estatuto<sup>23</sup> do grupo), até minha saída da universidade, desempenhei, dentre outras funções, a coordenação do Núcleo de Teatro do Mambembe, o que me trazia certa responsabilidade em pensar na organização dos espaços onde nos apresentaríamos (junto aos músicos, principalmente, e às vezes também contando o diretor da peça em questão). Comumente, costumava me aproximar do espaço da apresentação com o maior tempo de antecedência possível para analisar situações como direcionamento e percurso do Sol, acústica para os atores, imagem cenográfica, possíveis locais de acomodação da plateia, etc. Nas apresentações pelos bairros de Ouro Preto-MG (essas bastante frequentes), tínhamos um tempo menor de observação antecipada, embora isso não tenha afetado mais com o decorrer dos anos, já que passamos a conhecer bem os espaços graças à repetição constante de nossa ida a esses locais. Em festivais, tínhamos a oportunidade de selecionar o local com certa antecedência, e em circulações para localidades mais distantes (normalmente patrocinada por leis de incentivos), era possível, quase sempre, avaliar o espaço um dia antes da apresentação (momento em que chegávamos à cidade escolhida).

Um fato que também influenciou a organização e a encenação do grupo liga-se ao estímulo para a criação das peças. O eixo central da produção artística do Mambembe originava-se da junção entre literatura, música e artes cênicas. Esse trio, empregado como partida para se pensar as montagens do grupo, possivelmente tem a ver com as influências distintas dos membros que compunham inicialmente o Mambembe: uma coordenadora com estudos em literatura, dois graduandos em Música e seis graduandos em Artes Cênicas. Todas as montagens do período aqui analisado partiram da criação de dramaturgias inspiradas nas obras literárias de escritores como Guimarães Rosa, José Saramago, Italo Calvino, etc. Antes de se tornar uma dramaturgia, os textos literários eram estudados e inseridos no processo de criação cênica de acordo com a proposta de cada diretor que assumia uma montagem. Em determinadas ocasiões tínhamos dramaturgos (sempre do próprio grupo) acompanhando

---

<sup>23</sup> Estatuto do Grupo Mambembe em anexo ao final desse trabalho. Nele estão descritas as funções de cada núcleo detalhadamente.

ensaios para elaboração do texto a partir dos materiais criados pelo elenco (cenas, improvisações, etc.). Em outros casos o texto era transformado antes mesmo de iniciarem os ensaios. Ou ainda, havia criações com misturas e composições junto à sonoridade trazida pelos músicos, dentre outros estímulos. Também houveram processos extremamente ligados à fidelidade da história (seguindo ao máximo possível o texto literário) do autor que estava sendo montado. Ou seja, havia muita diversidade quanto ao processo, não só dramático, mas também de direção das peças. Posteriormente, após esse período, o grupo realizou montagens partindo de outros conceitos (trabalhos inspirados em outras fontes que não literárias), embora esse ainda tenha sido o ponto inicial em diversos outros trabalhos.

Portanto, é nesse grupo, nessas condições, durante um determinado período que, observei e agora aprofundo na pesquisa relacionada ao espaço teatral da rua.

### **3. Reconhecendo, analisando e relacionando os elementos que constituem o espaço teatral no Teatro de Rua.**

“O teatro é uma causa comum, e cada um de nós deve trazer a contribuição que puder.”

(Jurij Alschitz)

Esse capítulo da pesquisa é crucial para o entendimento e desenvolvimento das observações e reflexões das montagens que analisei nesse trabalho. Traz considerações acerca das percepções sobre os elementos que constituem o espaço teatral da rua. A análise das peças se dá por fotos, textos, vídeos, e pesquisas que em comum têm a rua como palco. A maior parte dos trabalhos cênicos estudados é do Grupo Mambembe, devido a minha proximidade e participação nas montagens que, consequentemente permitiu observar melhor os elementos da pesquisa; com isso evidencia-se, portanto, que também recorro à memória que tenho das apresentações, das quais participei. Outras montagens, que não do Mambembe, aparecem devido à transformação do pensamento e estudo acerca de alguns assuntos e percepções sobre espaço, posterior ao período em que estive ativamente ligado ao grupo. Durante essas análises, é comum que as considerações partam da tríade espetáculo/espaço/espectador.

Considerando que uma montagem para rua se relaciona diretamente com o espaço ali determinado para a apresentação, é fundamental perceber como, e em quais circunstâncias esse mesmo espaço pode favorecer a relação espetáculo/plateia. Deve-se ainda, compreender que as intervenções entre espetáculo e espaço se dão em uma “via de mão dupla”, ou seja, ambos recebem ao mesmo tempo em que promovem transformações ao outro. Assim, na rua estabelecemos contato com um espaço capaz inclusive de determinar linguagens, como observa a atriz e pesquisadora Ana Carneiro ao comentar sobre o trabalho do Grupo de Teatro Tá na Rua:

Do mesmo modo como o grupo invade ruas e praças para atuar com suas apresentações, a cidade o invade com sua cultura alegre, brincalhona, galhofeira, crítica – com essa sua forma carnavalesca de ver o mundo que penetrará fortemente o trabalho, definindo sua linguagem, sua estética. (CARNEIRO, 1998, p. 127).

Ao longo do processo vivenciado nas apresentações do grupo Mambembe, pudemos perceber como as possibilidades cênicas oferecidas pelo espaço podem

influenciar na experiência do público com o trabalho apresentado. Isso me levou a refletir sobre as percepções que poderíamos instigar ao público a partir da relação que ele mesmo já estabelece com o espaço. O quê, no espaço teatral, poderia favorecer a relação do espectador com o espetáculo? Que elementos desse mesmo espaço, se relacionam mais fortemente com as propostas que levamos à rua? Como instigar? Como relacionar? O quê se repete com mais frequência? À medida que o ambiente envolve o espectador, ele alcança níveis elevados no campo simbólico, aproximando-o da experiência com a montagem cênica. Nesse sentido, mesmo o Teatro Rua sem os aparatos do espaço fechado (palco italiano, por exemplo) que ajudam a fomentar a ilusão, pode a partir do espaço aberto, criar a possibilidade de um ambiente vivo, e por sua dimensão e possibilidades de criação fazer com que seja mais verossímil que a própria caixa cênica. Claro, se esse for o objetivo da encenação.

As experiências vivenciadas em nossas apresentações apontaram para o fato de que assimilar determinadas práticas, tais como a observação das condições dadas e as informações visuais e estruturais contidas no espaço no qual se realiza a apresentação, permite a obtenção de melhores resultados, tendo em vista as inúmeras diferenças e possibilidades arquitetônicas, estruturais e relacionais que podemos encontrar na rua.

As formas de utilização do espaço, habitualmente, seguem a tendência contemporânea do período no qual se encontra o trabalho desenvolvido, além de receber influências do meio e também das referências ao qual se reporta. Por isso, é um equívoco considerar uma determinada forma de uso superior à outra, embora, possamos até definir qual se adequa melhor em algum contexto ou situação específica. Portanto, sobre as escolhas e métodos de relação da peça com o espaço, é preciso percebê-las enquanto propostas, devidamente criadas de acordo com a intenção do espetáculo.

A compreensão de como determinados elementos do espaço incidem sobre a cena apresentada, trouxe ao trabalho desenvolvido no Mambembe, a necessidade de considerar o espaço teatral como um fator que estabelece relação direta com o espetáculo nele representado. Isso requer, portanto, a identificação dos elementos nele contidos, para que a interposição dos mesmos possa ser minimizada ou apropriada como recurso do espetáculo. Tal aplicação considera tanto as montagens desenvolvidas antes que se defina o local da apresentação, como aquelas que se envolvem com o espaço desde o processo de criação. Assim, é preciso estudar cada situação dada, individualmente e coletivamente. Os elementos constituintes do espaço teatral da rua analisados nessa pesquisa são:

1. Finalidade do espaço: seu uso convencional, sua referência histórica e cultural, sua utilidade comum e a relação do mesmo com a comunidade local.
2. Arquitetura do local: aspectos cenográficos, estruturais, visuais, etc.
3. Acomodação e organização da plateia no espaço teatral.
4. Iluminação (natural e artificial) do espaço.
5. Condições climáticas e aspectos naturais;
6. Sonorização, propagação sonora: sonoridades do espaço teatral e sonoridades com o espaço teatral.

### **3.1. Finalidade do espaço: seu uso convencional, sua referência histórica e cultural, sua utilidade comum e a relação do mesmo com a comunidade local.**

Considerar o uso do espaço pela comunidade que o utiliza com determinada constância, também irá definir outras possibilidades de interferência e interação no espetáculo cênico. A sondagem com relação a esses referidos aspectos pode favorecer uma metodologia do uso do espaço teatral, 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 artistas, espaço e plateia. Ao se referir ao Teatro de Rua, Patricia Pinheiro, pesquisadora de montagens que se relacionam com a cidade, 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 pode suscitar improvisações por parte dos atores, bem como oferecer referências que dialoguem com a representação. Esse recurso era comumente apropriado pelo Grupo Mambembe em algumas de suas montagens, 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 reconhece 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 consequentemente imprime sua presença ao espectador; assim, pode até mesmo tornar-se difícil dissociar sua imagem ou função, do espetáculo ali apresentado.

Num largo próximo a uma das inúmeras capelas de Ouro Preto-MG, em uma



das apresentações de *O barão nas árvores* (2007), um dos músicos do Grupo Mambembe 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 de *Os irmãos Dagobé* – Grupo Mambembe. Foto: acervo Mambembe.



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



Foto 3. Igreja em Chapada do Norte-MG, 2005. Apresentação de *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”<sup>24</sup> 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 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

---

<sup>24</sup> 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.

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:

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 a 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)

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 Sheffler, acerca do trabalho realizado pelo grupo TUT, 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. (SHEFFLER, 2011, p. 30).

No 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 rompido 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 em *O barão nas árvores*, o diretor da montagem, Antônio Apolinário expõe a consideração do espaço, do olhar do público e da ação dos artistas:

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).



Foto 4 (todo o conjunto). 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.

As relações indivíduo/espço 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.). O espectador traz seu conhecimento, sua leitura, sua relação com o espaço que ele reconhece. A visão que ele tem sobre o espaço ainda permanece mesmo quando o elemento do teatro se instaura nesse lugar. 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:

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 o grupo 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 utilizá-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<sup>25</sup>, 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.

---

<sup>25</sup> 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. Não se trata de um edifício de teatro como um palco italiano ou uma sala de espetáculos. Ver página 26 dessa pesquisa.

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<sup>26</sup> sobre a montagem *Viúvas – Performance sobre a ausência* da tribo de atores Ói Nós Aqui Traveis do Rio Grande do Sul:

Acho que é correto dizer que nós inauguramos uma nova vertente de trabalho no *Ói Nós*; 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 Nós:

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).

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

---

<sup>26</sup> Entrevista em vídeo concedida ao Programa Teatro e Circunstância, ano 2012. Episódio: Ideologia da Rua.



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 depararmos 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, Inhamuns 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)

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. Diretora teatral, dramaturga e atriz no 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).

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.

### **3.2. Arquitetura do local: aspectos cenográficos, estruturais, visuais, etc.**

Um outdoor ao fundo da cena, uma escadaria na área de atuação, uma árvore florida, uma igreja barroca, entre outros, certamente diferenciará uma apresentação de outra, mesmo que embora se trate da mesma montagem apresentada em lugares diferentes. E ainda que os atores e elementos do espetáculo tentem não se relacionar com tal estrutura imposta pela arquitetura do local, é inevitável que o espaço imprima sua influência sobre a encenação.

É possível que um ou outro aspecto da arquitetura do espaço passe

despercebido pelo espectador, desde que este esteja envolvido com a encenação apresentada, ou então muito disperso. O mais provável é que determinadas escolhas, feitas pelos artistas, possam favorecer o envolvimento do espetáculo com o espaço no qual ele é apresentado, e consequentemente o envolvimento com a plateia. Mas o oposto disso também poderá ocorrer, ou seja, pouca consideração quanto à relação espaço/espetáculo, por conseguinte afetando a relação com o público. Reconhecer que, os aspectos arquitetônicos e estruturais do lugar onde se desenvolve a apresentação, imprimem conceitos e assimilações à encenação e ao espectador, sobretudo no campo visual, pode levar a reflexões quanto ao melhor uso desse espaço teatral. Sobre a percepção do artista e sua capacidade em estimular o olhar do espectador sobre o espaço, relacionando-o à encenação, a obra de Eugenio Barba e Nicola Savarese traz a seguinte reflexão:

Esses mesmos princípios são empregados em espetáculos feitos ao ar livre, usando praças, ruas, varandas e telhados da cidade ou dos vilarejos. Nesse caso, o ambiente já existe e, aparentemente, não pode mais ser transformado. Mas o ator pode usar sua presença para fazer uma característica dramática brotar daquela arquitetura que, por costumes e hábitos cotidianos, não somos mais capazes de ver e não vivemos mais com o frescor do olhar. (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 68).

Nenhum espaço na rua é neutro; ao contrário, ele é diversificado em formas e informações que irão incidir diretamente sobre a obra exposta. A estrutura física do lugar se impõe vinculada à estética visual da representação. Assim, é possível incorporá-la, é possível assumir sua existência no universo da peça, é possível contrapor sua presença, e também é possível procurar meios para anulá-la na busca de evitar que tal estrutura exerça domínio sobre a ambientação da encenação. Mas, se ignorarmos sua capacidade de interferir visualmente na apresentação, dificilmente trará algum benefício ao espetáculo.

Um tipo de influência bastante comum que o espaço pode exercer sobre a montagem nele apresentada, diz respeito à ambientação cenográfica, ou em outros termos, o quadro visual significado. Quando nos deparamos (espectadores) com uma montagem cênica, independente do local, naturalmente procuramos meios de compreender e assimilar as informações contidas no espaço teatral. Sendo assim, a visão está necessariamente ligada às nossas primeiras formas de se relacionar com a obra

exposta. Tudo o que entra no campo visual do espectador pode ser interpretado como elemento constituinte da proposta, seja por exercer uma relação naturalista com a cena ou mesmo simbólica. Ainda que um determinado elemento da arquitetura, contido no espaço de apresentação, possa não ter relação direta com obra ali encenada, ou em outras palavras, não ter sido pensado como elemento constituinte da imagem do espetáculo, mesmo que indiretamente exercerá influência sobre a obra. Sobre isso, enquanto pesquisador frequente no Teatro de Rua, André Carreira define que:

Cada edifício ou objeto da rua, e até os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Em um espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado pela localização e disposição do público – ao não existir um pano de fundo – se pode afirmar que a principal característica espacial é a *transparência*. (...) Transparência significa, neste caso, que a grande variedade de acontecimentos que penetram no espaço de significação do espetáculo possibilitam a criação de significados alheios ao projeto cênico primário. (CARREIRA, 2005, p. 33).

De tal modo, até mesmo uma montanha a 30 km da área de representação dos atores pode influenciar na percepção e relação da plateia com o espetáculo, desde que essa se imponha como imagem presentificada e inserida no campo visual da encenação. Assim, se plateia e/ou atores notam essa montanha como uma possível composição da cenografia ou atmosfera da peça, fica evidente a influência que este espaço, mesmo gigantesco, exerce na apresentação ali encenada.

Quando se trata da cenografia imposta pelo espaço da rua, nem sempre podemos prever o que de fato será ignorado ou incorporado pelo público, já que as informações visuais são diversificadas e ampliadas pela possível dilatação dos limites relacionados às distâncias panorâmicas, ou seja, ora a plateia poderá ter um vasto horizonte, ora planos verticalizados. Desse modo, dificilmente podemos delimitar a dimensão da percepção e assimilação da plateia, visto que estas também estão condicionadas pela amplitude que o espaço teatral oferece em cada situação. Sobre isso, Carreira comenta que: “Em regra, o teatro de rua é um teatro de síntese expressiva. Síntese articulada em um espaço cênico que se caracteriza por ter uma altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades.” (2005, p. 33). A imagem seguinte, da montagem cênica *Os irmãos Dagobé* do Grupo Mambembe remonta alguns desses exemplos:



Foto 5. O espaço teatral e a composição cenográfica em diferentes planos e distâncias. Apresentação de *Os irmãos Dagobé* – Grupo Mambembe; cena inicial da peça. Adro da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG, 2005. Foto: William Neimar.

Nessa apresentação especificamente, algumas condições do próprio espaço ampliavam as possibilidades acerca da percepção da plateia e do jogo dramático que se estabelecia com a encenação. A chegada dos atores na área de representação se dá com acompanhamento sonoro dos músicos do grupo, já instalados próximo à plateia (que tem exatamente o ângulo da Foto 5 como cena inicial). Aqui, pode-se dividir o espaço teatral em pelo menos três distâncias: Curta, Média e Longínqua.

- Curta: O espetáculo se organiza no adro de uma igreja ao lado do cemitério da mesma, onde ocorrerá o velório (elemento já presente na história da peça).
- Média: Ao fundo, os espectadores visualizam as torres de outras igrejas (paisagem recorrente na cidade de Ouro Preto-MG), e é dessa direção que entram os atores como em uma procissão.
- Longínqua: À quilômetros dali, mas perfeitamente visível e sem obstáculos à frente, nota-se um conjunto de montanhas cinzentas cobertas por um céu nublado. Toda essa composição do espaço contribui ao universo fúnebre da peça.

Embora nos deparemos com uma infinidade de variações estruturais em espaços abertos, o que influencia diretamente no aspecto visual das cenas, ainda podemos observar e escolher as melhores opções para cada apresentação. Conhecendo as possibilidades de interação da montagem com o local, reconhecendo os conceitos inerentes à proposta, e avaliando os aspectos já impostos pelo próprio lugar, torna-se possível favorecer a relação entre o espaço e a encenação. O grupo pode se valer dos aspectos naturais do lugar, como também é perfeitamente possível confrontar as condições impostas pelo local, promovendo uma releitura do espaço. Em suma, saber onde e como explorar as imagens, significados e condições do espaço escolhido.

No espetáculo *Sorôco, sua mãe, sua filha*, inspirado (assim como *Os irmãos Dagobé*) na obra homônima de João Guimarães Rosa<sup>27</sup>, e montado pelo Mambembe (em três versões distintas, entre 2003 e 2007), buscava-se contextualizar a apresentação num espaço que realmente representasse o local exposto pelo texto: uma estação de trem. A história conta a tristeza de um homem que na plataforma de embarque, numa cidadezinha interiorana, sofre por enviar sua mãe e sua filha em uma viagem para longe, onde serão internadas em um hospício. Esse acontecimento ocorre sob o olhar curioso dos moradores da cidade (conforme o conto de Guimarães). Normalmente, para a apresentação dessa montagem cênica, o grupo buscava por um ambiente que alimentasse o envolvimento da plateia com o universo da peça. E o fato de estar na estação e usar dos elementos naturais do espaço tornava a representação mais verossímil e emocionante. Nesse caso, o que acontecia não era uma releitura, no sentido de dar novo significado ao lugar; mas sim, um reforço propiciado pelo espaço que instigava a possibilidade de imaginar uma história possível em um local comum. Na sequência, imagens da montagem de *Sorôco, sua mãe, sua filha*:

---

<sup>27</sup> Escritor mineiro, autor de obras literárias reconhecidas universalmente. A partir dos contos reunidos no livro *Primeiras Estórias*, o Grupo Mambembe desenvolveu e apresentou diversas montagens inspiradas na obra do autor (durante o “ciclo roseano”, etapa que perdurou no grupo por seis anos).



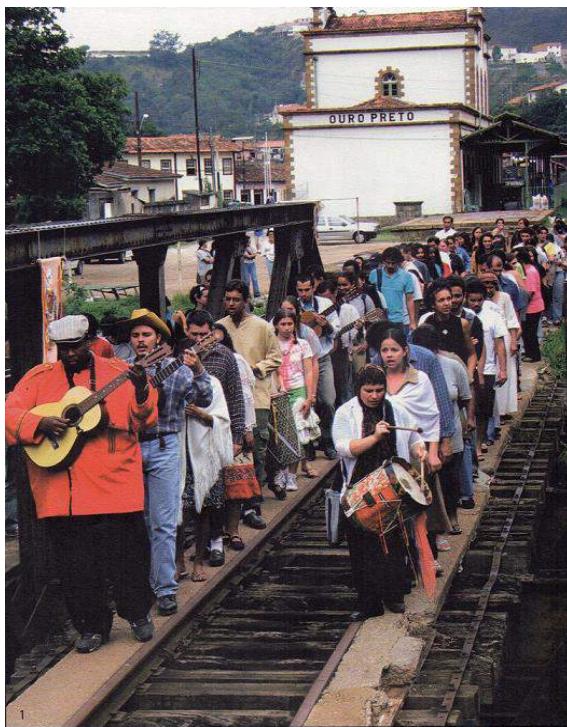


Foto 6. Músicos do grupo e plateia caminhando sobre os trilhos do pontilhão de ferro da estação ferroviária (nessa ocasião desativada). Ao fundo, a estação onde se encontravam. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe; cortejo de despedida, cena final. 1ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2003. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 17.



Foto 7. Plataforma de embarque da estação ocupada por artistas e espectadores. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe. 3ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2006. Foto: Mariana Guarnieri.



Foto 8. Atores interpretam em frente a vagão de trem já ocupado por passageiros. Nessa ocasião, o trem partiu coincidentemente no instante em que as personagens embarcavam rumo ao seu destino (de acordo com a dramaturgia da peça), tornando ainda mais a verossímil o acontecimento. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe. 3ª versão montada pelo grupo. Estação Ferroviária de Ouro Preto-MG, 2006. Foto: Mariana Guarnieri.

A contextualização do espetáculo juntamente ao espaço teatral é uma característica tanto tradicional como contemporânea. Isso não diminui sua qualidade e pertinência diante novas metodologias e configurações; ao contrário, reforça sua necessidade perante algumas propostas, sejam elas datadas de séculos, décadas ou de momentos presentes. A prática de observar e utilizar espaços que se relacionam com a encenação continua sendo realizada no Teatro de Rua a exemplo do que ocorria no período medieval, como aponta Cardoso em sua pesquisa.

Observa-se, portanto, que do mesmo modo como os organizadores dos Ministérios medievais ou das Entradas Reais da renascença utilizaram elementos urbanos específicos de sua época; do mesmo modo, os diretores de

teatro de rua, das décadas de 1960-70, (no Brasil, sobretudo em 1980), utilizaram elementos ou paisagens urbanas simbolicamente relacionadas com as suas performances. (CARDOSO, 2008, p. 65)

A estrutura do espaço pode conferir ao espetáculo relações que vão desde o seu uso enquanto imagem cenográfica, a soluções dramatúrgicas que se relacionarão com o universo proposto pela encenação.

Em uma das apresentações (estreia em Ouro Preto-MG, 2007) do espetáculo *O barão nas árvores* do Grupo Mambembe tivemos que nos deslocar durante a peça, devido à intervenção de um Padre que, segundo ele, não havia recebido o comunicado que ocorreria uma encenação no adro da igreja naquele dia. Para não encerrar a apresentação de forma incompleta, os atores partiram em um cortejo conduzindo a plateia a uma praça próxima com uma enorme árvore no centro. Essa árvore substituiu a estrutura (que representava a mesma em diversas cenas) onde os atores puderam subir e finalizar a apresentação. Assim, a estrutura imposta pelo local favoreceu consideravelmente o aspecto cenográfico da peça, além disso, pôde cumprir de certa forma com a funcionalidade estrutural necessária para a cena. As fotos a seguir remontam esses dois momentos ocorridos:



Foto 9. Estrutura posicionada ao fundo; utilizada na encenação, entre outras funções, principalmente enquanto árvore. O momento registrado retrata a morte de uma personagem (*Corradina*), circunstância na qual houve a interrupção da peça. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena da morte da mãe de Cosme. Adro da Igreja São Sebastião, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar.



Foto 10. Árvore utilizada em substituição à estrutura construída pelo grupo. Após a morte da personagem *Corradina*, o grupo realizou uma caminhada em procissão, levando o elenco e a plateia até esse novo espaço. Esse momento (da foto) retrata o exato instante da chegada ao local. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cortejo improvisado. Adro da Igreja São Sebastião, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar.

A adaptabilidade da peça em decorrência da variação do espaço é uma prática



bastante comum em montagens que vão à rua. Isso não significa que o grupo tenha que conhecer intimamente o local da apresentação. Mas, quando visualizamos previamente o espaço, com devida atenção, mesmo que poucos instantes antes de se definir a área da representação, daremos uma maior probabilidade ao espetáculo e seus atores de explorarem as circunstâncias impostas pela imagem conferida por esse lugar. Uma mesma praça oferecerá diversas facetas, e assim é possível usar aquela que melhor se ajustar à proposta. É pertinente pontuar que essa constante prática de adaptabilidade auxilia até mesmo na criação de novas aberturas ao processo dos artistas, contribuindo para renovação do próprio espetáculo, inclusive distanciando de uma possível zona de estagnação. Com frequência encontramos relatos semelhantes aos de Haylla Rissi e Hideo Kushiya, atores do espetáculo de rua *Delírios de Will – Shakespearções musicais à brasileira*<sup>28</sup>:

Quanto às relações entre cenografia e espaço cênico, é importante lembrar que, sendo na rua, o cenário se modifica a cada apresentação, bem como a apropriação dos atores em relação a ele. (...) Sob a perspectiva do cenário, notamos que ele se modifica a cada espaço escolhido (...) (KUSHIYAMA & RISSI, 2010, p. 65).

Em outro exemplo, o Grupo Mambembe sempre buscou utilizar para as apresentações do espetáculo *Famigerado* (de 2003 a 2005), a fachada de alguma casa tipicamente mineira (com arquitetura simples e porta direto para a rua), onde os atores se relacionavam diretamente com a estrutura do local, favorecendo principalmente a ambientação que era uma característica da peça. Durante a apresentação um dos atores saía e entrava pela casa como se essa fosse sua morada habitual. Raramente (e somente na impossibilidade de haver essa configuração com uma casa) buscava-se outro tipo de espaço, e mesmo assim, este deveria propiciar algo referente a essa fachada. Percebe-se aqui a direta relação do espetáculo com o espaço teatral, no que diz respeito ao uso da arquitetura do local como cenografia para a peça, determinando e situando um recorte para o espaço cênico. Essa escolha estética permeou o espetáculo durante as variadas apresentações em que a montagem circulou pelas ruas das cidades mineiras, conforme demonstrado nesse conjunto de quatro (4) imagens com alguns destes diferentes momentos:

---

<sup>28</sup> Espetáculo montado pelo Grupo Mambembe no ano de 2009, inspirado em diferentes textos do dramaturgo William Shakespeare e em repertório da Música Popular Brasileira.



Foto 11. Fachada da casa de um morador da cidade. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Temporada pela região do Vale Jequitinhonha, Berilo-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 12. Casa desocupada (sem moradores) emprestada ao grupo pelo proprietário. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Temporada pela região do Vale Jequitinhonha, Jenipapo de Minas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 13. Fachada de uma casa sem moradores, cedida pela comunidade da Capela São João. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Largo do Morro São João na cidade de Ouro Preto-MG, 2003. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 90.



Foto 14. Casa de um morador, situada próxima à Estação Ferroviária. Apresentação de *Famigerado* – Grupo Mambembe. Estreia em Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda.

Optar por utilizar o aspecto visual próprio do espaço é uma proposta que configura em transformações específicas desde o processo de construção do espetáculo. Um exemplo histórico dessa utilização é a experiência do encenador Jean Vilar em Avignon na França. Na tentativa de fugir aos padrões imperantes do teatro elitista que tomava a capital do país, Vilar investe numa proposta de uso de espaço aberto para suas montagens, distinguindo a linguagem cênica dos espetáculos de tudo que era produzido para as salas fechadas de Paris. Essa clara distinção provocada pelo novo espaço é facilmente notada no comentário do pesquisador em teatro Jean-Jacques Roubine:

Sob esse aspecto, o pátio do palácio dos Papas, Avignon, permitia o

rompimento desejado. Espaço aberto e monumental, ele oferecia mil possibilidades para o corte das amarras da tradição. Mais exatamente, impunha esse corte! Na frente do admirável Muro era preciso inventar soluções. Por exemplo, tornava-se quase impossível manter a estética ilusionista e o cenário construído. Por um lado, não se dispunha de instrumentos técnicos indispensáveis (urdimentos, varas...); por outro, havia uma insuportável desproporção entre o Muro e um cenário concebido em função dos atores. A não ser que se ocultasse o Muro, mergulhando-o na escuridão. Mas, então, que sentido vir a Avignon, se for para ressuscitar o palco Italiano?

Vilar optou pela solução oposta. Conserva o Muro e assume o seu caráter monumental. A especificidade desse novo espaço determina novas exigências, novas limitações... (ROUBINE, 1998, p. 95).

A adaptação ao espaço de apresentação pode favorecer o espetáculo. Mas é importante ressaltar que o uso de estruturas, cenário, maquinário próprio (quando bem pensados e projetados para a proposta), contribui significativamente para minimizar efeitos contrários; como exemplo, nem sempre é possível encontrar uma árvore no local, e então, ter uma estrutura que a substitua pode facilitar, se for essa a proposta. Em casos mais extremos, encontramos grupos que vão além dos acessórios de cena, chegando a montar grandes cenários para suas apresentações. Isso só demonstra o quanto um espaço aberto pode afetar a encenação, e assim, uma opção disponível é a de recriar um ambiente na tentativa de anular as interferências indesejadas. Não vejo maior ou menor mérito em qualquer uma das alternativas desde que sejam funcionais para a peça. Quanto a isto, Inhamuns reflete que:

A construção do palco e a colocação desses elementos organizam o espaço cênico que alguns chamam de “teatro na rua” e não “teatro de rua”. Uma discussão bizantina que não interessa nem um pouco a quem vai assistir a um espetáculo. (INHAMUNS, 2011, p.135)

Em algumas situações a estrutura montada pelo grupo pode complementar a arquitetura encontrada no espaço teatral, e vice-versa. Ou seja, o ambiente criado pela junção dos elementos do espetáculo com os elementos próprios do local é mais uma opção que se apresenta enquanto possibilidade de relação visual com a encenação. Tal amarração é vista na imagem de *O barão nas árvores*, quando a estrutura que representa (em determinadas cenas) uma árvore na peça é posta diante de árvores presentes no

espaço.



Foto 15. Estrutura, cujo topo simbolizava uma árvore, montada em frente às árvores presentes no espaço teatral. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena do jardim da *Violinha*. Distrito Santo Antônio do Leite em Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 38.

Nessa mesma montagem, a estrutura cenográfica construída para o espetáculo trazia consigo outros significados. Esses podiam se referir a ambientes distintos de acordo com a cena que se apresentava. A valorização dos ambientes propostos pela dramaturgia da peça podia ser acentuada de acordo com a arquitetura encontrada em cada local. Uma das referências dadas à parte inferior dessa estrutura montada para a encenação remetia à casa da Família Rondó e, portanto, estabelecer uma ligação com o local requeria pensar em outras leituras do espaço teatral. A imagem seguinte demonstra outra possível forma de junção entre os elementos do espetáculo com os elementos do espaço, mesmo se tratando da mesma peça, *O barão nas árvores*.





Foto 16. O coreto presente na praça, cuja construção remonta parte da arquitetura secular da cidade, ajuda a compor um quadro visual junto à estrutura cênica posta pelo grupo. Em determinadas cenas do espetáculo, atores utilizam a estrutura como palacete da família do barão. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena do jardim da *Violinha*. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana; em Mariana-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe.

No caso do grupo desejar uma interação direta com a arquitetura do local, não é necessário esperar que o público note por si só o espaço que circunda a apresentação. Uma simples menção na qual tenhamos a referência verbal ou gestual dada pelo ator pode inserir e fazer-se perceber todo o espaço envolto, trazendo esse lugar ainda mais para dentro da peça. Como exemplo, se em uma cena de casamento o ator aponta uma igreja próxima da área de atuação, essa passará a compor imediatamente o imaginário da plateia. Mesmo sendo improvável que o público não tivesse notado a tal construção anteriormente à cena do casamento, o fato dela ser mencionada diretamente reforçará a imagem cenográfica dada pela arquitetura. É possível que antes dessa ação, a igreja, embora visualizada, ainda não tivesse sido relacionada ao contexto.

Mas a contribuição ou prejuízo que a estrutura física do espaço teatral pode oferecer ao espetáculo vai além das percepções ligadas à imagem cenográfica. Os recursos existentes no local, degraus, pedras, grama, terra, colunas, enfim, uma infinidade de ocorrências, podem definir rumos para a apresentação, tornando-se soluções ou obstáculos. O próprio deslocamento dos atores na área de atuação se sujeita à dimensão, localização e condição estrutural do espaço.

No Mambembe, a diferença do olhar sobre a estrutura física do espaço variava

constantemente, sobretudo devido à necessidade que cada montagem trazia. Em *A terceira margem do rio* era preciso ater-se, quase que primeiramente, ao espaço de representação da peça, especialmente ao chão sobre o qual os atores circulavam. Essa era a única montagem do grupo, cujo elenco não usava calçados, e ainda corriam pelo espaço. O chão também era preocupação em *O barão nas árvores*; atrizes com saltos altos (mas não do tipo agulha) circunvagando à galopes pelo espaço careciam de um solo menos acidentado. E por esse motivo, nesse último caso, recebi críticas do elenco (da maior parte) antes de uma das apresentações quando olharam o chão com pedras irregulares. Mas, esse mesmo espaço<sup>29</sup>, durante a mesma apresentação, nos rendeu a melhor acústica entre as exhibições desse espetáculo, ótimo posicionamento estratégico dos atores em relação ao espaço da plateia, boa composição com a arquitetura do local, além de uma excelente iluminação ambiente. Para a maioria do elenco, tornou-se a melhor apresentação dessa peça. Qualquer outra configuração naquele lugar, especificamente, privilegiando o deslocamento do elenco, poderia afetar (negativamente) um número maior de elementos que compunham o espaço teatral e que se relacionavam com o espetáculo. Isso nos fez perceber o quanto é importante não sobrepor um elemento específico ao conjunto final organizado no espaço, ou seja, nem sempre é possível preservar todas as condições ideais para que o todo apresente um andamento, uma evolução satisfatória. Também possibilitou refletir que, o que era imprescindível para *A terceira margem do rio* (um chão bastante regular), talvez fosse menos essencial para *O barão nas árvores* (ainda que devesse ser observado, claro).

---

<sup>29</sup> Local conhecido como Ponte Seca, localizado no bairro Rosário em Ouro Preto-MG. Escolhido para uma das apresentações do grupo durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em julho de 2007.



Foto 17. Elenco descalço interpreta sobre chão regular, plano, macio (gramado). Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2004. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 82.



Foto 18. Atores encenam sobre chão irregular. Apresentação de *O barão nas árvores*. – Grupo Mambembe. Em cena personagem *Batista* (atriz Carolina Nogueira) e personagem *Biágio* (ator Samir Antunes). Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 208.

Ainda no Mambembe, outras montagens requeriam atenção para questões aparentemente simples, ligadas à estrutura do espaço, às vezes mais relacionadas à funcionalidade que à estética. Em *O conto da ilha desconhecida*, ter uma área ampla e desimpedida de obstáculos ao fundo tornava-se funcional para encerrarmos a apresentação correndo para fora do espaço de atuação, ação essa que, acrescentava dramaticamente (enquanto efeito) ao espetáculo. Nesse caso, a funcionalidade e uso da composição do espaço poderiam favorecer a peça, embora não fosse algo impossível de se resolver doutra forma (no caso de não termos essa opção estrutural no espaço). Já em *Darandina*, era primordial que houvesse alguma estrutura alta no local, onde pudesse subir o personagem que dá nome à peça. Aqui, qualquer outro elemento do espaço poderia ser dispensado, exceto o tal ponto alto onde se posicionaria o ator. Isso só demonstra a interdependência que um trabalho de teatro de rua pode criar com a estrutura física do espaço teatral, incorporando-o e até ressignificando-o de acordo com a necessidade prática e estética da cena.

Em outros exemplos de trabalhos além dos desenvolvidos no Mambembe, durante dois anos iluminando e confeccionando objetos de cena nos espetáculos da Paixão de Cristo<sup>30</sup> em Ouro Preto-MG, tive a oportunidade de perceber e relacionar

<sup>30</sup> As apresentações são realizadas durante a Semana Santa (tradicional evento da região). Ano das apresentações em questão: 2009 e 2010. Ambas as montagens são intituladas por *Auto da Paixão*.

outras características da estrutura arquitetônica da cidade com as apresentações em questão. Em ambos os casos, embora se tratassem de montagens diferentes, o espaço teatral era o mesmo; uma longa escadaria de frente para a Igreja de Santa Efigênia, situada num ponto bem alto e destacado no centro histórico de Ouro Preto. Assim, a área de representação dos atores (as escadas) tornava-se uma das estruturas mais imperantes na encenação, acompanhada ao fundo (no topo da escadaria) pela imensa construção barroca com duas torres, uma de cada lado. Os grossos portões e grades de ferro fincados em colunas de pedra separavam a plateia (situada de pé, no meio da rua) da íngreme escadaria, compondo o quadro frontal. Nessa parte baixa, próximo aos portões, representava-se em determinados momentos o inferno. Além disso, os atores cruzavam pelo público para realizar uma das cenas embaixo de uma árvore, do outro lado da rua, obrigando a plateia a virar-se e caminhar pelo espaço. Então, atuações em até três áreas de representação, com níveis e dimensões diferentes, acabavam interagindo como cenas complementares ou mesmo simultâneas. Toda essa configuração das estruturas impunha sobre os atores necessidades específicas, graças às singularidades do local. Primeiramente, atuar subindo e descendo escadas requer atenção. O direcionamento corporal e as movimentações deveriam suprir tanto a distância quanto a intenção que ora jogava com a plateia, ora com os atores de outros planos. A iluminação deveria considerar toda sombra comumente gerada pela luz projetada nos degraus, além de evidenciar ou desviar a atenção, conforme o momento, do enorme templo situado ao topo e ao fundo. Nessa ocasião os recursos técnicos, sobretudo os aparelhos de iluminação, já que se trata de uma encenação noturna, passam a ser fundamentais para um melhor aproveitamento da estrutura do espaço cênico. A sequência de imagens a seguir acompanha a evolução da percepção que se tem dos diferentes planos, através do direcionamento dado pela luz projetada sobre o espaço teatral.





O primeiro plano do espaço ganha reforço visual através da iluminação que direciona o olhar para parte baixa da escadaria, tirando de evidência o templo situado ao fundo.



O segundo plano do espaço recebe maior direcionamento de luz, tirando de foco o primeiro lance de escadas (destacado na foto anterior) e evidenciando a área central onde atores contracenam. Mais ao fundo, a igreja começa a ser notada, demonstrando certa relação com as cenas que se evoluem de forma ascendente pela escadaria. Pendurados nas grades do portão de ferro, atores dialogam com os outros que se situam acima e ao longe.



O terceiro plano onde se encontra a Igreja recebe destaque para criar relação com a cena do segundo plano, onde o personagem Jesus se encontra com outras personagens da peça. A valorização simultânea desses diferentes planos determina interligação das áreas, sugerindo que o percurso traçado pelos atores se concluirá no cume do espaço cênico, onde ocorre a cena de crucificação. Enquanto se relacionam com luz e arquitetura, atores carregam cruz de madeira subindo pela escadaria.



A cena final (após ressurreição de Jesus) traz um uso uniforme do espaço cênico. Nesse sentido, a luz busca equilibrar o ambiente trazendo uma imagem sem destaque para qualquer área em específico, ampliando a percepção de quem assiste para que tenham uma visão geral do espaço. Atores ocupam todos os diferentes planos enquanto interagem entre si e com a plateia.

Foto 19 (todo o conjunto). Montagem cênica *Paixão de Cristo*. As quatro (4) fotos correspondem à apresentação do ano de 2009 em Ouro Preto-MG. Foto: Internet<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Disponível em: [www.arqmariana.com.br/semana-santa-na-paroquia-santa-efigenia-em-ouro-preto](http://www.arqmariana.com.br/semana-santa-na-paroquia-santa-efigenia-em-ouro-preto)

Tratando-se desses espetáculos do exemplo anterior, realizados para um evento específico com uma temática sacra, é fácil perceber que certamente a arquitetura do lugar influenciou nas apresentações. Mas para além do aspecto visual, o espaço também determinou interferência direta nas marcações, no deslocamento, na atenção e projeção dos atores. E quanto à composição cenográfica, o universo da peça tornou-se inteiramente ligado e, em algumas circunstâncias, parecia dependente daquele espaço. Mas é pertinente ressaltar que a sensação de dependência da estrutura é influenciada pela releitura que a encenação propõe sobre o ambiente. Antes visto apenas como escadas e igreja, agora tomava corpo como inferno, assembleia popular, céu, etc. Ali, a melhor opção para a encenação era se apropriar da estrutura física do local, mas ao mesmo tempo invocando novas imagens para sugerir outras relações e leituras do espaço teatral. Acerca da relação com a estrutura do local, Cardoso comenta sobre as experimentações e transformações que Max Reinhardt (artista atento às possibilidades de uso do espaço teatral) promovia com suas ideias sobre o uso da arquitetura e possibilidades estruturais do próprio lugar, além daquelas que ele mesmo criava e inseria na encenação:

Período marcado pela busca de uma eficácia maior do espaço cênico, Max Reinhardt defendia uma forma mais maleável para o teatro, realizando experimentações inovadoras nas décadas de 20 e 30, ao utilizar praças públicas, ruas circunvizinhas de famosas praças e igrejas, além de bosques reais, como ambientes adequados para as suas montagens teatrais. (CARDOSO, 2008, p. 62)

Eventualmente, o espaço de representação lida com a transformação que vem de fora para dentro. É o espaço se impregnando no espetáculo por sua forma, sua arquitetura, sua estrutura imperante. O lugar se relaciona com a obra exposta e ela se ressignifica constantemente. Na experiência vivenciada com seu grupo (da Região Norte do Brasil, estado do Acre), o artista Juliano Espinho comenta que o “*Vivarte* apresenta o mesmo espetáculo na cidade e na floresta. Mas, em cada lugar, ele é apresentado de um jeito por causa das diferenças de espaço e do público”. (apud PAVANELLI, 2011, p. 106).

Portanto, a escolha mais adequada em relação à arquitetura e estrutura de um local depende da proposta e de como o grupo permite que se desenvolva e se transforme a interdependência existente entre espaço/espetáculo/espectador.

### **3.3. Acomodação e organização da plateia no espaço teatral.**

Uma visualização delimitada, ou área para sentar, encostar, entre outros, pode contribuir para a relação do espectador com a peça.

Naturalmente as pessoas buscam se acomodar da melhor maneira possível em qualquer situação. Não é diferente quando se trata de assistir, ou interagir com uma peça teatral. Em espaços convencionados para o teatro, me refiro aos edifícios teatrais, o comum é que encontremos assentos que buscam fornecer um determinado conforto para o espectador. No Teatro de Rua, ou melhor, em espaços abertos não convencionados para representações cênicas, as especialidades sobre a acomodação da plateia se dão de forma bastante singular e diferenciada daquela dos locais preparados essencialmente para receber apresentações teatrais. Embora sejam óbvias essas considerações, busco reafirmá-las com o único intuito de discutir as diferenças e implicações desse tipo de espaço e sua relação com a acomodação da plateia, consequentemente influenciando na relação com o espetáculo. Cabe lembrar também que as especificações do comportamento do público e suas escolhas, nem sempre são discutidas ou exploradas o suficiente quando se versa sobre posicionamento e acomodamento, excetuando as disposições em roda.

Para que façamos determinadas considerações acerca do posicionamento e adequação da plateia nesses espaços é necessário compreender o que de fato interessa ao espectador no momento de se instalar. Assim, pauto algumas questões que permeiam o instante em que o espectador se acomoda para a apresentação. A primeira decisão tomada por quem se localiza no espaço (ou próximo dele) é a de se colocar apto para esse encontro com a obra artística, como se dissesse: “Vou assistir!”, ou “Vou interagir!”. O momento seguinte diz respeito ao “como” assistir. Isso implica numa decisão pessoal, ou seja, o quanto cada pessoa se coloca aberta para o momento. E cabe lembrar que (concordando com análise da atriz Carolina Nogueira): “Diferente do público que está em um teatro (edifício) disposto e preparado para assistir o espetáculo, o público que está na rua, comumente, tem seu encontro com a apresentação por uma casualidade.” (NOGUEIRA, 2013). Isso dá ao espectador grande autonomia em todas essas decisões iniciais, já que nenhuma convenção, ao menos espacial, irá impedir que ele afaste-se do local. Na consideração a seguir, Carreira estabelece pelo menos dois tipos de comportamento do espectador e sua relação com a apresentação:

(...) aqueles que estabelecem uma relação mais comprometida e procuram estar o mais próximo possível (ainda que nem sempre se comprometam a sentar no chão para ver a apresentação), até os que observam a distância em uma atitude que se equilibra entre a curiosidade e a crítica. (CARREIRA, 2005, p. 34).

Essas duas primeiras decisões, “vou” e “como” assistir, podem ser considerações bastante subjetivas, mas definem a forma como o espectador irá se portar perante o acontecimento teatral ali instaurado. Mesmo se tratando da escolha de cada indivíduo, ainda sim, existem algumas convenções tomadas como regra geral em relação ao comportamento. Uma delas, como observa Inhamuns, trata-se da área ocupada pela cena, “Alguns param, outros mudam seu trajeto, mas ninguém ousa invadir o espaço dramático. O espaço sagrado do teatro.” (2011, p. 134) Uma vez identificado o espaço de representação, dificilmente um espectador se colocará nesse lugar. É como se existisse um acordo firmado entre as partes, dizendo “o que pode” ou “não pode” ser feito; e com raríssimas exceções haverá uma quebra. Normalmente essa quebra só ocorre quando existe uma proposta do artista, permitindo, convidando, instigando esse adentro pelo espaço cênico. Ou então, pode ocorrer o incontestável ato inesperado (já quase esperado), de aparecer um bêbado ou um cachorro.

A maneira como os espectadores se posicionarão para participar, apreciar, interagir com o espetáculo apresentado, dialoga intrinsicamente com a proposta trazida pelo grupo, pelos artistas. Para que a plateia se acomode, primeiramente ela busca compreender as possibilidades originadas a partir da disposição pela qual o espetáculo se organiza no espaço teatral. Não se trata de uma compreensão complexa, na verdade são escolhas bastante intuitivas, com o sentido de analisar e perceber onde se dá a apresentação e onde me arrango para assistir. Em suma, é observar a organização do que já está posto para se posicionar em relação a isso. Quando o espetáculo se reposiciona pelo espaço teatral durante a encenação, seja pelo deslocamento dos atores ou pela disposição de cenas em pontos diferentes, implica também em novas adequações por parte da plateia. Nesses casos, concordando com o que diz Carreira, “o público está, então potencialmente condenado a um movimento permanente, ainda quando não está obrigado a se deslocar para seguir a ação dramática.” (CARREIRA, 2005, p. 34).

Já que o posicionamento do espectador depende do posicionamento dos atores e objetos de cena, ou seja, de como se organiza a montagem cênica no espaço teatral, é

possível induzir o público a se colocar nesse espaço. Claro que vários outros fatores irão diversificar e influenciar as possibilidades de escolha do espectador; mas o grupo pode sim conduzir tal decisão, a partir do seu próprio interesse.

Uma disposição da plateia (em relação ao espetáculo) bastante comum de se realizar na rua é a forma circular, onde os espectadores se posicionam em volta da área de representação. Há quem defenda que essa configuração de roda ocorra naturalmente. Basta que o ator inicie sua apresentação e o público, desde que interessado, se acomodará nesse desenho de arena. No entanto, penso que essa escolha intuitiva por parte da plateia, se determina em razão da maneira como o grupo se organiza no espaço teatral; principalmente em função da movimentação e da presença, ou ausência, de objetos cênicos no espetáculo, ou ainda, quando há estruturas ou obstáculos próprios do lugar. Sobre isso, enquanto pesquisador teatral, Denis Génoun, ao realizar suas observações (e elas costumam demonstrar preferência pela organização circular em suas publicações), considera a implicação da escolha por parte da plateia em função da busca por melhores condições, e do que se encontra nesse espaço teatral.

Antes de tudo porque, ao que parece, o círculo é uma boa disposição para ver e ouvir. Os teatros refazem a organização espontânea da aglomeração, fixando-a: qualquer pessoa que já tenha armado um tablado num lugar de circulação pública sabe que os curiosos se dispõem espontaneamente num círculo perfeito - se o espaço não apresentar nenhum obstáculo, claro. (GÉNOUN, 2003, p. 18-19).

A maior parte dos exemplos que remontam essa alternativa circular vem de grupos e montagens que utilizam pouco ou nenhum recurso cenográfico, algumas vezes por opção estética, outras por necessidades específicas. Cabe lembrar que o uso de materiais cênicos em espaços abertos pode requerer uma logística de transporte, montagem técnica, sem contar em custos financeiros dos quais nem todo grupo de teatro pode se dispor. Por uma escolha estética durante o processo de pesquisa e montagem do espetáculo, ou uma alternativa de adequação às realidades do grupo, o fato é que a roda se instaura, ou não, em função da organização espacial dos atores e dos materiais presentes na encenação. Cenários altos, por exemplo, podem determinar frontalidade, meia lua, ou outra disposição. Certamente, uma vez que a plateia não consiga assistir a cena devido a qualquer estrutura que bloqueie sua visão, principalmente a visão que tem dos atores, ela buscará se agrupar numa configuração mais adequada.

Não se trata de afirmar que “essa” ou “aquela” forma como o grupo conduz seu público e o induz a um posicionamento, seja melhor ou pior que as demais. Realmente, o que interessa é perceber o que de fato torna-se funcional para a proposta.

As conduções podem até mesmo serem diretas, ou seja, imperativas quanto à organização desse espaço teatral. O artista faz uma simples demarcação com um giz, ou dispõe alguns objetos em torno de si, ou coloca cadeiras para o público, ou mesmo diz onde devem se posicionar, enfim, utiliza maneiras que estabelecem uma distinção entre espaço da plateia e espaço de representação. Essas opções podem ser bastante eficazes e servirem ao propósito do espetáculo. Formas menos sugestionáveis, se é que podemos chamar assim, uma vez tratando-se de opções conscientes do grupo, deixarão maior abertura para outros fatores relacionados à escolha por parte da plateia, mas também irão incidir diretamente na acomodação. Como exemplo, se um ator apenas coloca-se no centro de uma praça, distante de estruturas fixas, e no local de passagem dos transeuntes, possivelmente a disposição dos que se propuserem a assisti-lo se dará de uma forma muito mais aleatória que as citadas anteriormente.

As imagens a seguir demonstram a ocupação do espaço com uma proposta que demarca uma determinada área, e assim, faz com que a plateia se posicione em relação a essa organização mais imperativa:



Foto 20 (todo o conjunto). Demarcação do espaço de representação definida por um pano branco de aproximadamente 25m<sup>2</sup>, colocado no espaço antes da chegada dos atores e da plateia em cortejo. Com o pano aberto, os espectadores se colocavam naturalmente em torno dos limites e extensão que esse ocupava no espaço cênico, sem que precisassem ser direcionados verbalmente. Apresentação de *O conto da ilha desconhecida* – Grupo Mambembe. Participação no Festival de Inverno de Itabira organizado pela Fundação Carlos Drummond de Andrade. Itabira-MG, 2007. Foto: Internet<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Disponível em: [www.viacomercial.com.br](http://www.viacomercial.com.br)



Em outro caso, embora o exemplo seguinte não ocupe propriamente o espaço de atuação com a colocação de objetos dentro dessa área, ainda assim, há uma organização que faz com que a plateia se posicione de uma forma conduzida e específica, diante a circunstância colocada. As quatro (4) imagens de ângulos e momentos distintos, mas da mesma apresentação, servem para elucidar a proposição criada pelo grupo e sua forma de influenciar na escolha de acomodação dos espectadores em relação à peça encenada.



Momento fotografado a partir da parte central do semicírculo formado pela plateia. É possível notar uma estrutura de madeira montada pelo grupo no fundo da cena e pouco à frente do coreto próprio do local. Percebe-se ainda uma área livre de obstáculos e plateia, onde encenam os atores. Cena: O baile dos Rondós.



Momento fotografado a partir de um dos lados do semicírculo formado pela plateia. Cena: Ascensão de Cosme.



O momento registrado traz a imagem de curva feita no desenho que confere à acomodação da plateia, demonstrando uma disposição (pelo espaço) arredondada. Cena: Despedida das Violinhas.



Momento fotografado a partir da estrutura montada pelo grupo no espaço teatral. É possível notar as pessoas acomodadas em níveis diferentes graças ao fato de estarem sentadas em escadas. Cena: Chegada ao jardim dos Rodamargens.

Foto 21 (todo o conjunto). Estrutura montada na praça fechando uma área juntamente com as escadas e meios-fios próprios do espaço. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe. Mariana-MG, 2007. Fotos: acervo Mambembe.

As fotos anteriores (conjunto Foto 21) formam uma determinada disposição no espaço teatral da praça onde ocorreu a apresentação. Tal disposição pode ser decodificada através da seguinte ilustração:

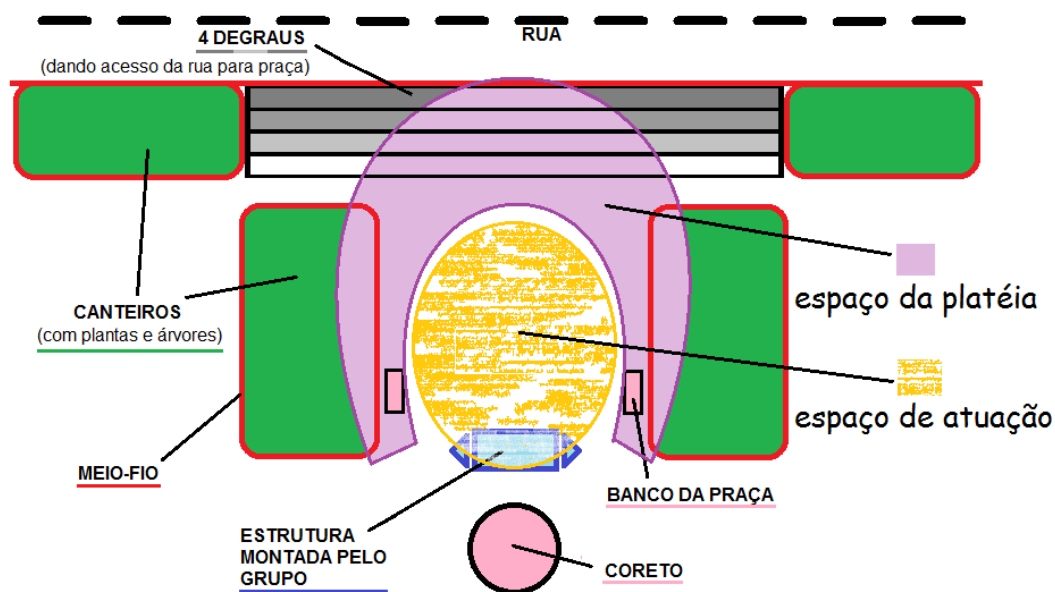


Figura A<sup>33</sup>. Acomodação da plateia. A imagem simula planta baixa de parte do local correspondente às fotos anteriores. Trata-se de uma das praças onde foi apresentada a peça *O barão nas árvores* (2007). O esquema é composto ainda pela demarcação de duas áreas: espaço da plateia e espaço de atuação (conforme legenda).

Ao montar a estrutura cenográfica próxima ao coreto da praça e de frente para uma grande área aberta cercada por meios-fios dos canteiros (na lateral) e escadas (ao centro), induziu-se à plateia organizar-se em um formato de semicírculo. Buscando acomodar-se primeiramente sentados nas escadas, seguido dos meios-fios, depois no mesmo nível do chão do espaço de atuação e por fim de pé, os espectadores vão posicionando-se e deixando livre uma área central enquanto dispõe-se, quase que intuitivamente, numa configuração similar aos antigos espaços gregos. E isso não se dá por uma insistência do grupo para que ocupem ou deixem de ocupar algum lugar específico, ou seja, é livre a escolha, mas essa já foi direcionada a partir da organização

<sup>33</sup> Ilustração própria, criada para essa pesquisa. A planta baixa foi criada com base nos registros fotográficos e de memória que tenho desse espaço, no qual o grupo se apresentou em diversas outras ocasiões utilizando esse ou outro ponto da mesma Praça Gomes Freire em Mariana-MG. E embora não possa determinar uma escala precisa do espaço, para o entendimento que se faz necessário nessa pesquisa, a imagem não cria discrepâncias que prejudiquem as percepções aferidas sobre a apresentação em questão.



do grupo nesse espaço. Nessa disposição, além de uma visão do todo, já que o espetáculo foi desenvolvido e ensaiado para atender tal organização, o espectador tem uma melhor percepção sonora e acomodação mais favorável para acompanhar a encenação até o fim, sem grandes incômodos; algo a se considerar, já que se tratava de uma apresentação de rua com duração média de cinquenta (50) minutos.

Cabe lembrar que não se pode afirmar que todos os espectadores permanecem do início ao fim no mesmo lugar que iniciaram; mas isso não se pode garantir nem mesmo em espaços convencionais. De qualquer forma, analisando fotos e percepções das centenas de apresentações do Grupo Mambembe, o que se observa é que as escolhas do grupo, quando bem pensadas, sempre garantiram um posicionamento já esperado, e em poucas situações houve ocorrências destoantes do que se acreditava que ocorreria com cada proposta levada à rua. Mas em cada apresentação era preciso avaliar bem o espaço para que favorecêssemos ao espetáculo, aos artistas e certamente aos espectadores. No caso de *O barão nas árvores* a estrutura montada no local antes da chegada do grupo, em cortejo, determinava o reconhecimento de um espaço de atuação. Tal estrutura era organizada propositalmente diante de espaços que oportunamente ofereceriam melhores possibilidades de acomodação para a plateia.

A organização buscada para a montagem *O barão nas árvores*, remonta uma disposição semelhante àquelas dos espaços gregos, claro que em uma escala consideravelmente menor, até porque, não estamos tratando de projetos construídos especialmente para o teatro, como na Grécia Antiga. Mas ainda assim, trata-se de uma apresentação em espaço aberto com uma instalação bastante semelhante aos primeiros lugares construídos para a arte da cena, tanto na parte ocupada da plateia quanto na dos artistas. Comparando a ilustração anterior, denominada Figura A, com as estruturas projetadas para os teatros do Grego Arcaico, Grego Clássico e Helênico, notamos a similaridade das disposições.

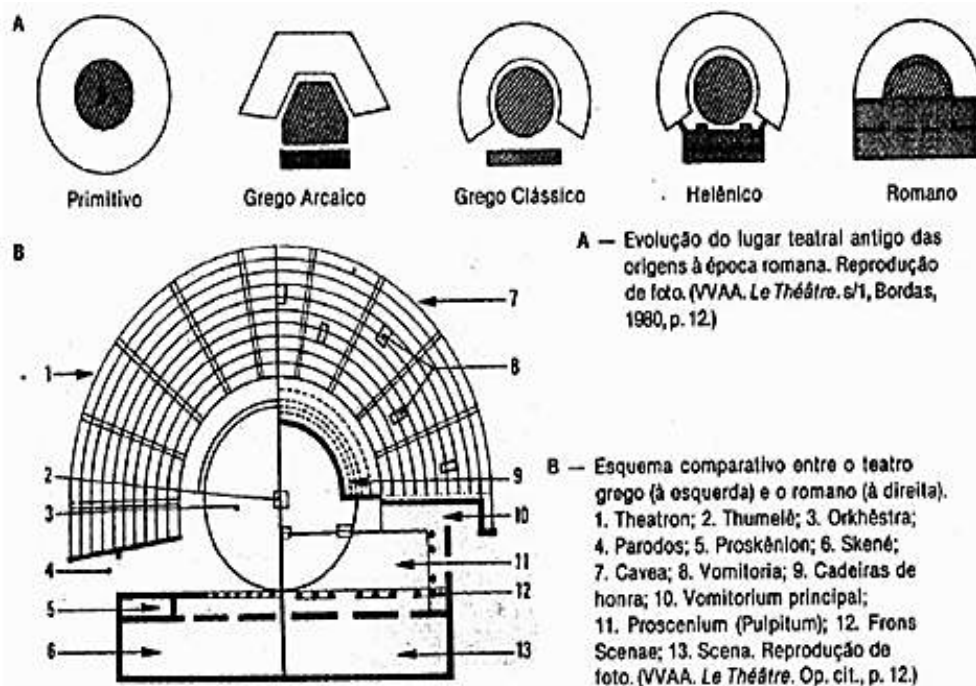


Imagem 1. Fonte da imagem: MANTOVANI, 1989, p. 15.

Não só objetos de cena ou estruturas montadas pelo grupo são capazes de inferir uma ideia de onde se acomodar para a plateia; também uma demarcação mais visual pode determinar o reconhecimento de áreas e consequentemente influenciar na acomodação. O exemplo seguinte, de um trabalho realizado em outro grupo do qual participei, trás uma indicação do espaço cênico através da iluminação, fazendo com que o espectador reconheça e se coloque em relação a essa proposta.



Foto 22. O direcionamento de luz para dentro do espaço cênico delimita uma área que pode ser reconhecida como própria para o desenvolvimento da encenação. Inevitavelmente o público se coloca nos limites da demarcação da luz. Embora haja quebra da convenção limiar em determinado momento da apresentação, quando atores rompem a demarcação, a plateia permanece em seus lugares fora do quadrante iluminado. Apresentação de *Do repente* – Lamira Cia de Artes Cênicas. Apresentação no evento Feira Literária do Tocantins – FLIT. Palmas-TO, 2012. Foto: Ciranda Visual – design da imagem.

Definir o local onde se posicionará requer variados processos de escolha, por parte do espectador. Essas decisões nem sempre seguirão a mesma ordem cronológica. Também não significa que todas as alternativas aqui citadas irão fazer parte do momento de escolha; mas possivelmente estarão relacionadas à maioria das apresentações. Todo esse processo de escolha pode ocorrer em um curtíssimo período; quase sempre nos primeiros instantes da peça encenada, ou mesmo antes que ela se inicie.

Tendo optado por assistir, e percebido a organização do grupo (mesmo quando não há uma intenção consciente), o espectador começa a se posicionar, muitas vezes em função do conforto próprio, ou seja, da melhor possibilidade que ele encontra para acompanhar a encenação. Este conforto pode se referir a um melhor ângulo de visão ou, uma melhor posição para o corpo ou, evitando sua exposição, enfim, tantos motivos quanto forem necessários ao seu objetivo e satisfação (ainda que mínima). E é perfeitamente possível que ele nem se dê conta de estar reagindo a esses estímulos. Cabe ao grupo, ao artista, estar atento; perceber a repetição das ocorrências em inúmeras e variadas apresentações torna possível identificar comportamentos mais comuns para determinadas situações. Mesmo assim, não devemos esquecer o caráter de

imprevisibilidade que envolve o Teatro de Rua, e que a decisão final sobre onde se posicionar, ainda será do público. Em relação à origem do comportamento da plateia, Carreira observa uma situação diretamente ligada à acomodação relacionada ao conforto buscado pelo espectador:

O ponto de vista preferencial no qual se localizaria o “espectador ideal” no teatro de rua é múltiplo e, portanto virtual. Por mais que em certos espetáculos se possa fixar um melhor ponto de observação, a verdade é que a incomodidade inerente à representação de rua joga por terra o conceito de espectador ideal. Talvez os primeiros 15 minutos de um espetáculo devam ser vistos desde um lugar específico (o espectador sentado), mas é muito provável que na seguinte meia-hora, o espectador tenha uma necessidade imperativa de ficar de pé para esticar a perna e descansar suas costas. (CARREIRA, 2005, p. 34).

Em relação às escolhas feitas pelo público, há uma ligada ao agrupamento, onde a escolha do espectador se condiciona em evitar chamar atenção para si. Uma alternativa comum e pertinente para ser analisada quando tratamos de Teatro de Rua. O espectador busca certa segurança aderindo-se à massa. Portanto, isolar-se ou posicionar-se muito próximo dos atores ao invés de perto do restante da plateia, não é uma opção tão corriqueira. Há uma determinada propensão em se unir aos demais espectadores, evitando exposição destacada perante o espetáculo e ao próprio público. Seja como proteção (desviando-se do foco), por conforto, ou simplesmente para não atrapalhar o desenvolvimento da encenação, o espectador começa a se colocar nesse espaço. E há até mesmo os que se distanciam muito do espaço cênico, ainda que estejam interessados em assistir. Observando situações como essa nas apresentações de rua é possível criar uma relação e disposição pelo espaço de forma a estabelecer um contato mais convidativo ao público. A montagem cênica *Os irmãos Dagobé*, registrada nas imagens que se segue, desde seu processo de criação possuía características adequadas para uma apresentação em arena, com o público em volta do espaço de atuação, isso devido à movimentação criada pelos atores em cena. No entanto, não era habitual no Grupo Mambembe apontar onde a plateia deveria se acomodar; mesmo pensando e organizando-se pelo espaço de forma a influenciar as escolhas dos espectadores. Assim, ocasionalmente podiam ocorrer situações onde o agrupamento da plateia determinava outra configuração para a apresentação.



Pessoas se aglomeram em um lado da rua. Aproveitam a inclinação do canteiro elevado para visualizarem sem que outros a sua frente encubram a visão, mesmo podendo apenas se posicionar ao longo dos demais espaços da rua.



A foto evidencia que as pessoas se aglomeram de um lado da rua; poucas ocupam o outro lado, e ainda assim, possivelmente apenas por terem encontrado um local para sentar-se.



Pessoas que se posicionam mais espaçadas umas das outras tendem a permanecer um pouco mais distante da área de atuação como visto na imagem acima.



Pessoas que se posicionam de maneira mais aglomerada, umas às outras, não costumam se incomodar com a aproximação do bloco à área de atuação e aos atores, como é visto nessa imagem.

Foto 23 (todo o conjunto). Quatro (4) imagens de uma mesma apresentação. Apresentação de *Os irmãos Dagobé* – Grupo Mambembe. Temporada pela Região do Vale Jequitinhonha; Chapada do Norte-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.

É comum que sejamos condicionados a seguir determinados padrões em nossas escolhas cotidianas. Sentimo-nos mais seguros quando algo nos parece familiar ou, ao menos dentro de certa normalidade. No teatro, como em qualquer outro assunto, as referências que tivermos influenciarão em nosso comportamento. Talvez sejam esses instintos que nos leva a buscar proximidade com as outras pessoas da plateia, já que o próprio entendimento e significado da palavra remetem a pessoas reunidas.

Ter a visão do todo também é fundamental. Ninguém se sente confortável assistindo um ou outro ator apenas. Mas um bom ângulo nem sempre supera a



comodidade. Sentar-se, por exemplo, é uma opção bem considerada pelo público. No entanto, nem todo lugar irá fornecer esta possibilidade logo em frente ao espaço de representação. Um meio-fio é sempre uma boa opção, e se estiver próximo, certamente será ocupado por pessoas, pois não exige tanto abaixamento devido à diferença de nível em relação ao chão, fornecendo assim certa comodidade. Mas esse mesmo meio-fio também pode trazer complicações quando sua posição no espaço não fornecer uma disposição favorável à abertura de cena proposta pelo grupo. Se tratando de uma apresentação demorada (com longo tempo de duração), é mais provável que o espectador preocupe-se em sentar que, ver pelo melhor ângulo, ou seja, é comum que ele sacrifique a qualidade visual e sonora em função da comodidade. É possível que durante a apresentação ele acabe se deslocando, mas isso pode levar algumas cenas para acontecer, ou mesmo nem ocorrer. Tal situação pode ser percebida na sequência de imagens a seguir (todas de uma mesma apresentação):



Foto 24. Fotografado instante antes do início da apresentação. Espectadores sentados lateralmente em meio-fio. Nota-se que existe espaço vazio no centro. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Evento de homenagem à Guimarães Rosa organizado pelo GLTA<sup>34</sup>. Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.

---

<sup>34</sup> Grêmio Literário Tristão de Ataíde.



Foto 25. Visualização frontal da plateia, fotografado instante antes do início da apresentação. Espectadores se acomodam após o jardim, distantes da área de representação. Forma-se uma fila de pessoas sentadas lado a lado sobre os degraus ao fundo. Nota-se que existem espaços vazios à frente. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Evento de homenagem à Guimarães Rosa organizado pelo GLTA. Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.



Foto 26. Já iniciada a apresentação, alguns espectadores permanecem sentados lateralmente no meio-fio, mesmo que o ângulo não seja tão favorável. Nota-se que há espaços vazios no centro e entre as primeiras fileiras de pessoas, ou seja, mais próximo da cena, mas sem a pequena elevação para sentar-se. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe; Cena inicial da peça. Evento de homenagem à Guimarães Rosa organizado pelo GLTA. Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.

Buscar compreender o que o público considera nos momentos iniciais de sua acomodação no espaço pode beneficiar a relação com o espetáculo. Entendendo tais



aspectos o grupo terá a possibilidade de facilitar ou mesmo restringir certas escolhas conforme sua organização. Várias situações podem se apresentar enquanto opções favoráveis de acordo com a proposta de encenação. Escadas se assemelham às configurações de arquibancadas, tornando-se bastante propícias para um bom acomodamento. Quando o espetáculo apresenta estruturas cenográficas torna-se mais fácil para o espectador determinar seu local enquanto plateia; isso faz com que ele procure se estabelecer em locais que permitam visualizar e aconchegar-se. Uma grama é mais convidativa que um chão de cimento. Lugares claramente identificados como área de trânsito de veículos ou mesmo de pedestres (ainda que interditados), serão evitados pelo espectador devido à convenção imposta pelo uso comum que fazemos desses espaços; claro que tal convenção pode ser superada, mas exige certa atenção e condução do grupo. De pé por muito tempo cansa, e incomoda até mesmo a concentração; às vezes a plateia prefere assistir de um ângulo menos favorável, a ter que ficar em pé. Lugar para apoiar-se, local com sombra, boa escuta e visão da cena, enfim, esses bem como os exemplos anteriores são aspectos que influenciam a decisão do espectador no momento da acomodação. Quando o artista cria ou identifica essas situações no próprio espaço teatral, favorece sua relação com o público. Estar ciente de que a plateia irá buscar um determinado conforto pode sugerir alternativas ao próprio processo de instalação do grupo nesses espaços abertos.

Seguem algumas imagens relacionadas ao posicionamento da plateia em relação ao espaço e à encenação:



Foto 27. Pessoas se acomodam em diferentes planos e direções. A encenação ocorre no lado direito da foto. Há espectadores sentados lateralmente e frontalmente; alguns se apoiam de pé no grande muro localizado de frente para o espaço de atuação; alguns se sentam na ladeira (canto esquerdo) que liga a rua de baixo à de cima; alguns se sentam no parapeito acima do muro de mais de 7 metros de altura; outros assistem a apresentação de dentro das casas através das janelas. Apresentação de *O conto da ilha desconhecida* – Grupo Mambembe. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana. Ouro preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.





Foto 28. Pessoas se acomodam em degraus da igreja, onde podem assistir a apresentação, sentadas e com boa visibilidade. A organização pelo espaço acaba por se configurar semelhante à de um palco italiano, no que se refere à clareza na localização do espaço do palco e espaço da plateia. Ao fundo, após estarem ocupados os degraus, espectadores se posicionam de pé, mas ninguém ocupa o nível do chão da calçada, mais baixo e mais próximo dos atores que, se encontram exatamente no meio da rua. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Temporada pelo Vale Jequitinhonha; Virgem da Lapa-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 29. Pessoas se acomodam em inclinação localizada à frente do espaço de atuação (situado em um plano mais elevado), que por sinal trata-se da plataforma de embarque da estação ferroviária. A organização da plateia segue contornando o espaço de atuação. Pessoas mais distantes dos atores permanecem de pé. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.



Foto 30. Descrição similar à da foto anterior (trata-se da mesma apresentação), fotografado de outro ângulo. Agora se percebe também a aglomeração de espectadores sobre os apoios junto à parede da estação, buscando se posicionar mais altos que os espectadores de pé à sua frente. Mesmo que não haja um impedimento verbal por parte grupo, a plateia não se insere no espaço onde agem os atores. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe.

Cada configuração da organização da plateia, cada forma de se acomodar pelo espaço, pode decorrer da maneira como se organiza o grupo.

Durante uma apresentação do espetáculo *O conto da ilha desconhecida*, do Grupo Mambembe, em um festival de teatro na cidade de Rezende-RJ (2007), ocorreu um acontecimento desfavorável à encenação. Embora a peça já estivesse bem estruturada e com aceitação bastante favorável por parte das plateias de exibições

anteriores, tivemos (me refiro aos artistas) um estranhamento e distanciamento desconfortável entre o público e o espetáculo. Atribuo tal situação, principalmente a acomodação dos espectadores naquela ocasião. Houve a interdição, para veículos, de uma rua comumente movimentada, mas o fato de haverem alguns carros estacionados no local pode ter causado a impressão de que a via ainda poderia ser usada para tráfego. Soma-se a tudo isso, a decisão de um motorista que resolveu deslocar seu veículo nos instantes iniciais da peça. Tais acontecimentos geraram insegurança por parte dos que assistiam. Assim, em uma das calçadas (completamente ocupada) posicionaram-se os atores e objetos de cena, enquanto que a maior parte da plateia se posicionou na calçada do outro lado, deixando uma grande área vazia entre as partes (a rua). Embora alguns atores buscassem minimizar as distâncias, tornou-se pouco viável devido à impossibilidade de deslocar determinados materiais. Esperava-se que a plateia se acomodasse na própria rua, mas isso não ocorreu, conforme notado em um dos registros fotográficos dessa apresentação:



Foto 31. Grande distância entre o espaço de representação e o espaço da plateia. Dilatação do espaço de troca causando prejuízo na interação, percepção e recepção. Apresentação de *O conto da ilha desconhecida* – Grupo Mambembe; cena da *Mulher da Limpeza* e o *Homem do Barco*. Festival de Teatro de Rezende-RJ, 2007. Foto: Helder Silva.

Observa-se aqui, que a preocupação em evitar complicações em relação à acomodação da plateia deve ser considerada antes ou mesmo durante a cena. Em casos

mais específicos podem-se buscar possibilidades que não interfiram negativamente quando houver deslocamentos durante a apresentação.

Espectáculos distintos requerem necessidades diferentes. A forma como o grupo organiza o espaço teatral pode nem mesmo determinar uma área específica para a plateia. No entanto, isso não significa um prejuízo, desde que a abordagem estabeleça uma boa relação entre espetáculo/espço/espectador. Quando bem trabalhada a integração de tudo que envolve o acontecimento teatral, propiciamos ao público e aos artistas, novas alternativas para sua interação. A escolha de posicionamento feita pelo espectador, nesses casos, poderá buscar sentidos que vão além da acomodação que beneficia apenas o próprio conforto. Uma vez envolvido com a encenação, ele se sujeita a esforços em busca de seu melhor envolvimento com a obra exposta.

Durante as apresentações de *Darandina* (2003 a 2005) do Grupo Mambembe, procurávamos ocupar o espaço teatral de forma unificada com a plateia. O primeiro contato com os transeuntes e moradores do lugar se dava pelo cortejo, com músicas e interações convidativas. O Mambembe sempre buscou relacionar seus cortejos com a peça encenada; então, para cada espetáculo novo, uma nova proposta visava instaurar um estado propício ao universo da representação. Nessa montagem, todos, plateia, atores e músicos adentravam juntos no espaço onde ocorreria a apresentação. Nesse trabalho especificamente, não utilizávamos amplificação para os instrumentos dos músicos que compunham a peça; assim, não havia no espaço nenhuma referência de onde estariam posicionados quaisquer uns dos artistas. Subitamente, o cortejo era interrompido por um ator que subia, escalava literalmente o ponto mais alto da praça, ou quadra, ou adro, etc. Houve subidas no teto de coreto, em caixa d'água, em alamedas, árvores, monumentos, enfim, qualquer lugar de onde todos poderiam avistá-lo facilmente, não importando onde se encontrassem naquele local.





Foto 32. Ator sobre caixa d'água. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe; estreia. Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda.



Foto 33. Ator sobre grade da quadra de esporte. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2003. Foto: acervo Mambembe.



Foto 34. Ator sobre monumento da praça. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.

O personagem *Darandina* (que dá nome a essa montagem cênica) ficaria ali, no ponto mais alto que encontrávamos no local, até o final da peça, quando seria agarrado e retirado pelos outros atores; houve apresentações onde até a plateia espontaneamente ajudou a carregá-lo. Outros quatorze<sup>35</sup> (14) artistas (entre atores e músicos) circulavam constantemente entre os espectadores, interagindo e criando relações das mais diversificadas. Não havia marcação pontual de movimentação, havia personagens elaborados que seguiam uma narrativa. Isso ativava na plateia um estado de atenção constante, pois de qualquer lugar e a qualquer momento poderia surgir um ator interagindo diretamente. Em algumas apresentações, a plateia era constantemente surpreendida em sobressaltos que a fazia deparar-se com atores que, até então, não

<sup>35</sup> Esse número corresponde à terceira versão encenada, dirigida por Rosi Bastianick; a quantidade e os artistas envolvidos variaram entre os três distintos processos de montagem. Cada versão contou com um diretor diferente. Enquanto ator estive presente nas três versões montadas pelo grupo.

havia sido identificados. A história podia ser compreendida mesmo que se perdesse alguma fala ou cena específica. O ritmo frenético da musicalização e das falas instaurava agitação, movimentação e interação com o universo da peça. Diálogos espontâneos surgiam da plateia; não havia convenções e regras que impedissem, ou então, tinham sido desfeitas. Esse tipo de despreocupação com determinadas formas do público em se organizar ou seguir regras de condução podem ser comuns a eventos populares. Vejamos um exemplo do carnaval da Idade Média descrito pelo pesquisador Mikhail Bakhtin:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. (...) o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. [...] (BAKHTIN, 1993, p. 5)

No caso de *Darandina*, ao espectador, estagnar-se em um único ponto parecia improvável. A relação interativa entre o artista e o público tende a suscitar novas formas de se pensar o uso do espaço teatral. Mesmo em apresentações fora do Teatro de Rua é possível notar essa premissa, como observa Cardoso ao analisar a proposta do encenador Adolphe Appia, reconhecido por utilizar recursos antinaturalistas em suas montagens que propunham muitas vezes um espaço tridimensional.

Ainda no início do século XX, Adolphe Appia foi o primeiro diretor a notar o realinhamento cênico que já tomava forma, bem como de compreender a nova interação estabelecida entre atores e espectadores. Quando esse contato foi definitivamente restabelecido, surgiram inúmeras propostas de reutilização do espaço teatral. (CARDOSO, 2008, p. 61)

As imagens a seguir exemplificam visualmente tais circunstâncias vivenciadas durante apresentações do espetáculo *Darandina*.



Foto 35. Plateia e atores ocupam espaço em comum, sem divisões especificadas de posicionamento. Por vezes, falas eram iniciadas pelos atores que se moviam constantemente, surpreendendo o público a todo instante. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 36. Excetuando um único ator que se posiciona numa estrutura fixa da praça, os demais atores, os músicos e a plateia ocupam, se deslocam e interagem em uma área comum durante a apresentação. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.

O uso em comum do espaço e o contato físico entre atores e espectadores são situações que propõe outra relação sobre acomodação e percepção do espetáculo. Para



Richard Schechner, essas observações perpassam as produções evocando novas ideias de interação:

Una vez eliminados los asientos fijos y la división del espacio, comiezan a ser posibles relaciones completamente nuevas. Pueden verificarse contactos corporales entre actores y espectadores... Puede producirse la sensación de participar em uma experiência común. (SCHECHNER *apud* BIDEGAIN, 2007, p. 59)

O tipo de consideração sobre a relação entre artistas e plateia comentada por Schechner eram vivenciadas na encenação de *Darandina*. Contatos físicos e diálogos diretos entre atores e espectadores podiam ser vivenciados em variados momentos da peça, bem como de formas e intensidade distintas, e ainda podiam se diversificar de uma apresentação para outra. Segue imagens sobre essas situações:



Foto 37. Interação física entre o personagem *Adalgiso* (ator Jhon Weiner; jaleco branco) e homem da plateia (camisa preta). A situação da cena sugere que o homem possa ser o louco procurado pelos enfermeiros, conforme a história da peça. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Berilo-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.



Foto 38. Interação com fala entre meninos da plateia e o personagem *Doutor Diretor* (ator Matheus Silva). Frequentemente a rabugice do personagem estimulava provocações por parte da plateia. Apresentação de *Darandina* – Grupo Mambembe. Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe.

Observar atentamente e compreender as possibilidades oferecidas pelo espaço auxiliam na preparação que antecede a apresentação. Nem sempre é necessário dialogar apenas com aquilo que o espaço proporciona; podemos até interferir na estrutura básica do local acrescentando novas composições. O que não devemos desconsiderar é a capacidade de influenciar o direcionamento do público a partir de nossas propostas de ocupação. No fim, tudo se relaciona com a organização espacial do grupo em cada espaço. As decisões da plateia referentes à sua própria forma de posicionar-se e acomodar-se, procedem daquelas tomadas inicialmente pelo espetáculo.

#### **3.4. Iluminação (natural e artificial) do espaço.**

Posicionamento da plateia em relação ao Sol, posicionamento da cena e dos atores em relação à luz e sombra do espaço, implicações nas apresentações noturnas, efeitos luminosos, entre outros, determinam melhor visibilidade além de se relacionar com outros elementos e aspectos do espetáculo.

Quando se trata de iluminação, a escolha mais comum para apresentações de grupos que trabalham com a linguagem da rua é optar por horários diurnos, a fim de contar com a luz do Sol. Mas até mesmo essa escolha deve ser observada com uma



atenção peculiar. O fato de deixar o espetáculo sob a exposição da luz natural, em espaços abertos, implica em sujeitar a representação a uma iluminação praticamente inalterável, com propriedades minimamente mutáveis. Ter consciência das condições impostas por esse tipo de espaço, analisando e se dispondo na busca por alternativas que dialoguem com a montagem cênica que ali será encenada, certamente auxilia na relação e interdependência existente entre espaço/espetáculo/espectador. Ainda hoje é comum encontrarmos grupos que não se atentam significativamente para a relação com o espaço e a luz desse espaço. Por outro lado, alguns grupos fazem das tentativas e experimentações um caminho de pesquisa que, a partir da prática estabelecem uma metodologia de uso consciente da luz natural. Como exemplo dessa última alternativa, Eduardo Moreira comenta como se desenvolveu com o tempo a percepção no Grupo Galpão:

Pouco a pouco, a experiência e a reflexão sobre a prática nos levaram à necessidade de repensar essa forma e buscar variações e sutilezas. A descoberta da luz foi um elemento importante no caminho dessa consciência. Nos primeiros espetáculos, sobretudo em vista da necessidade absoluta de sobrevivência, fazíamos teatro a qualquer hora do dia e em quaisquer condições. Acho que essa premência da sobrevivência, se por um lado nos levou muitas vezes a fazer espetáculos em condições absolutamente inapropriadas, também nos deu um jogo de cintura e uma capacidade de adaptação que foram fundamentais na trajetória do Galpão. Mas o fato é que nos primeiros anos de vida do grupo não houve nenhum tipo de pensamento elaborado sobre iluminação. (MOREIRA, 2010, p. 223).

As especificidades da iluminação em espaços abertos se relacionam diretamente com o horário da apresentação, sombra da arquitetura local, luminosidade ambiente, disposição do elenco e da plateia, capacidade dos atores em se relacionar com a alteração da luz natural e recursos técnicos. Tratando-se das apresentações diurnas, evidentemente teremos maior dificuldade em controlar as propriedades da luz que se estabelecem no espaço teatral conforme situações que nem sempre podemos modificar. Se imaginarmos o Sol como um grande aparelho de iluminação (um elipsoidal ou um fresnel), daqueles que encontramos no palco italiano, fica claro nossa incapacidade de controlar tal instrumento; afinal não temos como direcionar, ajustar o Sol para um ponto específico da cena como fazemos com nossas carcaças de refletores. Assim, resta-nos adequar às condições impostas e encontradas no local. E ao contrário do que possa

parecer com essas afirmações, são variadas as possibilidades de relação com a luz mesmo em espaços abertos.

Definir o horário da apresentação é crucial para estabelecer quais e como se darão as explorações da luz. Como exemplo, uma apresentação ao meio-dia (12h) com o Sol numa posição em pino, ou seja, incidindo uma luz direta e perpendicular ao topo da cabeça dos atores, tende a criar sombras do próprio, e no próprio rosto dos artistas. Estabelecer frontalidade para a fonte luminosa é simples e requer do elenco apenas uma atenção no momento de definir a área de representação. Para isso faz-se necessário identificar a trajetória do Sol sobre o espaço teatral, permitindo que se saibam quando e onde ele estará no momento da encenação. Portanto, é eficaz que grupo compareça ao local escolhido para a apresentação, horas antes, a fim de observar tais situações. Uma vez identificada a trajetória do Sol, basta considerar o espaço como se esse fosse um grande relógio, de acordo com a imagem<sup>36</sup> a seguir. Isso dará ao grupo a possibilidade de prever a qualidade da luz com a qual os atores serão iluminados e também de saber as condições em que os espectadores verão o espetáculo.

---

<sup>36</sup> Observação: as imagens relacionadas à iluminação nesse trabalho (nomeadas como Figura B, Figura C, Figura D e Figura E) consideram uma situação comum, sobretudo em regiões equatoriais; portanto, pode haver variações quanto a ângulos e horários da disposição do Sol em relação à área iluminada. No entanto, os princípios básicos de observação são os mesmos e se aplicam em grande parte com pouca ou nenhuma alteração entre um e outro espaço. Há de se considerar que as diferenças de angulação começam a se tornar mais perceptíveis, sobretudo, nas regiões que se distanciam da Linha do Equador. Assim, ao referirmos a um local situado acima do Trópico de Câncer, ou abaixo do Trópico de Capricórnio deve-se considerar que o Sol surge no horizonte em horários diferentes da zona equatorial. Também devemos considerar alterações como troca de horário regular por horário de verão, bem como as mudanças de estações. Dadas essas considerações, o princípio de cálculo é o mesmo.

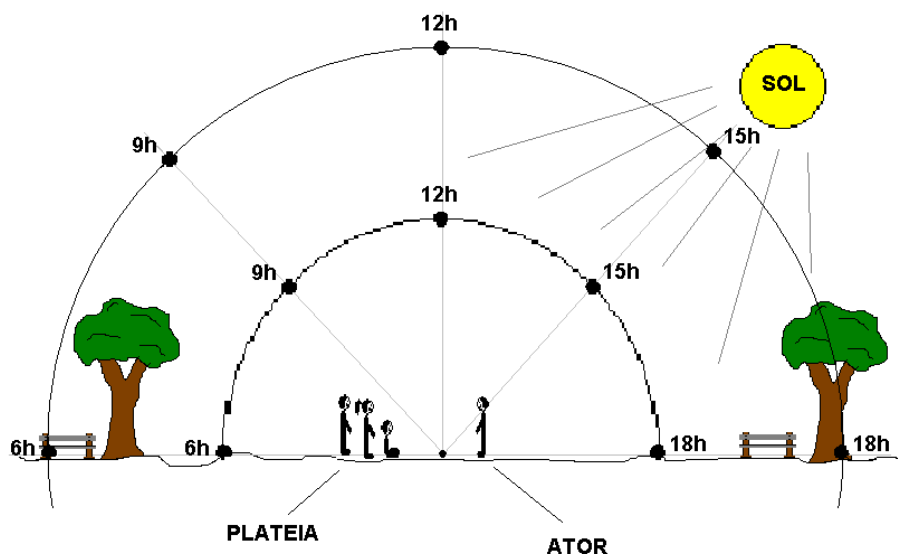


Figura B<sup>37</sup>

Analisando a imagem anterior é possível entender que a plateia assiste à apresentação de frente para o Sol. Sobre iluminação natural é bastante comum aos grupos de Teatro de Rua compreender que tal circunstância pode causar desconforto ao público. Em relação a essa disposição, todos sabem que temos dificuldades em projetar o olhar em direção ao Sol; sendo assim, a menos que faça parte de uma arriscada proposta, jamais se coloca a plateia sobre essas condições. No entanto, não basta apenas saber disso, é preciso entender como evitar antecipadamente, principalmente para grupos que se organizam no espaço teatral com objetos e cenários momentos antes da apresentação.

Já que em relação à luz para o Teatro de Rua, as primeiras interferências estarão diretamente relacionadas ao horário da apresentação, fica claro que dessa consideração partirá as possibilidades em explorar de maneira favorável as oportunidades dadas pela iluminação natural. Assim, a partir de alguns exemplos é possível inferir melhores adequações de acordo com os objetivos da encenação proposta. Na imagem seguinte o ator recebe luz frontal, beneficiando a luminosidade e visibilidade do ponto de vista do público que ainda é favorecido por não se posicionar voltado para o Sol.

<sup>37</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

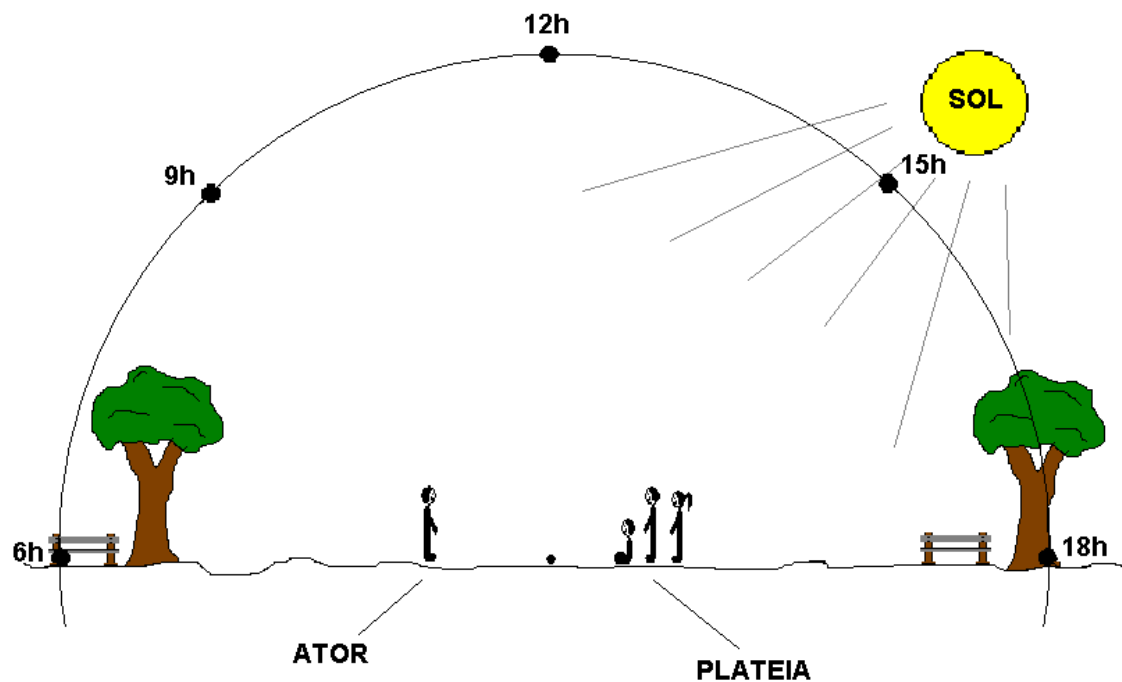


Figura C<sup>38</sup>



Foto 39. As sombras no chão revelam o exato direcionamento da luz solar. Atriz (Vanessa Biffon) recebe luz frontal e plateia é favorecida por não ter que se posicionar de frente para o Sol. Situação semelhante à ilustrada anteriormente na Figura C. Apresentação de *O conto da ilha desconhecida* – Grupo Mambembe. Participação no Festival de Inverno de Itabira organizado pela Fundação Carlos Drummond de Andrade. Itabira-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe.

Além do horário em que ocorre a apresentação, influenciando na iluminação do

<sup>38</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

espaço, também farão diferença as estruturas encontradas no local. Elas podem gerar sombras que por sua vez incidirão sobre a luminosidade do local. Saber aproveitar as sombras do lugar é mais uma alternativa que pode vir compor a encenação. Uma boa percepção do grupo, somada às possibilidades oferecidas pelo espaço poderá inclusive acomodar melhor tanto os espectadores quanto os atores. Cabe lembrar que, no caso de plateia ou artista tiver que se posicionar de frente para o Sol, o mais sensato é deixar o público ser beneficiado, competindo aos atores o enfrentamento com tal situação. E embora possa ser desagradável atuar com a visão ofuscada por tanta luz, pior para o espetáculo é gerar uma condição que impeça ao público de conseguir acompanhar visualmente a peça teatral. Necessita-se ainda estar atento às divisões de luz, conforme a figura seguinte. E esses recortes não devem ser vistos apenas como um possível dificultador visual, mas também enquanto elemento de inferência sobre a estética e as imagens da encenação.

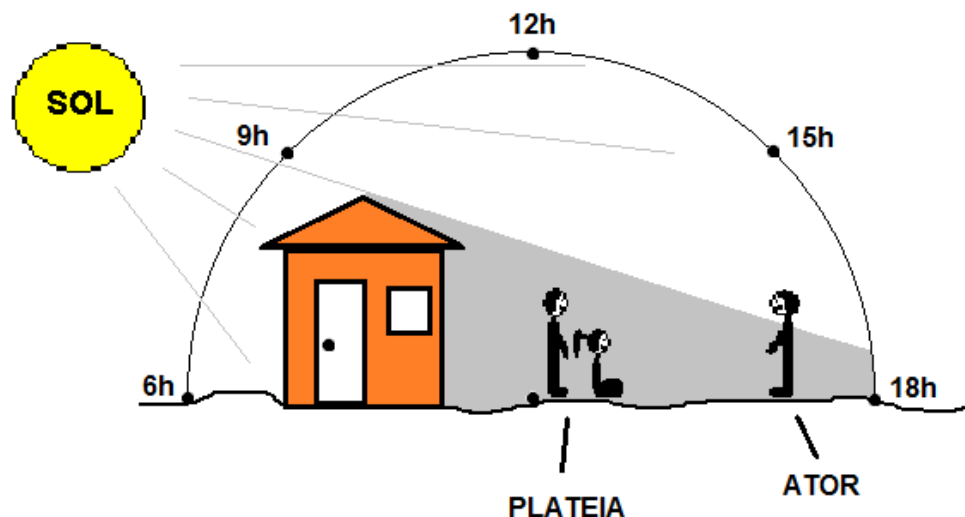


Figura D<sup>39</sup>

Ainda em relação à luz natural nos espaços abertos, ressalta-se que alguns horários são mais propensos à incidência de sombra que outros. Durante o período da manhã, até às 9 horas, e à tarde, após as 15 horas, a luz solar incide sobre a superfície em uma angulação de até 45° (quarenta e cinco graus); isso em condições normais numa zona equatorial. Existem variações, como por exemplo, o horário de verão e a região de localização; portanto, devem ser consideradas as peculiaridades do lugar. Mas em todos os casos o princípio angular é o mesmo, ou seja, início e final do dia são mais propensos

<sup>39</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

a gerarem sombra no espaço. Assim, é possível projetar onde e como o espetáculo se relacionará com a luz e sombra do local, como exemplificado na ilustração:

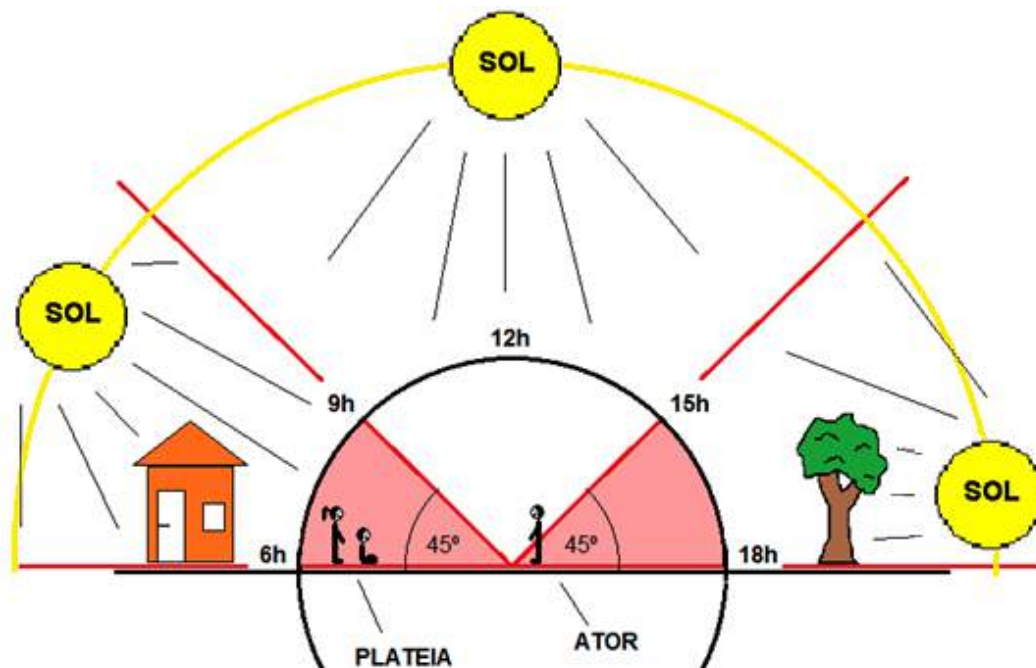


Figura E<sup>40</sup>

Nesse exemplo visual nota-se que a probabilidade da luz projetada de encontrar obstáculos pela frente, até que se chegue ao espaço da encenação, é maior nos horários do início e fim do dia, ou seja, quando o ângulo da superfície da área de encenação, em relação ao Sol, é menor. Já durante horários em que o Sol se encontra a pino será pouco provável que a luz depare-se com estruturas em seu caminho até chegar ao local da apresentação. Assim, ao grupo que queira explorar as relações do espetáculo com a luz e sombra do lugar, basta observar e se adequar dentro das condições impostas pelo espaço teatral, inclusive em relação à arquitetura e estruturas existentes.

Organizar-se lateralmente em relação à luz do Sol pode ser outra opção, tanto para as proposições estéticas da encenação quanto para a forma como os espectadores enxergam e se relacionam com a proposta visual do espetáculo. Nesse caso, um lado apresenta-se mais iluminado que o seu oposto. Já em circunstâncias onde a organização da peça e do público se dispõe em roda, com atores ao centro e plateia no entorno, as variações e possibilidades de utilização da luz do espaço irão apresentar-se de forma irregular, mas nem sempre prejudicial. Cabe ao grupo analisar e determinar a melhor

<sup>40</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

opção para a representação. Outras ocasiões, como um dia nublado, também imprimem uma luminosidade pouco alterável, onde a organização espacial do grupo raramente conseguirá modificar ou dar nuances na iluminação natural projetada sobre o espetáculo.

Essas observações foram realizadas durante o período em que participei do Grupo Mambembe. Para tornar possível a percepção dessas situações, utilizava um graveto e pequenas pedras para desenvolver (sempre no próprio local) um relógio solar improvisado. Isso permitia notar a rota do Sol, por meio da sombra que a luz projetava nos objetos e no chão. Assim, o próximo passo era calcular o percurso e posicionamento do Sol no horário em que estaríamos em cena. Em aproximadamente 10 minutos era possível passar para as escolhas e organização no espaço a partir dos dados iniciais. Cabe lembrar que nem sempre esse se torna o ponto decisivo para as deliberações tomadas, já que aspectos visuais, acústica, acomodação e outros pontos também se somam e, normalmente favorecemos o melhor conjunto, mesmo que um ou outro elemento seja levemente prejudicado.

Mas essas não são as únicas considerações que podemos fazer sobre a iluminação em espaços abertos, é importante buscar e explorar outros aspectos dados pela luz natural do local; como exemplo, a coloração da luz devido aos fenômenos naturais de qualquer espaço aberto. Um deles diz respeito ao crepúsculo, que independente do lugar imprime no espaço uma mudança de luminosidade e cor, bem como seu oposto, o amanhecer. Calcular criteriosamente essas modificações que ocorrem em um determinado espaço de tempo pode fornecer ao espetáculo uma dramaticidade, ou reforço dela, devido à iluminação natural. Analisar e compreender o horário e o local onde se posicionar é crucial para exploração desse recurso. Efetivamente, durante esse curto período, a luminosidade pode adquirir colorações em tons âmbar, magenta, alaranjados, e se bem relacionados com o universo da encenação contribuirá com a imagem e estética da obra apresentada. Uma vez pensada tal possibilidade cabe ao grupo organizar-se pelo local de forma a explorar o melhor posicionamento. Assim, as cenas podem ser valorizadas com reforço de luz adequada, iluminação naturalmente dramática. Essa percepção em relação à iluminação nem sempre é notada pelos grupos, porém, quando investigada pode surtir em efeitos determinantes para as decisões estéticas relacionadas à encenação. O exemplo apontado por Moreira do Grupo Galpão evidencia essa tomada de controle na estética da luz do espetáculo, mesmo numa montagem de Teatro de Rua apresentada durante o dia.

Outro capítulo que foi fundamental dentro do pensamento da luz na trajetória do grupo foi a montagem de “Romeu e Julieta”, ainda que não usasse nada de iluminação. Isso porque o espetáculo usava de maneira inteligente e sutil a mudança de luz natural, com a queda de intensidade da hora do pôr do sol. Nosso combinado era que, dependendo da época do ano, a peça começava sempre entre dezesseis e dezessete horas, de modo que a luz natural tivesse uma baixa de intensidade significativa durante a cena em que Mercúcio morre num duelo de espada, e que representa um ponto de virada na tragédia dos amantes de Verona. (MOREIRA, 2010, p. 224).

Seguindo esse raciocínio ligado à luz natural, para a apresentação de *O barão nas árvores* do Grupo Mambembe, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto-MG (2007), no momento de escolha e organização do espaço foi possível estabelecer adequação da encenação com os diversos elementos influentes no espaço teatral (propagação sonora, acomodação da plateia, arquitetura, etc.), dentre eles a iluminação. Tendo calculado o horário, a trajetória do Sol, bem como o posicionamento do espetáculo em relação a ele, e ainda a angulação e incidência da luz no espaço, pude presumir onde e quando seria melhor se posicionar para usufruir o máximo possível das condições dadas pelo local. Cabe lembrar que nem todo espaço apresentará facilidades para adequação, podendo até mesmo exigir algumas escolhas em detrimento de outras. Nessa ocasião, o posicionamento se voltou com frontalidade para o Oeste, ignorando as linhas retas da arquitetura (me refiro aos muros e ao alinhamento da rua); que se fossem seguidas, ali, nos viraria para o sudoeste. Tal escolha tinha o intuito de projetar a luz do Sol poente sobre o espetáculo de forma uniforme, valorizando e realçando as cores dos figurinos, maquiagem e da arquitetura local. Essa decisão ainda colocou a plateia de costas para o Sol. O tom amarelado, ganho pelo horário em que ocorreu a apresentação, concluiu dando uma função dramática à luz.





Foto 39. Luz incidindo mais sobre atores que sobre a plateia, valorizando as cores dos elementos constituintes da encenação. A angulação entre o Sol e a superfície do espaço cênico realça tons amarelados na propriedade da luz, ocorrência relacionada ao horário da apresentação (crepúsculo). Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe; cena do banquete. Apresentação realizada no Festival de Inverno de Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 211.



Foto 40. Personagem *Cosme* (ator Jhon Weiner).

Foto 41. Personagem *Violinha* (atriz Roberta Portela).

Inclinação da luz projetada pelo Sol, devido à sua angulação no espaço, incidindo uma iluminação que gera pouca ou nenhuma sombra nos rostos dos atores. Valorização da

expressão facial e acentuação das cores (sobretudo as quentes) no figurino e maquiagem. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe. Apresentação realizada no Festival de Inverno de Ouro Preto-MG, 2007. Fotos 40 e 41: Carol Reis.

A atmosfera se transforma e o público nota e faz relação entre luz e espetáculo. Os atores são parte fundamental desse jogo que se estabelece com a luz natural e suas modificações durante a apresentação. Ele pode observar e se colocar de forma atenta explorando posições com corpo e face, inclinações e movimentações. As imagens de outra apresentação de *O barão nas árvores* (trata-se da estreia em 2007) retratam e permitem considerar tal situação, onde intencionalmente, o tom âmbar do pôr-do-sol é buscado e estampado na face do personagem *Cosme*. Nesse caso especialmente, percebendo a condição dada pela luz do crepúsculo, houve um condicionamento, onde até mesmo as marcações sobre a estrutura (numa situação de improviso a partir da possibilidade notada naquele instante) voltaram-se com corpo e face para o lado direito de onde vinha a luminosidade colorida. Isso foi realizado na tentativa de explorar circunstâncias que favorecessem a relação e percepção da plateia, tanto estética quanto dramática.



Foto 42 (todo o conjunto). Imagens de três momentos distintos da peça. Nota-se a relação entre ator e luz natural do espaço. Apresentação de *O barão nas árvores* – Grupo Mambembe. De cima pra baixo e da esquerda para direita: 1. *Cosme* (ator Jhon Weiner) e *João do Mato* (atriz Elisa Paschoal) / 2. *Cosme* (ator Jhon Weiner) e *Barão Armínio* (ator Mateus Biachim) / 3. *Cosme* (ator Jhon Weiner) e *Baronesa Corradina* (ator Matheus Silva). Estreia do espetáculo. Ouro Preto-MG, 2007. Fotos: William Neimar.

Em determinada apresentação de *A terceira margem do rio* (durante temporada pelo Vale Jequitinhonha, região do Estado de Minas Gerais, 2005) do Grupo Mambembe ocorreu um fenômeno natural que favoreceu a cena final daquele espetáculo especificamente. O crepúsculo incidiu uma iluminação sobre os atores que



gerou um clima adequado para a cena e consequentemente uma resposta emocional por parte da plateia. A utilização e tempo de relação com a luz dramática foi pontual nessa apresentação. Caso se estendesse um pouco mais a duração da representação, talvez não oportunizasse o mesmo efeito dramático.



Foto 43 (todo o conjunto). Luz enquanto composição dramática. Influência na recepção a partir da modificação do ambiente. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. De cima para baixo, da esquerda para direita: 1. Atores se preparam para posicionar-se estaticamente na cena, como se fosse uma foto. / 2. Cena do trabalho; primeiro plano, personagem *filha* (atriz Roberta Portela), segundo plano, personagem *filho mais velho* (ator Samir Antunes). / 3. Cena de lamento sobre a ausência do pai; personagem *filho mais velho* (ator Samir Antunes). Todas as imagens de uma mesma apresentação em distintos momentos. Minas Novas-MG, 2005. Fotos: acervo Mambembe.

Utilizar esse recurso de iluminação natural requer precisão e atenção na escolha do local e horário da apresentação. Em algumas representações a situação pode ocorrer sem que essas medidas tenham sido pensadas antecipadamente, e assim, cabe aos atores uma percepção oportuna para explorar a circunstância dada.

Desfavorecimentos também estão sujeitos de ocorrência se o momento não for bem calculado ou então quando acontecem imprevistos como atraso e mau posicionamento em relação à luz. Em uma apresentação de *O conto da ilha desconhecida* (2007) do grupo Mambembe, devido a um atraso em iniciar a peça naquele dia, adentrou-se com a encenação pelo período da noite. Mesmo tendo iniciado ainda sobre a luz do dia, o espetáculo ultrapassou o limite do entardecer, dificultando a visibilidade dos espectadores. Como essa não era uma alternativa esperada e pensada para essa montagem especificamente, o grupo não contava com equipamentos de iluminação. O prejuízo na luminosidade, nessa ocasião pontual, foi inerente ao atraso.

Há ocasiões onde o Sol está posicionado atrás da área de representação, baixo no horizonte, e sua luz não é forte o suficiente para levar ao desvio do olhar dos espectadores. Mesmo assim, a direção da luz pode prejudicar a visibilidade do público. Quando o objeto iluminado (nesse caso o ator) é posto entre a luz (nesse caso o Sol) e o observador (plateia) é comum que a imagem seja vista como silhueta, dificultando a identificação de expressões menores. Isso pode, ou não, ser favorável ao espetáculo. Cabe ao grupo relacionar o fenômeno com o momento preciso, ou evitar que ocorra, mudando sua posição no espaço ou o horário da apresentação. Esse quadro em questão remonta o que ocorreu em uma das representações de *O conto da ilha desconhecida* como ilustra a imagem abaixo (nessa ocasião, desfavorável ao espetáculo):



Foto 44. Má distribuição da luz sobre o espetáculo. Luz projetada apenas de trás para frente prejudicando a visibilidade da plateia. Maior claridade ao fundo da cena.

Parte frontal do espetáculo escurecida. Apresentação de *O conto da ilha desconhecida* – Grupo Mambembe. Festival de Teatro de Rezende-RJ, 2007. Foto: Helder Silva.

*O conto da ilha desconhecida* possuía uma relação estética dependente de uma iluminação intensa. Seus elementos (figurino, cenário e maquiagem) eram majoritariamente brancos e, portanto, careciam da incidência de luz para serem valorizados e melhor visualizados como um conjunto característico dessa obra artística. A capacidade em refletir a luz e compor uma atmosfera para a peça era evidente durante o dia. Essa cumplicidade com a iluminação solar pode ser apontada como razão pela qual o prejuízo na apresentação noturna demonstrou-se de maneira explícita para os artistas e plateia. E se durante a noite o espetáculo não se adequava a espaços abertos com iluminação natural, já durante o dia percebia-se sua eficácia devido às experimentações desde o início do processo de criação. A relação entre a iluminação natural em espaços abertos e o espetáculo deve ser pensada e experimentada mesmo durante o processo de criação artística. Na montagem cênica de *O conto da ilha desconhecida*, a preocupação com o espaço e seus elementos, dentre eles a luz natural, surgiu ainda durante a criação da peça, como relata o Diretor do espetáculo, Tarcísio Homem:

Tendo em vista que o espetáculo seria ambientado e revelado a luz da rua, tornou-se urgente a possibilidade de experimentar a construção cênica com diferentes formatos, pois a rua é um espaço “perigoso”, dispersivo e forte. (...) A paisagem do espetáculo – imagens, cores e luminosidade –, a pesquisa dos objetos essenciais, o clima das cenas foram evidentemente abordados e explorados nessa construção. (HOMEM, 2009, p. 187).

Por essa perspectiva, as apresentações de *O conto da ilha desconhecida* possuíam imagens esteticamente favoráveis (mesmo sem ajuda de refletores), pois utilizava a luz natural do lugar para compor aspectos visuais do espetáculo. Mesmo figurino, maquiagem e cenografia necessitam de uma atenção específica quando colocados perante a luz do dia. Em outro exemplo, referindo-se a montagens em espaços abertos, a autora Marcela Bidegain comenta que: “*Como muchas veces los espectáculos de teatro comunitário se realizan al aire libre, esto modifica la concepción del vestuario y la escenografía porque se utiliza la luz del día.*” (2007, p. 57).

Talvez possa parecer obvio demais, mas nem sempre um grupo de Teatro de

Rua se atenta para simples noções de iluminação, comprometendo o espetáculo. Quando bem explorada, a luz natural ou artificial contribui satisfatoriamente. Lembrando que luz natural não se refere apenas à iluminação solar; mesmo à noite é possível considerar as variações sobre a luminosidade estabelecida pela Lua. Certamente, nas apresentações em noite de Lua Cheia, a claridade percebida será maior que nas outras fases lunares. Ainda assim, aparelhos específicos sempre devem ser considerados nas apresentações noturnas. A boa utilização de recursos de iluminação é essencial para o direcionamento do olhar e visibilidade por parte da plateia, sem contar a contribuição dramática e estética que ela pode gerar. Na ausência de materiais próprios, o grupo pode se valer de espaços que recebem luz artificial. Comumente, praças, áreas de lazer, parques, entre outros possuem iluminação pública, cabendo ao grupo se organizar pelo espaço de forma que forneça à representação uma condição favorável. No Mambembe, pouquíssimas apresentações ocorreram em horário noturno. *Os irmãos Dagobé*, embora originalmente pensado para se apresentar durante o dia, realizou uma exibição noturna de maneira satisfatória em uma ocasião específica (em 2005), atendendo ao pedido de um evento. Nessa ocasião, o forte direcionamento de luz (próprio do local) através de refletores já posicionados no adro de uma igreja (Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto-MG) proporcionou uma visualização tanto funcional quanto estética à peça teatral. O tom amarelado da luz que iluminava a fachada do templo acabou compondo uma atmosfera interessante ao espetáculo.

No Grupo Mambembe, apenas a peça *Ciganos* havia sido propositalmente pensada para se apresentar à noite; assim, o uso de recursos como fogueira, tochas, além da iluminação própria dos espaços escolhidos faziam parte da composição dessa obra. É importante que o grupo estude estratégias que beneficiem a estética e relação com a luz desde o processo de criação. Relatando a experiência em seu grupo, Moreira revela essa preocupação na montagem de *Um Molière Imaginário* do Grupo Galpão, quando comenta que o espetáculo “conta com uma luz especialmente desenhada, uma vez que foi nosso propósito, desde o início, apresentá-lo somente à noite, com a exploração de recursos como o fogo e os efeitos de luz.” (MOREIRA, 2010, p. 225). Valer-se de recursos técnicos e materiais de iluminação podem acrescentar à peça e, conseqüentemente à percepção da plateia tanto esteticamente quanto simplesmente no que se refere à luminosidade para uma boa visualização. Enquanto preparador teatral,

maquiador e ator-bailarino do espetáculo *Do Repente*<sup>41</sup>, pude acompanhar de perto as considerações que fizeram parte da elaboração da peça, cujas apresentações ocorrem especificamente em horários noturnos.



Foto 45. Área de representação mais iluminada que área da plateia. Suportes cênicos direcionando luz para o centro do espaço. Composição estética com a luz. Apresentação de *Do Repente* – Cia Lamira. Apresentação como parte da programação do evento FLIT. Palmas-TO, 2012. Projeto e execução de luz cênica de Lúcio de Miranda. Foto: Ciranda Visual – design da imagem.

Enfim, a iluminação em espaços abertos possui características próprias, variadas e intrinsecamente ligadas ao local. Quando considerada criteriosamente, a luz presente no espaço ou aquela colocada nele pelo grupo irá favorecer consideravelmente o espetáculo ali apresentado. Transformar ou adequar-se à iluminação encontrada no espaço é uma decisão que pode influenciar na estética, percepção da plateia, dramaticidade das cenas, e tantos outros elementos que compõe a encenação. Mas em nenhuma hipótese é aconselhável ignorar a capacidade de interferência da luz do espaço sobre a montagem cênica.

### 3.5. Condições climáticas e aspectos naturais.

Calor, frio, sol, nuvens, vento, chuva, são algumas das situações com as quais um espetáculo apresentado na rua irá se deparar. E essas circunstâncias poderão

---

<sup>41</sup>Montagem cênica que realizei em 2012, junto à Lamira Cia de Artes Cênicas da cidade de Palmas-TO.



inclusive modificar-se até mesmo durante o momento da apresentação; o que dirá então em apresentações diferentes. Isso certamente acaba imprimindo uma condição sobre todos, sejam atores, plateia, materiais de cena, enfim, tudo e todos que se encontram nesse espaço teatral.

Uma apresentação em espaço aberto está sempre sujeita a interferências climáticas. Por mais que tentemos anular o efeito relacionado ao clima, ainda estaremos subordinados a acontecimentos inesperados, como mudanças repentinas do tempo. Estar preparado para circunstâncias adversas e reconhecer o espaço enquanto meio de interação com o espetáculo pode favorecer a apresentação. Criar possibilidades para que se possa lidar com determinadas maneiras de como o tempo (clima) se comporta é uma atitude que pode ocorrer mesmo durante o processo de montagem da encenação. Mas ainda assim, sempre haverá a probabilidade de acontecer alguma surpresa, algo inesperado; e é aí que improvisar ou agir conforme um plano alternativo já preparado de antemão faz toda diferença em como lidar com a situação ocasional.

Mesmo que em alguns casos pareça pouco usual, as escolhas do grupo em função do clima poderão incorrer em acertos ou prejuízos à encenação. Começamos analisando o calor, a sensação térmica ambiente. Dificilmente as pessoas se prestarão a assistir um espetáculo em um espaço que as faça sentir muito calor. Até mesmo para os atores tal circunstância torna-se desagradável. Pessoalmente, tendo residido em Palmas-TO e Manaus-AM, duas das capitais mais quentes do Brasil, pude notar o quão menor é o número de grupos e espetáculos de rua nessas cidades, quando comparadas com outras da região sudeste, onde também morei. Atribuo essa característica, sobretudo ao clima. Mas isso não impediu que existissem e que sejam realizadas montagens para a rua nesses locais; apenas impõe aos artistas uma condição natural com a qual têm que lidar.

Se não é possível alterar a sensação térmica, o grupo ao menos pode considerar as possibilidades para evita-la. Muito disso tem haver com o horário escolhido para a apresentação. Quanto mais próximo das doze horas, maior a possibilidade de uma temperatura mais elevada; e no caso de locais naturalmente frios, essa passa a ser uma alternativa pela qual o grupo poderá até se inclinar. A busca por espaços que forneçam sombra, principalmente ao público, nunca deve ser descartada num local onde a sensação térmica é elevada. Uma plateia incomodada com a temperatura ambiente não costuma ficar até o final da encenação. No comentário de Scheffler a respeito das condições climáticas e sua relação com o espectador, o pesquisador pontua que este “precisa também se adaptar às interferências climáticas de iluminação solar e fontes

luminosas da cidade, da chuva ou do vento, entre outros fatores” (SCHEFFLER. 2011, p. 33). Tudo isso pode implicar inclusive na decisão do público em permanecer no local.

É comum que algumas companhias apresentem seus espetáculos em horários noturnos, evitando assim, as intempéries ocasionadas pelo sol de suas quentes cidades. No Grupo Mambembe, foram poucas as apresentações, e normalmente essas ocorreram em outras cidades que não Ouro Preto-MG (onde dificilmente temos temperaturas muito elevadas), em que deparamos com um clima desconfortavelmente quente; diferente de experiências com grupos em que trabalhei em outras regiões. Como exemplo, o espetáculo *Do Repente* montado em 2012 pela Cia Lamira (grupo do Estado do Tocantins) era apresentado ao anoitecer, quando encontrávamos uma temperatura mais amena. E isso incidiu sobre o trabalho outras preocupações de ordem estética, quanto às necessidades básicas para uma encenação noturna; que nesse caso teve que ater-se entre outros aspectos a iluminação do espaço, o que requereu uso de material característico. Nessa montagem especificamente, foram estudadas alternativas que valorizassem a representação cênica, composição cenográfica e entre outras, a capacidade em tornar a obra visível ao público. Nota-se então que evitar ou adequar-se às condições naturais do lugar pode gerar transformações no processo de criação e mesmo no modo como o público verá a peça realizada.



Foto 46. Peça apresentada em horário noturno. Composição estética se adequando ao horário da apresentação. Apresentação de *Do Repente* – Cia Lamira. Palmas-TO, 2012. Foto: Ciranda Visual – design da imagem.

É bastante improvável que um grupo gaste tanto tempo considerando a

presença de nuvens, ou notando se o dia estará mais ou menos nublado, afinal, tudo isso pode mudar em poucos instantes e favorecer ou comprometer a encenação. Mas uma vez tendo identificado tais mudanças do ambiente, em relação ao clima e outros aspectos naturais, instantes antes, ou mesmo no decorrer da apresentação, é possível relacionar o espetáculo com a característica imposta pela natureza. Como exemplo, vento perpassando a área de encenação no sentido (direção) da plateia para os atores, e não o contrário, possivelmente prejudicará a propagação do som pelo local. Assim, procurar se posicionar a favor do vento, normalmente é uma opção mais interessante aos artistas e conseqüentemente à plateia. Mas como essa, infinitas outras alterações poderão ocorrer e solicitar dos artistas uma resposta mais imediata. E para um grupo que se coloca na rua com seu trabalho teatral, ter artistas atentos e disponíveis às oscilações típicas desse espaço é fundamental para o diálogo que a montagem estabelecerá com as incidências que vierem. O desequilíbrio e dificuldade podem ocasionar estratégias e empenho por parte do artista que, por sua vez poderá atingir resultados positivos. A aplicação desse conceito acaba por se relacionar ao ator seja ele de rua ou não. Essa ideia perpassa a visão que a diretora de teatro Anne Bogart tem sobre o trabalho do ator. Ela ainda considera que:

A maior parte das pessoas se torna altamente criativa em meio a uma emergência. No instante de desequilíbrio e da pressão, é preciso encontrar soluções rápidas e adequadas para grandes problemas imediatos. (...) A arte começa na luta pelo equilíbrio. (BOGART, 2011, p. 130).

Seguramente desequilíbrio e dificuldade serão apresentados ao ator sempre que ele se deparar com mudanças bruscas no clima. Entre todas as ocorrências que podem desfavorecer uma apresentação em espaço aberto, certamente a chuva é uma das mais incômodas. Ela é um fator que, quanto acontece, torna-se preponderante sobre qualquer outra situação. É bastante comum ver o espetáculo se encerrar, e nem sempre por iniciativa dos artistas, mas principalmente pela retirada do público. Mesmo que por um lado o elenco possa inseri-la (a chuva) na representação cênica no ato de sua ocorrência, dificilmente as pessoas da plateia se prestarão a ficar, assistir e se molhar. Mas também é perfeitamente possível que tanto o público quanto os artistas permaneçam no espaço até o fim da encenação, ainda que chova. Essas condições puderam ser observadas pelo

grupo TUT<sup>42</sup> em *A Breve Dança de Romeu e Julieta*, como aponta a análise de Scheffler (diretor da montagem):

As condições meteorológicas se configuram como um dos maiores desafios que *A Breve Dança* enfrentou. O clima chuvoso instável acompanhou todas as apresentações, exigindo do público várias vezes a decisão de permanecer sob a chuva e ver o final da história ou seguir seu caminho. (SCHEFFLER, 2011, p. 35)

Continuando com a análise de Scheffler, se por um lado a condição climática estabelecia uma insegurança quanto à permanência do público, por outro, contribuía significativamente à estética do seu espetáculo; o que, por vezes, pode até compensar e diminuir o risco de evasão das pessoas.

Assim como a praça oferecia elementos dramáticos importantes ao sentido da encenação proposta, os efeitos climáticos compuseram também parte da dramaturgia, adensando a trágica história de amor com um céu cinza carregado, chuva, vento, calçadas, e árvores molhadas. (SCHEFFLER, 2011, p. 35).

Provavelmente a intensidade da chuva pode ser um dos fatores mais determinantes quanto à continuidade de uma apresentação de Teatro de Rua. Em uma das apresentações da montagem cênica *Um moço muito branco* (ano 2004, Bairro Alto das Dores, Ouro Preto-MG) do Grupo Mambembe, ainda durante a primeira cena, iniciou-se de forma repentina uma chuva realmente “forte”. Naquela ocasião, nenhuma pessoa da plateia se manteve no local, buscando abrigo abaixo dos andaimes instalados frente à capela que se encontrava em reforma, próximo ao espaço de representação; mas não tão próximo que permitisse continuar ouvindo ou mesmo vendo com qualidade a encenação. Assim, nem mesmo os atores permaneceram em cena, afinal, com a debandada do público, tornou-se inútil continuar a representação. Enquanto alguns membros do grupo partiram rumo à aparelhagem de som, protegendo-a da chuva, aos outros coube apenas se abrigar junto aos espectadores, ou aproveitar para se molhar. O fato visto menos como desastroso, e mais como acaso engraçado, nos fez acreditar que dificilmente ganharíamos dos dias chuvosos. Mas isso não era conclusivo, e posteriormente notei que haveria outras especificidades a serem consideradas.

---

<sup>42</sup> Grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.



Foto 47. Chuva intensa interrompendo a apresentação. O ponto de onde foi registrada a foto é exatamente embaixo dos andaimes instalados em frente à capela em reforma. Ao fundo e já distante (à cerca de 30 metros) encontra-se o local onde ocorria a encenação. Plateia e alguns artistas se refugiam sob a estrutura de ferro forrada por tábuas; no entanto, a maior parte do elenco resolve ficar e brincar sob a chuva. Apresentação de *Um moço muito branco* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2004. Foto: acervo Mambembe.

Noutra ocasião, durante apresentação do espetáculo *Os irmãos Dagobé* (2005, no evento Fórum da Juventude, Bairro Rosário, Ouro Preto-MG), também do Grupo Mambembe, a chuva não implicou em desastre, e sim, se apresentou como elemento constituinte do universo cênico proposto pela encenação. Horas antes da apresentação, habitualmente marcada para as 16 horas (conforme preferência do grupo), ainda na área de concentração, de onde sairíamos em cortejo pela cidade percorrendo aproximadamente 1,5 km até o local escolhido para a representação, notava-se que uma leve e contínua chuva insistia em cair. O grupo decidiu iniciar o cortejo e realizar a apresentação conforme marcado. O espetáculo propunha uma atmosfera fúnebre, que pôde ser reforçado pelo dia naturalmente cinzento; além disso, vários guarda-chuvas já eram usados durante as cenas, e esses puderam servir para abrigar atores e plateia durante o cortejo e na encenação da peça. O grupo sempre propunha um cortejo diretamente relacionado com o espetáculo apresentado, e assim, instaurou-se uma procissão em meio às ruas da cidade. Durante toda a apresentação, desde a saída em cortejo, houve uma plateia que correspondia ao espetáculo posto sob aquele dia

chuvoso.

Com isso, nota-se que em alguns casos a chuva pode inclusive favorecer aspectos que irão compor a encenação proposta, de acordo com os exemplos dos espetáculos *Os irmãos Dagobé* do Grupo Mambembe e *A Breve Dança de Romeu e Julieta* do grupo TUT.

É possível identificar claramente duas situações distintas envolvendo a chuva. Tendo vivenciado ambas as ocorrências no Grupo Mambembe, onde na primeira a plateia se dispersou na apresentação de *Um moço muito branco*, contrária à segunda, onde plateia se manteve até o fim assistindo *Os irmãos Dagobé*, só pensava em dois principais motivos como capazes de levar o público a tomar decisões opostas estando na chuva. Antes, elas me pareciam não somente óbvias como também únicas responsáveis pelas decisões dos espectadores. Analisando com maior precisão os casos, foi possível concluir melhor quais os motivos que levavam a plateia a ir embora ou a permanecer acompanhando a encenação. Assim, o primeiro relacionou-se ao fato de que a chuva era mais intensa no dia da apresentação de *Um moço muito branco*, quando comparada com a que caía no segundo espetáculo. O outro motivo colocava *Os irmãos Dagobé* em vantagem devido ao ambiente relacional que a encenação podia ter diante os dias chuvosos, ou seja, o aspecto fúnebre da peça era favorecido pelo clima acinzentado. Mas foi durante uma terceira apresentação, de uma das outras montagens do Grupo Mambembe, que os motivos anteriores passaram a não se sustentar exclusivamente, deixando de serem óbvios e permitindo que outros fatores tomassem evidência.

Durante a apresentação de *O barão nas árvores* (junho de 2007, Bairro Vila Aparecida, Ouro Preto-MG), a chuva foi tão intensa quanto em *Um moço muito branco*, e ainda assim a plateia se manteve no espaço teatral. Mas o motivo não era mais a atmosfera favorecida por dias chuvosos, nublados, cinzas, como em *Os irmãos Dagobé*. Afinal, *O barão nas árvores* é um espetáculo bastante diversificado, no que se refere aos ambientes criados pela dramaturgia, e muitos deles retratados com cor e alegria. Muito disso deve-se ao espaço dramático que, tanto o texto quanto as cenas dessa montagem proporcionam a ser completados pela imaginação do espectador. Assim, outras reflexões puderam ser consideradas para justificar a permanência da plateia. Esses novos apontamentos ainda se relacionavam com a chuva, mas não a deixava como um fator a ser analisado isoladamente, e sim englobando e somando outras variáveis como a arquitetura, momento de ocorrência, motivação, distâncias e deslocamento.

No caso de *O barão nas árvores*, uma dessas observações se refere ao

momento de ocorrência da chuva. Igualmente como na encenação de *Um moço muito branco*, a chuva foi intensa, mas em *O barão* ela só começou já na metade da apresentação. Nessas condições, aumenta-se a possibilidade do espectador estar mais envolvido e, portanto mais suscetível a permanecer no local. Assim, a motivação do público pode ser maior nessas situações, uma vez que ele anseia por um final daquilo que já o prendeu. E algumas coincidências dramáticas possivelmente somaram ao envolvimento da plateia com a encenação. Nessa montagem especificamente, há um diálogo estabelecendo um confronto de ideias entre o personagem *Cosme* (o barão nas árvores) e seu pai, *Armínio*, cujo ponto alto do enfrentamento termina com uma frase incitando a chuva como ato divino: “Cuidado, filho, há Quem possa mijar sobre todos nós!”. E em seguida cerca de quinze atores abrem pequenos guarda-chuvas coloridos (pouco maiores que um prato de cozinha), como se esperassem uma tempestade; que de fato veio naquele dia. Esse momento pôde ser registrado não só em vídeo, mas também na análise da artista e pesquisadora cênica Clarissa Alcantara, uma das espectadoras nessa ocasião.

Guarda-chuvas abrem-se um segundo antes de desabar a tempestade. No rosto, escorre a maquiagem. Nada se esconde por detrás da máscara. As lágrimas misturam as cores, é a potência da alegria. Figurinos encharcados colados à pele. É o próprio corpo que se estende para além do organismo, outra natureza de abraço, outro abraço com a natureza. (ALCANTARA, 2009, p. 11).

Outro fator favorável em *O barão* tem relação com a arquitetura. No espaço onde ocorreu a apresentação de *Um moço*, a estrutura do local e do entorno não permitia que a plateia se abrigasse da chuva perto da área de representação. A arquitetura do local de *O barão*, naquele lugar, oferecia marquises aos espectadores, bem próximas do espaço em que encenavam os atores. Isso permite ao público uma opção menos incômoda que a de permanecer diretamente sob a chuva (embora alguns espectadores sequer deslocaram-se, continuando ali, sob a chuva intensa, bem como os atores). A proximidade da plateia com o espaço onde ocorrem as cenas também soma de forma positiva, algo que não aconteceu em *Um moço* devido à falta de um abrigo por perto. Aumentada a distância entre o elenco e o espectador, ocorre uma dilatação do espaço de

troca<sup>43</sup>, e assim, diminuem-se a escuta e visualização, elementos fundamentais para que se estabeleça a relação. Quando muito dilatada, essa distância pode vir a ser prejudicial.

É notável então que, a condição climática e os acontecimentos meteorológicos ocorridos durante a apresentação compõem o espaço teatral e, portanto, dialogam com as características encontradas no lugar e na encenação. Quando em uma apresentação com chuva, se não houver a necessidade de deslocamento ou, se quando ocorrer ela não impactar na recepção e percepção do público em relação ao espetáculo, possivelmente as consequências serão menos desastrosas. Para isso, é necessário que o grupo compreenda e analise as possibilidades oferecidas pelo espaço, visualizando, antecipando e conseqüentemente minimizando possíveis adversidades diante acontecimentos climáticos.

Os fatores meteorológicos potencializam a vulnerabilidade a qual está sujeita uma representação realizada em espaços abertos. E embora não consigamos conduzir ou reverter as ocorrências naturais do clima é possível se ajustar a elas. A percepção e sensibilidade para adequação é um exercício constante que deve ser praticado pelos artistas que levam seu trabalho ao espaço teatral da rua.

### **3.6. Sonorização, propagação sonora: sonoridades do espaço teatral e sonoridades com o espaço teatral.**

Observar a acústica, interferência sonora, sons peculiares do local, vento, entre outros, define como os artistas e os espectadores irão ouvir e conseqüentemente se relacionar com a apresentação.

É necessário ao grupo, cuja rua se configure como seu espaço de representação, reconhecer as peculiaridades dadas pelo lugar, seja este sonoramente ativo ou mergulhado na estabilidade do silêncio. Carreira pontua que “diferente da sala teatral que permite uma atenta recepção do espetáculo, a rua é um espaço que fomenta a dispersão – tanto do público quanto dos atores – por meio de ruídos e de acontecimentos diversos.” (CARREIRA, 2005, p. 33). Assim, não é funcional ao espetáculo posicioná-lo em espaços ruidosos, a menos que tais barulhos façam parte de uma proposta intrinsecamente ligada à montagem ali estabelecida. Tanto o excesso quanto a ausência de sons característicos de um local irão influenciar diretamente na percepção e relação

---

<sup>43</sup> Ver definição do próprio autor na página 27 dessa pesquisa.



do espectador com a obra artística. Absorver para o espetáculo, minimizar, ou mesmo eximir as interferências sonoras já existentes no espaço teatral são opções que poderão auxiliar a encenação; e certamente, menos arriscada que alternativas pautadas apenas em tentativas que busquem ignorar esses aspectos.

As possibilidades dadas pelo espaço são inúmeras. E tão variadas quanto os sons ambiente são as maneiras de lidar com esse elemento, presente em qualquer que seja o lugar escolhido. A rua produz, transmite, reverbera e envolve por sua atmosfera musical, hora harmoniosa, hora desafinada. O espaço público impõe sua paisagem sonora, ou seja, sua capacidade de criar imagens e sensações como uma espécie de cenário não visto, mas sim ouvido. Ruídos, barulhos, sons, estão por toda parte em locais abertos, como descreve o professor (Artes) Alexandre Mate em suas observações sobre a cidade:

A rua nos ensurdece por sua polifônica, polissêmica e insurgente profusão de ruídos: de pregações e de pregoeiros, de cantos ensaiados e improvisados: tantas vezes bêbados, de sirenes e de patrulheiros, de assovios e de cançãoeiros, de repentes e de rompantes: individuais e coletivos... A cidade é constituída por incontável número de coros. (MATE, 2011, p. 141)

A ocorrência de sons comumente presentes num determinado lugar (me refiro àqueles que existem no local antes mesmo da chegada da peça teatral) não é a única implicação que o espaço incidirá sobre o espetáculo. Também devem ser observadas as condições estruturais e naturais da área definida como lugar de representação. Esses aspectos determinam significativamente o desenvolvimento e a recepção da montagem cênica perante o público ao qual esta é apresentada. As características estruturais e os aspectos naturais do espaço teatral podem dar pistas sobre a propagação, a difusão do som pelo espaço. Tudo que na encenação se lançar enquanto uma produção acústica se relacionará de alguma forma com o local onde é realizada a apresentação.

Compreender e utilizar adequadamente as particularidades da estrutura onde se apresenta uma peça culmina em diferentes resultados sobre o modo como ecoará os sons emitidos pela montagem teatral. Como exemplo, espaços muito abertos são propensos a criar maior dispersão do som. Assim, áreas onde existam condições estruturais que aprisionem e evitem que o som escape com facilidade poderá favorecer a escuta tanto por parte da plateia quanto dos próprios artistas. Em alguns casos, uma simples parede localizada atrás do espaço de representação pode direcionar o caminho

por onde o som irá repercutir. Árvores, construções, arquitetura do entorno, enfim, uma infinidade de coisas presentes no local podem criar conchas acústicas que beneficiam a emissão e propagação sonora. Até mesmo a forma como se agrupam atores e espectadores poderão condicionar a acústica que passará a existir em função dos corpos que ocupam esse espaço.

Além das estruturas físicas, também fará diferença na propagação sonora, fatores naturais como a presença ou ausência do vento. Essa condição, embora se instaure com certa instabilidade, deve ser encarada como parte componente do espaço teatral, já que é determinante em espaços abertos. Por mais que possa parecer inconstante, é possível se adequar ou evitar a perda de propagação sonora em função do direcionamento do vento. Percebida a ocorrência e caminho para o qual se conflui a corrente de ar, é possível entender o quanto será necessário de esforço no sentido de compelir ou se aproveitar da situação. Em outras palavras; o vento carrega o som, portanto utilizar sua energia incorre em usar maior ou menor força dos emissores sonoros.

Mas as possíveis complicações para o Teatro de Rua, quando pensamos no espaço e o relacionamos com o som, podem também ser sanadas com material de amplificação adequado. Claro que para isso o grupo necessita se articular sobre como e quando usar aparelhos como, microfones para os atores, caixas de som, equipamentos de amplificação para instrumentos musicais, ou qualquer outro material que auxilie na propagação sonora. O uso de determinadas aparelhagens podem reduzir os aspectos negativos de um espaço aberto. Mas a escolha por essas alternativas trará também outras necessidades técnicas, como encontrar no local um ponto de energia para ligar equipamentos, direcionamento de aparelhos em relação ao posicionamento da plateia, manuseio dos materiais, enfim, condições específicas do trabalho com equipamentos dessa ordem. O uso desses materiais também incorre em um aprendizado específico para lidar com as características técnicas que se relacionarão com a estética sonora da encenação. Em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, Moreira diz que o uso de microfones, por exemplo, requereu “um longo aprendizado na prática de como equalizar apropriadamente um som para o teatro num espaço aberto. Foi um percurso longo e penoso”, comenta o artista (MOREIRA, 2010, p. 226). Quando bem amplificados, os sons produzidos pelo espetáculo poderão sobrepor àqueles naturalmente encontrados no local escolhido para a apresentação. Cabe ao grupo definir se é necessário e ao mesmo tempo funcional à encenação utilizar-se desses tipos de recursos.

O uso de materiais sonoros próprios do espetáculo podem até gerar outro tipo de relação entre os artistas e o público da rua. Comumente, crianças e por vezes adultos, se aproximavam e interagiam de uma maneira íntima e receptiva graças aos instrumentos e materiais sonoros utilizados pelo Mambembe em suas representações. A curiosidade pelos objetos usados para produção de sonoplastia e musicalidade dos espetáculos atraía e proporcionava uma interação, tanto antes (no momento de ocupação e organização do espaço) quanto após as apresentações; e claro, também durante, já que muito da paisagem sonora<sup>44</sup> das encenações provinha da musicalização executada ao vivo.



Foto 48 (todo o conjunto). Crianças interagindo com instrumentos do grupo após término da apresentação do espetáculo *Os irmãos Dagobé* do Grupo Mambembe, na pequena cidade de Francisco Badaró no interior do norte de Minas Gerais (Vale Jequitinhonha), 2005. Fotos: acervo Mambembe.

Para relacionar o espetáculo com o espaço teatral, não significa que o grupo deva apenas utilizar os sons comuns daquele determinado local escolhido para que ocorra a encenação. Isso pode até ser feito, mas também podemos estimular o espaço dramático com as propostas sonoras inseridas pelo grupo. Tudo para criar e despertar a atenção e sensibilidade da plateia. Criar um ambiente a partir da musicalização da cena sempre fez parte da pesquisa e criação artística do Mambembe, um desses exemplos é exposto na análise da montagem *A menina de lá*, relatada pela musicista Adriane Grossi<sup>45</sup>:

“A menina de lá” traz vários motivos em que são usados, para os sons de cenas, instrumentos que lembram a infância: apitos, sinos, sons de

<sup>44</sup> O termo “paisagem sonora”, aqui, se refere à capacidade de “visualizar”, perceber, preencher uma imagem ou quadro a partir de uma ativação sensorial da imaginação compelida por estímulos sonoros. Perceber de forma sensível e criar um ambiente através do som.

<sup>45</sup> Pesquisadora e artista nos espetáculos de Teatro de Rua do Grupo Mambembe.

passarinhos, de banho de chuva, de sapo. Os afazeres diários da família são marcados por um ritmo – *cataflau* – acompanhando a dança rotineira, lembrando, assim, uma brincadeira. Os temas, embora tristes, tornavam-se leves, na sonoridade da flauta, conferindo à cena beleza e simplicidade marcantes. (GROSSI, 2009, p. 124).

Os materiais/instrumentos utilizados no Mambembe, nem sempre eram os mais convencionais, e ainda, as possibilidades e necessidades a cada trabalho careciam de novos estudos para a sonoridade das cenas, como relata Grossi, se referindo a algumas das montagens do grupo durante o “ciclo roseano”<sup>46</sup>:

Apito, violão, caneca e colher, plástico, *kalimba*, flauta, entre outros, serviram para representar cada instante, tornando a cena mais viva e marcante, favorecendo as personagens surpreendentes e, ao mesmo tempo, “estranhas/familiares”.

As histórias ocupam espaços que são “visualizados”, tamanha a riqueza de detalhes poéticos. Relendo os textos, descobrimos, entre as palavras, novas cores, objetos, naturezas que se complementam a cada instante, mas que não se fecham, não param de crescer e recriar na imaginação. Cada conto tem particularidades, evidenciadas nas várias composições, e a execução dos instrumentos, isolados ou simultâneos, tem fundamental importância no processo. (GROSSI, 2009, p. 123).

O espaço dramático é preenchido também pela sonoridade. Ainda na percepção de Grossi, em sua pesquisa, a musicista nota a relação estabelecida entre o espectador e a sonoridade presente nas peças teatrais ao comentar que “Os olhares e sensações que o público transmite também são percebidos: alegria, tristeza, ansiedade. Qualquer sentimento busca e descobre em nós sugestões sonoras que podem transformar uma cena, dando brilho e vida ao espetáculo (...)”. (GROSSI, 2009, p. 124). E o preenchimento do espaço dramático pela plateia, em algumas circunstâncias pode se tornar tão visceral e latente que acaba por transcender os limites do próprio espaço cênico, impulsionados pela musicalidade do espetáculo. Tal percepção pôde ser observada numa análise da apresentação de *A terceira margem do rio* (2005), onde

---

<sup>46</sup> Período em que o Grupo Mambembe se propôs a produzir encenações inspiradas nos contos do autor João Guimarães Rosa. Por quase seis (6) anos, entre 2003 e 2009 (concomitante com outros ciclos inspirados em diferentes autores), o grupo seguiu com montagens cênicas desse ciclo; todas elas pensadas para o Teatro de Rua.

Neide Bortolini<sup>47</sup> aponta que “A música e o ritmo da cena provocaram também a reflexão, uma certa quietude curiosa, interrompida, às vezes, pela platéia (sic) que se aproximava, entrando no espaço cênico.” (BORTOLINI, 2009, p. 157).

Ainda em *A terceira margem do rio*, a exemplo de outras montagens do grupo, os atores manuseavam objetos cênicos e os utilizavam criando uma interação física desses com o espaço teatral ou, entre os próprios objetos, para obter sons que comporiam a musicalidade da peça. Enxada sendo friccionada contra o chão, balde de lata derramando água em bacia de alumínio, peneira com grãos, pano molhado sendo batido, e tantos outros recursos serviam não só para produzir sons isolados como também compunham melodicamente e harmoniosamente a musicalidade da peça teatral. Era um exercício de escuta e interação da proposta cênica com o espaço. Nos comentários de Samuel D’Ângelo, diretor musical dessa montagem cênica, percebemos ainda que toda essa composição, dentre outras funções, deveria também conduzir o ritmo e estabelecer uma estreita ligação com o universo que se pretendia fazer ser “enxergado” durante a representação.

Deve-se pensar na água do rio, em como a canoa parte na despedida do pai, como ela boia na água, na cor da água e na fúria que ela tem dentro daquela suposta calmaria. (...)

A enxada é o pulso determinante.

A peneira é livre e funciona como um chocalho. (...)

Na música cênica, executada pelos atores, o músico, com o violão, entra depois que o conjunto dos quatro elementos, enxada, roupa molhada, balde e peneira com grãos estão em harmonia rítmica. O violão entra no meio dos quatro, fazendo um “rasteado” tradicional de viola caipira festiva. (...)

Ao mesmo tempo em que soa a música, ela deve, primeiramente, demonstrar que, depois da partida do pai, a vida continuava seu ritmo.

E assim segue a peça, como um rio anda, com a música exercendo a função de termômetro para os atores. (...) E a música dá o brilho necessário, é a alavanca para os atos e as palavras ganharem poder estético e sonoro. (D’ÂNGELO, 2013, p. 46-47).

---

<sup>47</sup> Professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Pesquisadora e coordenadora geral do Grupo Mambembe.



Foto 49 (acima, lado direito). Entre flores, pedras e grãos são colocados guizos para prduzir mais som enquanto a personagem *Mãe* (ator Jhon Weiner) realiza movimentos com a peneira. A sonoridade e ritmo do balanço da peneira buscam compor como se fosse um chocalho. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Evento de homenagem à Guimarães Rosa promovido pelo GLTA. Ouro Preto-MG, 2006.

Foto 50 (em preto e branco). Atores interagem simultaneamente com bacia cheia d'água. Composição sonora dos objetos auxiliando na ambientação da cena. Apresentação de *A terceira margem do rio* – Grupo Mambembe. Evento de lançamento do primeiro livro do Mambembe. Ouro Preto-MG, 2009. Fotos: acervo Mambembe.

Os instrumentos de uma montagem cênica podem se relacionar com o espaço teatral, além de sonoramente, também visualmente. Escolher objetos, instrumentos, materiais sonoros esteticamente ligados ao espetáculo e ao espaço teatral pode aproximar e favorecer o universo da peça. Como exemplo disso, na montagem de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, houve desde o princípio do processo de construção do espetáculo (terceira versão, 2006), uma atenção voltada para a sonoridade e plasticidade dos instrumentos em relação à estética visual da peça teatral. Materiais metálicos, apitos, garrafas, guizos, cantoneiras, rolamentos, araras de roupas e inúmeros outros objetos estudados que, aproximavam-se ou poderiam reproduzir sons ouvidos em uma estação ferroviária foram inseridos na proposta musical dessa encenação. E é claro, há também outros sons e composições na montagem com objetivos mais específicos relacionados à musicalidade que, iam além da ilustração do ambiente daquele espaço (assim, eram usados viola caipira, violão, flauta, etc.).



Foto 51 (todo o conjunto). Instrumentos compondo cenografia da peça. Escolha de materiais alternativos para composição e relação com o espaço. Apresentação de *Sorôco, sua mãe, sua filha* – Grupo Mambembe. Ouro Preto-MG, 2006. Fotos: acervo Mambembe.

Em muitos casos, um trabalho bem pensado e o domínio de técnicas vocais, corporais e de interpretação são suficientes para lidar com os desafios de propagação e repercussão do som pelo espaço. Por exemplo, o ator que sabe direcionar sua voz pelo espaço, e busca projetá-la de forma que essa encontre o apoio necessário nas estruturas e condições naturais do local, conseguirá se adequar melhor as inúmeras situações impostas pela mudança de um lugar para o outro, ou de uma apresentação para a outra.

Quanto às singularidades de cada espaço, é pertinente notar que nem todo ruído, barulho ou sons naturais do lugar precisarão ser disfarçados ou eliminados. Nem todo som já presente no ambiente é indesejado. Assim, é possível que sejam inseridos na proposta da apresentação, no universo da obra artística. O grupo que trabalha com o Teatro de Rua deve compreender que sua intervenção no espaço teatral pode se apropriar das circunstâncias encontradas. Se organizar de acordo com as necessidades é saber quando transformar e quando deixar ser transformado pelo lugar. Inhamuns comenta em relação às diferentes situações com a qual o grupo irá lidar, entre elas



percebe-se também a grande variação sonora:

A maior necessidade de organização do espaço nas ruas e nas praças depende das circunstâncias de cada local. É bem diferente em uma metrópole ou em uma comunidade ribeirinha do Acre ou de Rondônia, por exemplo. Quando se fala em ruas onde mora o caos, dos passantes apressados, das sirenes da polícia, dos helicópteros, dos ruídos de vendedores de porta de lojas e outras rebeldias e agressões ao espetáculo, estamos falando das grandes metrópoles. Mas, certamente, nas médias, nas pequenas cidades e nos rincões perdidos do interior brasileiro, há, em outras dimensões e com outras características, o imponderável. (INHAMUNS, 2011, p.134)

Para lidar com o espaço, e suas possibilidades em jogar com os sons que ocorrerão durante a encenação é preciso estar atento a vários outros elementos que compõem o momento de encontro entre espetáculo/espaço/espectador. Perceber onde se acomodará a plateia, onde se definirá a área de representação, a dimensão do espaço teatral, a arquitetura do local, entre outros fatores, poderá determinar o sucesso da relação com o som. Tudo está associado, e consequentemente esses elementos influenciam uns sobre os outros.

Vejamos o exemplo prático de uma apresentação do Grupo Mambembe. Para uma determinada participação de *O barão nas árvores* em um festival<sup>48</sup> de teatro, o grupo escolheu como local da apresentação uma praça. O desígnio do espaço, nesta ocasião, se deu pela estética, privilegiando o cenário natural que o lugar oferecia; uma tentativa de um membro do grupo que se encontrava no local instante antes da chegada do restante dos artistas. No entanto, ele não considerou criteriosamente a acústica do lugar, nem o local de posição da plateia. Havia um comprido meio-fio que se estendia pela praça, e sobre ele o público se posicionou sentado; logo, alguns espectadores estavam próximos e outros muito distantes, forçando os atores a alongar lateralmente a área de encenação, prejudicando assim, a propagação do som emitido pelos intérpretes. Além da acústica prejudicada, em um determinado momento da apresentação, o Sol se posicionava de frente para a plateia impedindo-a de enxergar confortavelmente o espetáculo. A seguir, uma ilustração remontando tal situação:

---

<sup>48</sup> Trata-se do Festival de Inverno de Ponte Nova-MG, no ano de 2008.



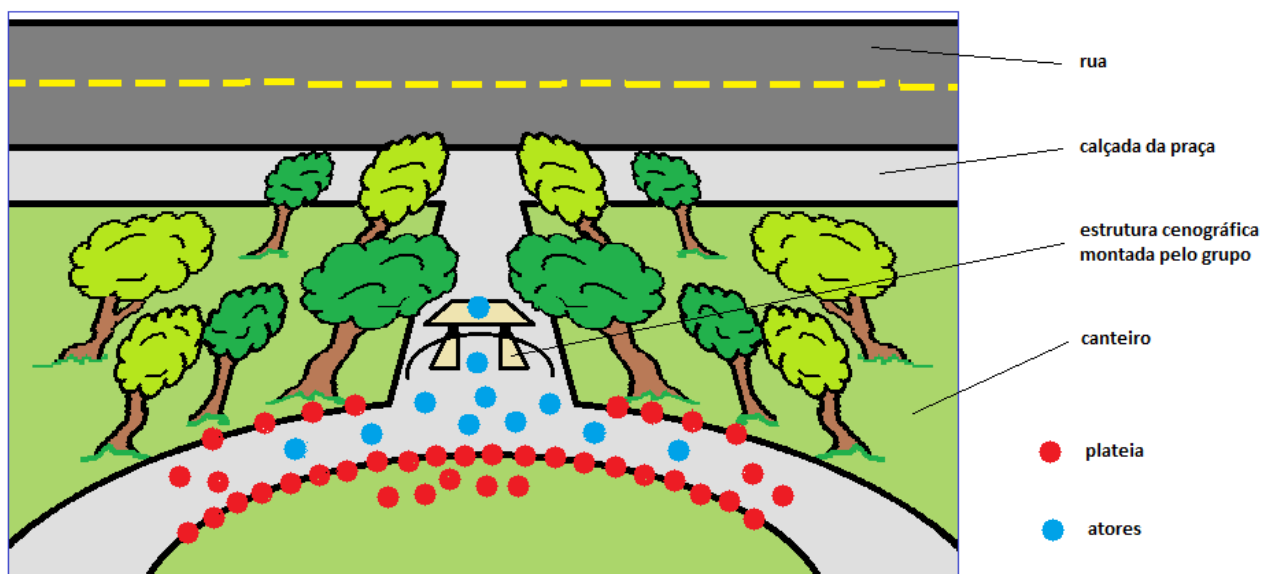


Figura F <sup>49</sup>. A imagem busca representar a maneira como o grupo se organizou pela praça, consequentemente dando possibilidade à plateia de optar por se acomodar ao longo do meio-fio<sup>50</sup>, abrindo a cena e prejudicando a escuta. Pela ilustração, nota-se que os espectadores localizados mais à esquerda nem mesmo visualizariam os atores posicionados mais à direita, e vice-versa. Nessa situação, o esforço vocal dos atores torna-se consideravelmente maior.

Se o grupo houvesse se apresentado de frente para o local escolhido como plano de fundo do espetáculo, ou seja, invertendo a cena em um ângulo de 180°, ganharia em acústica, já que a plateia, muito provavelmente, estaria acomodada de forma agrupada<sup>51</sup> (como ocorreu em diversas outras apresentações desse mesmo espetáculo). A estrutura cenográfica da peça estando posicionada mais à frente (conforme a ilustração a seguir) e voltada frontalmente para fora da praça (o lado da rua), reorganizaria o público em outra disposição. Nessa nova configuração o público não teria a opção de sentar-se no mesmo meio-fio, ou seja, evitaria que os espectadores se espalhassem e consequentemente, também o som produzido pelo espetáculo, além de reduzir o esforço vocal dos atores graças à proximidade com a plateia. Em mais uma análise, verificando o posicionamento do Sol e seu deslocamento, os espectadores assistiriam a apresentação no conforto da sombra.

<sup>49</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

<sup>50</sup> Sentar-se ao meio-fio é uma opção comum ao espectador no momento de acomodação, pois oferece certa comodidade em relação ao chão. Ver considerações a respeito nas páginas 76 e 77 dessa pesquisa.

<sup>51</sup> Exemplos de outras apresentações de *O barão nas árvores* remontam uma situação mais favorável a partir da organização do grupo no espaço teatral. Ver considerações a respeito nas páginas 69, 70 e 71 dessa pesquisa.

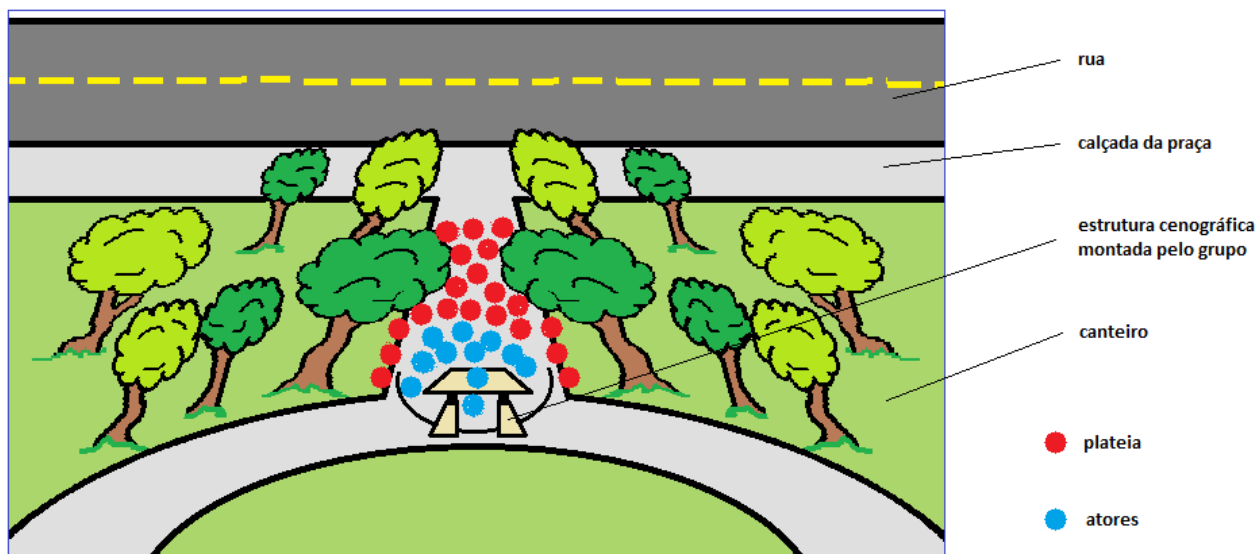


Figura G<sup>52</sup>. Simulação de uma possível organização pelo espaço com base em experiências de outras apresentações do próprio Mambembe. Organização agrupada, tanto dos atores quanto da plateia. Condicionamento induzido a partir do posicionamento da estrutura cenográfica (dessa vez adentrando-se mais pela praça). Ganho na escuta por parte da plateia e redução do esforço vocal dos atores.

Com isso observa-se claramente a interferência que o espaço determina em relação aos elementos constituintes do espetáculo (sonoplastia, iluminação, cenografia, etc.). Como exemplo, praças (ainda que bem cuidadas e arborizadas) em rotatórias, quase sempre possuem grande tráfego de veículos no entorno, e possivelmente irá prejudicar a escuta do espetáculo. Em consideração aos sons ambiente, nem sempre a escolha visual poderá se sobrepor.

Quando a apresentação se organizar em formato circular, ou seja, quando o público se posicionar em roda, contornando a área de representação, os desafios para propagação sonora deverão considerar tal estruturação. Em espaços abertos sem qualquer referencial indicativo para a plateia se acomodar e sem estruturas físicas que impeçam a visão do espectador de qualquer que seja o ângulo que ele esteja, o mais comum é o público se dispor num formato de arena. Assim, a difusão dos sons da encenação deverão considerar as possibilidades que essa configuração oferece. Primeiramente, torna-se pertinente observar se as pessoas estão sentadas ou de pé; isso implicará nas considerações sobre o direcionamento dos sons emitidos. Se a plateia encontra-se sentada, os atores e caixas de amplificação (quando houver) deverão considerar angulações descendentes, e ascendentes caso estejam de pé. O som tende a se aprisionar e circular pelo espaço caso encontre resistência, o que justifica o seu

<sup>52</sup> Ilustração própria; criada para essa pesquisa.

direcionamento de encontro aos corpos do público presente. Certamente, a distância, o vento, e área percorrida pelo som deverão também ser observados, pois implica na potência utilizada para promover os sons originados. Logo, ter amplificação adequada nos sons emitidos por aparelhos, e domínio de técnica nos sons produzidos pelos atores, farão a diferença na maneira como os espectadores escutarão o espetáculo. No Mambembe, a amplificação de instrumentos variava por montagem e necessidades específicas do espaço. O trabalho de voz dos atores era orientado pelo Núcleo de Música do grupo. Além da atenção quanto à propagação dos sons, o grupo também sempre esteve atento à composição estética dos músicos e instrumentos em relação a todo o espetáculo. Cada peça trazia uma composição única, sonora e esteticamente falando.



Foto 52 (todo o conjunto). Músicos do grupo em composição estética com o espetáculo apresentado. Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Músicos em *O conto da ilha desconhecida*, Ouro Preto-MG, 2006. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 33. / 2. Músicos em *O barão nas árvores*, Ouro Preto-MG, 2007. Fonte: BORTOLINI, 2009, p. 221. / 3. Músicos em *Os irmãos Dagobé*, Ouro Preto-MG, 2005. Foto: William Neimar.

Além de todas as observações que se pode fazer sobre o som no espaço da rua, nunca podemos ignorar a preparação e composição desde o processo de criação. Cada espetáculo carece de exercitar suas necessidades e formas de se relacionar com a proposta da encenação. E tratando-se de Teatro de Rua, desenvolver um trabalho específico de preparação vocal dos atores e/ou de execução das sonoridades da montagem (uso de instrumentos e amplificação da sonoplastia) é um caminho que deve

ser considerado a qualquer grupo atento ao desenvolvimento de um espetáculo que lida com espaços que possuem situações tão características e ao mesmo tempo tão distintas. Em resumo, tem-se que compreender que a rua pede um trabalho especial para a sonoridade cênica. Sobre uma relação entre a proposta de encenação e o espaço, o diretor musical<sup>53</sup> da montagem *Delírios de Will – Shakespearções musicais à brasileira*, Fabrício Malaquias, comenta ações que desvendam um trabalho sempre interligado com a sonoridade do espetáculo.

Desse modo a preparação do coro foi marcada pela associação da voz ao movimento, através de simples gestos ou do deslocamento espacial. Como dito, o objetivo da interação voz-corpo consistiria na internalização e apropriação consciente dos elementos musicais. Para tanto, foi dada ênfase à voz cantada, à escuta, ao movimento corporal e à utilização do espaço físico. (MALAQUIAS, 2010, p. 51).

Perceber como se dará a propagação de tudo que a encenação proposta vier a emitir sonoramente, faz-se necessário para a uma boa relação entre espaço/espetáculo/espectador. Adequar-se aos sons do espaço teatral, ou transformá-los conforme as necessidades do espetáculo, ou ainda criar uma sonoridade própria do grupo, fazem parte da escolha e proposta a qual se presta a encenação. Mas em todos esses casos deverão ser estudadas criteriosamente a influência exercida pelo local onde se realizará a apresentação cênica. Pois, como afirma Carreira: “o espaço da rua está povoado de signos que interferem no quadro visual e sonoro de uma encenação.” (2005, p. 33).

---

<sup>53</sup> Optar por uma direção musical junto à direção cênica sempre foi uma característica presente nas montagens do Grupo Mambembe. Sem exceção, todas as produções incluíram músicos que compunham a equipe de direção, preparação e execução musical das montagens teatrais. A partir dessa necessidade e proposta do grupo é que se criou um núcleo específico (Núcleo de Música) para tratar do assunto, a exemplo de outros núcleos (Núcleo de Teatro, Núcleo de Produção, Núcleo de Pesquisa, Núcleo de Oficinas, etc.) que compunham e conduziam os trabalhos a cada produção artística.

## Considerações finais

O Teatro de Rua traz situações que lhes são próprias da linguagem. Não é o mesmo que dizer que há uma forma exata de se fazer teatro de rua; ao contrário, são muitas as possibilidades e elas variam conforme a proposta de cada grupo. O que de fato pode-se notar é uma série de características que vêm sendo pesquisadas e experimentadas em grupos que consolidam uma prática em constante diálogo com o universo da rua. E se podemos perceber semelhanças em processos e formas de lidar com uma montagem elaborada para esse tipo de espaço torna-se pertinente lançar um olhar mais analítico sobre o que pode haver em comum nessas metodologias. Atinar para as possibilidades advindas do fazer teatral para a rua, leva a reflexões sobre a ação que essa modalidade exerce.

Durante esses anos praticando, observando e estudando o espaço teatral, sobretudo no Teatro de Rua, muitas reflexões me vieram sobre o modo de como relacionar espetáculo/espaço/espectador. A experiência no Grupo Mambembe foi crucial para analisar situações e elaborar conjecturas sobre a cena na rua. Em inúmeras ocasiões nos deparamos com acontecimentos e comportamentos durante a apresentação que mais pareciam *déjà vu*<sup>54</sup>. Isso me fazia pensar sobre o que poderia ser aproveitado, que tipo de ocorrência era mais comum, constante, e ainda favorável à encenação. Fez-me perceber que nem tudo que funciona em um determinado espaço, é eficiente em outro, ainda que se tratasse de uma mesma montagem cênica.

Estudar o espaço teatral da rua, compreendendo e refletindo sobre sua relação com o espetáculo nele apresentado, trouxe para mim significativos resultados sobre a maneira de “enxergar” a encenação, a proposta cênica levada ao público. Permitiu-me, enquanto artista, enquanto parte de um grupo, relacionar-me com o espaço de maneira mais eficiente. E isso considerando tanto os momentos felizes (onde tudo dava certo), quanto os momentos em que aprendemos com os erros e tropeços na organização e forma de interagir com o espaço da rua.

No espaço teatral, a arquitetura, a sonoridade, a iluminação, a relação com a plateia, as alterações climáticas e tudo mais que se encontra no local usado para a apresentação irá influenciar no desenvolvimento da ação cênica e leitura que os

---

<sup>54</sup> Palavra comumente usada para referir a acontecimentos que parecem se repetir, como se estivessem sendo vivenciados novamente. De origem francesa, a palavra pode ser entendida em português como “já visto”.

espectadores farão da obra artística. A experimentação a cada situação, a cada novo espaço, pode trazer novas considerações sobre aspectos que se relacionam com o espetáculo. Um grupo de teatro de rua atento às modificações (favoráveis ou desfavoráveis) se organiza conforme suas necessidades.

Não existe uma regra exata, uma fórmula matemática que indique a melhor maneira de relacionar o espetáculo com o espaço teatral; no entanto, observando exemplos, situações praticadas, podemos sim perceber evidências que se adequam hora mais, hora menos satisfatórias. Depende do que se espera. Não há como provar que algo ocorrerá exatamente conforme nossa expectativa. Mas, analisando e considerando determinadas evidências (pautadas em práticas anteriores) poderemos ao menos sugerir com maior possibilidade de acerto, e então nos organizar e preparar para a apresentação.

## Referências

- ALCANDRE, Jean-Jacques. As articulações do espaço teatral. In: **Folhetim – Teatro do pequeno Gesto, nº 16**, Janeiro-abril. Belo Horizonte: Teatro do pequeno Gesto, 2003.
- ALCANTARA, Clarissa. Céu aberto. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.
- 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.
- ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Vara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BIDEGAIN, Marcela. **Teatro Comunitario: resistência y transformacion social**. Buenos Aires: Editora Atuel, 2007.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução M. Zurawski, J. Guinsburg, S. Coelho, C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BRYSON, Bill. **Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados: O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente**. São Paulo: Companhia de bolso, 2014.
- CARNEIRO, Ana. **As relações entre espaço cênico e comicidade**: A busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo TÁ NA RUA - 1981). Dissertação de Mestrado – Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), 1998, 258p.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca; v. 52. Série Publicação Científica, 2008.
- CARREIRA, André (org.); FORTES, Ana Luíza (org.). **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.



\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

\_\_\_\_\_. (org.). **Teatralidade e Cidade**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011 (Cadernos do Urdimento; n.1).

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETI, Clelia. **Teatro de Rua**. Tradução de Roberta Baarni: com capítulo Teatro de Rua no Brasil de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1999.

D'ÂNGELO, Samuel. Tema para a encenação teatral "A terceira margem do rio". In: **Cadernos Musicais: Mambembe**. GROSSI, Adriane (org.); BORTOLINI, Neide (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2013.

FARIAS, Tânia. **Programa Teatro e Circunstância, episódio Ideologia da Rua**. Entrevista concedida em 2012. 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.

GROSSI, Adriane. A criação musical em *Primeiras estórias*. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

\_\_\_\_\_. (org.); BORTOLINI, Neide (org.). Rosianas. In: **Cadernos Musicais: Mambembe**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2013.

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.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) de Teatro**. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Teatro é necessário?** Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HADDAD, Amir. O teatro e a cidade / o ator e o cidadão. In: **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOMEM, Tarcísio Ramos. A dança da ilha. 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 Metrópoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil. In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

KOSOVSKI, Lidia. A casa e a barraca. In: **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

KUSHIYAMA, Hideo; RISSI, Haylla. A perspectiva dos atores em Delírios de Will. In: **Cadernos cênico-musicais: mambembe**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.

LARROSA, Jorge. **A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida**. Barcelona: Educação e Realidade, jan-jun 2004.

LARROSA, Jorge. **O ensaio e a escrita acadêmica**. Barcelona: Educação e Realidade, jul-dez 2003.

MAIA, Reinaldo. O Teatro no Teatro ou na rua, continua sendo teatro. In: **Teatro de Rua em Movimento 1**. Produção Tablado de Arruar. São Paulo: Tablado de Arruar, 2004.

MALAQUIAS, Fabrício. A criação musical de Delírios de Will – Shakespearações musicais à brasileira. Mambembe – Música e Teatro Itinerante. In: **Cadernos cênico-musicais: mambembe**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MATE, Alexandre. Tantos tecimentos narrativos tomando a rua como musa inspiradora... Para quem a rua é musa? Quem é a musa das ruas? In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Grupo Galpão: uma história de encontros**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

MOSTAÇO, Edelcio. Um pouco do segredo da *commedia dell'arte*. In: **Folhetim – Teatro do pequeno Gesto, nº 16**, jul-dez. Belo Horizonte: Teatro do pequeno Gesto, 2004.

MUNIZ, Zilá. O espaço público como espaço cênico – possibilidade de acontecimento e experiência. In: **Teatralidade e Cidade**. CARREIRA, André (org.). Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011 (Cadernos do Urdimento; n.1).

OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. **Historia básica del arte escénico**. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994.

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.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e M. Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 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.
- TELLES, Narciso (org.); CARNEIRO, Ana (org.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia do Teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

## **Anexo**

### **ESTATUTO DO GRUPO MAMBEMBE – MÚSICA E TEATRO ITINERANTE**

DEPARTAMENTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

#### **TÍTULO I – O GRUPO E SUAS FINALIDADES:**

ART. 1º: Existente desde 2003/1 como projeto de extensão, o grupo reúne alunos, ex-alunos, professores e funcionários que realizam o Teatro de Rua artístico cultural no Departamento de Artes da Universidade federal de Ouro Preto.

ART. 2º: O Grupo Mambembe - Música e Teatro Itinerante tem as seguintes finalidades:

I – Reunir artistas e educadores para pesquisar e desenvolver atividades artísticas e práticas educacionais, participar de processos de criação e execução em Teatro de Rua, levando os espetáculos para as comunidades, sobretudo para os bairros, distritos e cidades que estão à margem de atividades artísticas e culturais.

II – Criar espetáculos de Teatro de Rua de forma a integrar os saberes advindos dos cursos de Artes Cênicas e Música, levá-los a apreciação da platéia de rua e servir à formação de artistas em seus Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) no Bacharelado em Direção teatral ou Interpretação.

III – Oferecer oficinas de arte-educação para professores nas seguintes modalidades: Musicalização, Jogos teatrais, Texto Teatral e Expressão Corporal, priorizando aqueles que têm menor oportunidade de formação, tornando-se uma das possibilidades da realização do Estágio Supervisionado em Licenciatura.

IV – Possibilitar o processo de transcrição literária para o Teatro de Rua, priorizando textos clássicos da literatura brasileira e estrangeira, interligando Ensino, Pesquisa e Extensão.

V – Aproximar a comunidade acadêmica da UFOP dos Cursos de Artes Cênicas e Música, integrando-a nas ações culturais dos demais cursos da instituição e favorecendo a criação de platéia participativa.

VI – Realizar Seminário anual promovendo reflexões artísticas, críticas e educacionais, a partir das produções cênico-musicais.

## TÍTULO II – DIRETORIA

ART. 3º: A Diretoria da Sociedade, eleita para um mandato de 1 (um) ano é constituída dos seguintes membros, que poderão ser reeleitos sem limites nos mesmos cargos ou diferentes:

- a) Presidente;
- b) Vice-Presidente;
- c) Tesoureiro;
- d) Secretário;
- e) Conselho Fiscal:
  - 3 (três) Membros Efetivos
  - 3 (três) Membros Suplentes

ART. 4º: Sempre que a ampliação das Sociedade o aconselhar, e pelo voto de dois terços dos membros da Diretoria, convocados extraordinariamente para esse fim, poderão ser criados novos cargos.

ART. 5º: Compete a Diretoria em conjunto:

- a) Administrar a Sociedade;

- b) Executar o orçamento votado;
- c) Apresentar anualmente à Assembléia Geral um relatório circunstanciado das atividades da Sociedade no exercício anterior, com a devida prestação de contas;
- d) Apresentar o plano orçamentário para o exercício seguinte, com os detalhes necessários ao bom funcionamento da Sociedade;
- e) Fiscalizar o comportamento do Sócio nas reuniões sociais e aplicar as sanções de sua competência;
- f) Cumprir em todos os seus artigos o presente Estatuto.

ART. 6º: Compete ao Presidente:

- a) Representar a Sociedade em Juízo ou fora dele onde e quando se tornar necessário;
- b) Em conjunto com o Tesoureiro, representar a Sociedade no Setor Financeiro;
- c) Em conjunto com o Secretário, despachar a correspondência social;
- d) Firmar em conjunto com o Tesoureiro contratos ou delegar poderes a terceiros;
- e) Conceder exoneração a qualquer membro da Diretoria e licencia-lo até o prazo máximo de 90 (noventa) dias, que poderá ser prorrogado por mais 90 (noventa) dias;
- f) Nomear dentre os membros da Diretoria, substitutos para os Diretores exonerados ou licenciados;

- g) Praticar em conjunto com um dos outros Diretores, sempre em benefício da Sociedade, todos os demais atos não previstos.

ART. 7º: Compete ao Vice-Presidente:

- a) Substituir o Presidente nos seus impedimentos legais e eventuais;
- b) O Vice-Presidente acumulará o seu cargo com o cargo vago por qualquer membro da Diretoria até que esta defina a situação de qualquer membro da Diretoria que se ausentar das reuniões por mais de 30 (trinta) dias consecutivos ou não estiver correspondendo as funções. Deverá apresentar sua renúncia pela Diretoria. Nas reuniões haverá um livro de presenças e o Secretário recolherá assinaturas presentes.

ART. 8º: Compete ao Tesoureiro, pela ordem:

- a) Organizar a Tesouraria, a Contabilidade e dirigir a arrecadação da receita da Sociedade;
- b) Assinar em conjunto com o Presidente, os cheques, cautelas, títulos de propriedade, ordens de pagamento e outros documentos de rotina que envolva responsabilidade da Sociedade, bem como cartas de cobranças;
- c) Ter sob sua guarda a responsabilidade dos valores patrimoniais da Sociedade;
- d) Pagar, verificada sua exatidão, as despesas autorizadas pelo Financeiro;
- e) Propor à Diretoria, em relatório circunstanciando as medidas necessárias para o equilíbrio orçamentário;
- f) Firmar contrato ou delegar poderes a terceiros em conjunto com o Presidente;



- g) Prestar contas á Diretoria e à Assembléia Geral todas as vezes que forem por elas solicitadas.

ART. 8º: Compete ao Secretário, pela ordem:

- a) Organizar e dirigir a Secretaria da Companhia;
- b) Assinar em conjunto com o Presidente, as carteiras sociais, documentos de identificação dos sócios;
- c) Assinar, em conjunto com o Presidente, toda a correspondência da Sociedade;
- d) Lavrar as Atas das reuniões da Diretoria, expedir boletins, circulares e comunicações aos associados.

ART. 9º: Compete ao Conselho Fiscal:

- a) Examinar mensalmente os documentos e balancetes da Sociedade;
- b) Apresentar à Assembléia Geral parecer periódico sobre o movimento econômico financeiro e administrativo da Sociedade.
- c) Denunciar à Assembléia Geral erros administrativos ou qualquer violação de lei ou dos Estatutos sugerindo as medidas a serem tomadas, inclusive para que possa em cada caso exercer plenamente a sua função fiscalizadora.

PARÁGRAFO ÚNICO – Ocorrerá vacância no cargo:

- a) Por morte;
- b) Pela renúncia;
- c) Pela perda de qualidade de associado;

- d) Pela falta sem justificativa prévia, a 50% (cinquenta por cento) das reuniões, no decurso de cada ano de mandato;
- e) Tornar-se ilegível.

### TÍTULO III – COORDENAÇÃO GERAL

ART. 3º: É o órgão deliberativo e normativo competindo-lhe definir as diretrizes do grupo em conformidade com este Estatuto e com as Assembléias Gerais, compondo-se:

I – Um coordenador de cada um dos núcleos do Mambembe, a saber - Teatro, Música, Pesquisa, Comunicação, Produção, Oficinas, Documentação, eleitos pela Assembléia Geral.

§1: É função da Coordenação Geral a integração construtiva do grupo buscando a cooperação e a co-responsabilidade nas ações empreendidas.

§2: É responsabilidade da Coordenação Geral catalogar, conservar e renovar o acervo existente do grupo.

II – Dois professores: um do curso de Artes Cênicas e um professor do curso de Música, eleitos pela Assembléia Geral.

ART. 4º: A assembléia será constituída por todos os membros do grupo, sendo o órgão deliberativo das ações coletivas do mambembe, devendo ser convocada pela coordenação geral nas seguintes circunstancias:

I – Para definir metas, projetos artísticos e educacionais, participação em eventos acadêmicos e/ou artísticos.

II – Para aprovar a entrada e saída dos membros do grupo e definir a composição dos núcleos e suas respectivas coordenações.

III – Para deliberar sobre as regras de participação nos trabalhos desenvolvidos.

#### TÍTULO IV – ATIVIDADES DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

ART. 5º: Todas as ações do Mambembe usam direta ou indiretamente a realização dessas três áreas: Ensino, Pesquisa e Extensão e buscam a integração dos saberes multidisciplinares em torno do teatro de rua.

PARAGRAFO ÚNICO – Os projetos devem ser levados aos órgãos universitários para conhecimento e aprovação, quais sejam: Assembléias Departamentais de Artes Cênicas e Música, PROPP, PROEX, COACE, COMUS, IFAC, dependendo dos projetos e ações diretamente relacionados a cada uma delas.

#### TÍTULO V – CRITÉRIOS DE SELEÇÃO, PARTICIPAÇÃO E SAÍDA DO GRUPO

ART. 6º: Para fazer parte do mambembe devem ser considerados os seguintes critérios:

I – Ser aluno regularmente matriculado nos cursos de Artes Cênicas e Música e apresentar histórico escolar atualizado demonstrando nível de aproveitamento geral igual ou superior 06,0.

II – Ter disponibilidade e competência para participar de pelo menos dois núcleos (ART. 3º), conforme a demanda do grupo manifesta pela Coordenação Geral.

§1: No caso de ex-aluno, a participação será aceita mediante comprovação de suas contribuições ao grupo, anteriores à conclusão do curso de Música ou Artes Cênicas.

III – Participar da seleção pública com critérios definidos pela Coordenação Geral.

IV – Ter sido platéia, auxiliar voluntário nas atividades do mambembe.

V – A Assembléia Geral ter aprovado o processo seletivo e a presença do novo participante.

ART. 7º: Para manter-se integrante do Mambembe serão considerados, além dos critérios elencados para a seleção no art.6º, as seguintes regras:

I – Manter-se assíduo nas reuniões dos núcleos de trabalho, nas assembléias, bem como nos ensaios, apresentações do teatro de rua, ou, ainda, em eventos de natureza acadêmica ou artística.

II – Ser pontual nas atividades, nunca ultrapassando o limite de 15 minutos de tolerância com relação aos horários estabelecidos para as atividades.

§1: Não será aceita a permanência do membro que se ausentar a três atividades consecutivas, sejam elas de que natureza for, sem justificativas razoáveis formalizadas à assembléia, que julgara a procedência da mesma.

§2: Também deixara de fazer parte do grupo, o membro que se atrasar por mais de 15 minutos, em três ocasiões de quaisquer atividades, sem justificativa formalizada à Coordenação Geral, que deverá por sua vez submeter à apreciação da Assembléia.

ART. 8º: Serão aceitos no grupo, duas categorias, a saber:

I – Membros efetivos, para os quais valem as normas estabelecidas no art.7º.

II – Membros colaboradores, que podem ser de outro curso, ex-participantes do Mambembe, ou professores, que exercem atividades pontuais relacionadas à algum dos projetos do grupo. O número de participantes efetivos não deve ser superior a 25.

PARÁGRAFO ÚNICO – Tornam-se os membros colaboradores, aqueles aceitos pela Assembléia Geral, não estando submetidos às determinações do art.7º desse estatuto.

ART.9º: No caso de saída do grupo deverão ser considerados os seguintes aspectos:

I – A formatura e impossibilidade de continuidade do aluno.

II – O desejo ou a necessidade de desligamento devidamente formalizada por escrito e encaminhada à Coordenação Geral que deve apresentá-la à Assembléia.

§1: O membro participante que se desliga deverá cumprir os compromissos assumidos que não houver possibilidade de substituição por outro membro efetivo.

§2: O participante em processo de desligamento deve devolver todo o material pertencente do acervo que estiver sob seu uso ou cuidados.

§3: As contribuições dos participantes devem ser registradas em ficha técnica correspondente ao período de participação ou conforme decisão da Assembléia Geral.

## TÍTULO VI – ATRIBUIÇÕES DOS NÚCLEOS

ART. 10º: O Mambembe – Música e Teatro Itinerante está organizado a partir dos seguintes núcleos com atribuições distintas e complementares:

### **I. TEATRO**

#### **I. Coordenação Geral de Núcleo**

§1: É de responsabilidade do discente coordenador do núcleo organizar reuniões periódicas a fim de manter interligados e atualizados os grupos que o compõem.

§2: Deverá apresentar em Assembléia Geral periódica, os resultados alcançados.

§3: O Núcleo de Teatro será composto por quatro grupos, coordenados, cada um deles, por um membro discente, para melhor desenvolver suas atividades auxiliando o coordenador do núcleo. São esses:

- Grupo de Montagem Teatral;
- Grupo de Material Permanente;

- Grupo de Cortejo;
- Grupo de Treinamento Artístico.

A. O Grupo de Cortejo tem as seguintes funções:

1. Articular ensaios periódicos tentando envolver todos os membros do grupo.
2. Realizar pesquisas visando maior imersão em assuntos relacionados à músicas, rituais, ritos e outras manifestações populares, a fim de estruturar uma reflexão sobre a atuação do cortejo.
3. Viabilizar a construção de um cortejo temático e que sirva como um prólogo para cada montagem, de acordo com as necessidades.
4. Organizar, dirigir, atribuir funções específicas aos demais membros participantes e definir os trajetos realizados em cada apresentação com antecedência.

B. O Grupo de Treinamento Artístico tem as seguintes funções:

1. Viabilizar regularmente, aos membros integrantes do grupo, treinamento específico para o trabalho de rua, buscando prepará-los para as necessidades fundamentais dessa prática, relacionadas às áreas de representação, expressão corporal e expressão vocal e rítmica.
2. Ministras oficinas periódicas por profissionais das referidas áreas (os próprios professores colaboradores ou convidados)

C. O Grupo de Montagem Teatral tem as seguintes funções:

1. Definir em assembléia geral montagens a serem compostas pelos membros efetivos, com a participação de todos, na aprovação da escolha da direção, elenco, músicos e outras atribuições referentes à montagem.
2. Viabilizar, agendar e organizar ensaios e encontros necessários à sua estruturação.
3. Definir e comunicar com antecedência aos coordenadores do grupo, o espaço ideal para ensaio e as necessidades para a apresentação.

D. O Grupo de Material Permanente tem as seguintes funções:

1. Organizar o acervo em setores (por montagem).
2. Manter o acervo organizado, e lembrar aos demais membros do Mambembe que essa responsabilidade é de todos os integrantes.
3. Manter as chaves do acervo estarão disponíveis uma na secretaria e a outra com o responsável pelo acervo.
4. Utilizar as chaves e o acervo de forma responsável: somente os membros efetivos do grupo poderão ter acesso às chaves e ao acervo sem prévia autorização.
6. Emprestar as chaves e material do acervo, de forma responsável para não integrantes do grupo, somente com a autorização do coordenador.
7. Registrar todas as saídas de material emprestado a não integrantes do grupo.
8. Escolher um representante que será responsável pela manutenção e conservação da sala de figurinos.
9. Os materiais que estiverem sendo utilizados por alguma montagem em funcionamento, não poderão ser retirados da sala de figurinos, a não ser para ensaios e apresentações.
10. Avisar previamente ao aluno responsável pela manutenção da sala de figurinos, em caso de retirada de qualquer material, seja do corpo docente ou discente que estiver no acervo.
11. Fazer um balanço periódico do acervo do grupo: aluno responsável.
12. Guardar o material retirado no mesmo local de onde foi retirado, mantendo a sala de acervo organizado.
13. Responsabilizar-se-á pelos objetos de cada cena, o diretor.
14. Responsabilizar-se-á assim pelo figurino que está utilizando, o ator, ou o músico que o utiliza.
15. Revisar periodicamente os objetos e figurinos de cada cena e avisar com antecedência se houver necessidade da compra de qualquer material, que qualquer necessidade de substituição.
16. Compor o acervo incluindo todo o material utilizado por membros do grupo Mambembe, em cada uma das montagens, que tenha sido adquirido em nome do grupo.

## **II. NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO**



§1. Registrar através de fotografias e vídeo as diversas atividades do grupo, as principais reuniões, ensaios, apresentações, oficinas e viagens.

§2. Realizar periodicamente gravação em áudio das principais composições do grupo.

§3. Organizar e conservar o material registrado em acervo. Digitalizar o acervo.

§4: Criar biblioteca digital e física para consultas internas dos integrantes do grupo mambembe e se responsabilizar por sua manutenção. (Eventualmente poderá ser concedido o acesso aos interessados não-integrantes, cabendo ao coordenador orientar e supervisionar as consultas. Para retirar algum material, poderá haver análise anterior através de Assembléia dos membros responsáveis de cada núcleo do Grupo Mambembe.)

§5: Realizar um balanço periódico – anual – das atividades do Grupo Mambembe através dos registros.

§6: Assegurar a garantia dos créditos de direitos autorais de material divulgado em qualquer instância.

§7: Criar e manter atualizada uma página na *Internet* do Projeto Mambembe, que será composta por material enviado por cada núcleo de acordo com as notícias e informações relevantes.

### **III. NÚCLEO DE OFICINA**

§1. Oferecer o Ciclo de Oficinas de Arte-Educação denominado “Pirlimpsiquice” para professores da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e Ensino Médio da rede pública ou privada de ensino e aos interessados em geral das comunidades contempladas com as apresentações.

§2. Elaborar projetos destinados a entidades educacionais – prefeituras, instituições, associações, eventos, etc.

§3. Os docentes (professores colaboradores do projeto Mambembe) farão a orientação

para sistematização dos projetos destinados a cada instituição, conforme o público alvo.

§4. Ser responsável pela edição de apostila contendo as metodologias básicas das oficinas, com referências bibliográficas para os contemplados.

§5. Os ministrantes das oficinas de Arte-Educação manterão atividades de estudo e atualização de seus trabalhos.

§6. O núcleo de oficinas se responsabiliza pela compra, preparação e manutenção dos recursos materiais juntamente com a Coordenação Geral.

§7. Deve haver o registro das oficinas (através de fotos, filmagens, entrevistas, reportagens, relatórios, etc. para reflexão e avaliação do grupo, auxiliando a configuração das atividades futuras).

§8. As oficinas serão avaliadas junto aos participantes de forma processual favorecendo o desenvolvimento das funções cognitivas, sócio-afetivas e culturais dos participantes.

#### **IV. MÚSICA**

Será da responsabilidade do Núcleo de Música:

§1: A criação das trilhas sonoras das cenas trabalhadas pelo grupo.

§2: A pesquisa e execução musical do repertório de cada cortejo.

§3: A preparação vocal, constante, e instrumental, quando necessário, dos atores

§4: A manutenção e conservação dos instrumentos – acervo do grupo

§5: A criação e execução de instrumentos não-convencionais.

§6: A pesquisa e seleção dos instrumentos e equipamentos técnicos a serem adquiridos pelo grupo

§7: Pesquisar e experimentar as possibilidades musicais, literárias, cênicas (vide pesquisa mambembe)

§8: A adaptação ou substituição de uma trilha sonora

§9: Para ingressar no grupo, o músico pleiteante deverá saber tocar no mínimo três instrumentos (sendo que um deles deverá ser um instrumento de percussão), conhecer a obra literária trabalhada pelo grupo, breve experiência com teatro ou cortejo, e disponível para participar de pelo menos duas trilhas por período/semestre.

§10: Os direitos sobre as trilhas criadas em cada cena (certificado)

§11: A responsabilidade de gravação e notação (partituras) das trilhas para acervo do grupo

§12: A organização de suas atividades; cada músico transcreverá o tema que escrever.

§13: O desenvolvimento do material artístico e pedagógico das oficinas de musicalização.

§14: Decidir quem será o diretor musical das cenas.

#### **IV. PESQUISA**

§. 1. Disponibilidade de horários para dedicação a estudos e discussão dos textos.

§. 2. O núcleo de pesquisa será formado por até 7 (sete) integrantes efetivos. Os demais interessados participarão como colaboradores – não podendo exceder o número de três.

§. 3. A entrada de novos integrantes poderá ocorrer somente no início de cada etapa da pesquisa.

§.4. Presença e comprometimento (leitura dos textos, escrita) serão requisitos para o integrante permanecer no núcleo.

§.5. Os encontros serão, no mínimo, semanais.

§.6. A articulação do projeto de pesquisa ficará a cargo do próprio núcleo podendo haver consulta prévia à Assembléia Geral.

§. 7. É de obrigação dos pesquisadores prepararem antecipadamente o projeto atendendo às datas dos editais (como SIC, PIVIC, PIBIC, etc.).

§. 8. O núcleo deve incentivar a publicação dos textos.

§. 9. O núcleo deve dialogar semestralmente com todo o Grupo e apresentar o relatório de pesquisa.

§. 10. É dever do núcleo, organizar os arquivos no formato de uma biblioteca e disponibilizar para os integrantes efetivos do grupo. Demais interessados deverão consultar o acervo sob consulta do coordenador deste núcleo.

## **V. PRODUÇÃO**

Das Competências deste Núcleo:

§1: Captar e administrar recursos.

§2: Consolidar parcerias para apoio e patrocínio das ações desenvolvidas pelo grupo e para a formação profissional de seus integrantes.

§3: Manter-se em comunicação com os outros núcleos do grupo.

§4: Estabelecer vínculos com festivais e eventos culturais (em níveis estudantis, regionais e nacionais).

§5: Definir uma agenda Semestral mediante a aprovação em assembléia.

§6: Controlar a logística das apresentações realizadas pelo grupo (entende-se por logística: controlar datas, locais, horário das apresentações, transporte e alimentação da equipe.).

§7: Produzir relatórios semestrais com avaliação e detalhamento das atividades do núcleo.

§8: O pré-requisito para compor o núcleo de produção do grupo mambembe é ser Aluno da UFOP e ter interesse na área de gestão cultural.

## **VI. COMUNICAÇÃO**

O núcleo de comunicação tem como atributos para maior desenvolvimento das atividades realizadas em cada subgrupo os seguintes:

§1: Informação: manter todos integrantes do grupo informados das atividades que serão realizadas – datas, locais, materiais necessários, agenda, editais, etc.

§2: Agenda: manter a agenda de contatos do Mambembe atualizada, inclusive contendo as informações necessárias para contatos com os parceiros, colaboradores, produtores, etc.

§3: Contatos: estabelecer contatos com outros grupos que desenvolvam trabalhos que possam interessar diretamente as produções desenvolvidas pelo Mambembe, como também fazer um intercâmbio das atividades realizadas pelo grupo que interessem a quaisquer outros grupos, sejam elas espetáculos, seminários, oficinas e todas as demais desenvolvidas em cada um dos núcleos;

§4: Divulgação: realizar ampla divulgação relacionada ao grupo: cartazes, folders, cds, rádio, site na Internet, produtos de divulgação diversos, tais como, camisetas, canetas, etc. (Uso da logomarca)

§5: Condução de eventos: conduzir reuniões, eventos, apresentações com maior

organização, integração, dinamismo e profissionalismo.

ART.11º: Os casos omissos desse regulamento ou as modificações do estatuto serão dirimidos pela coordenação geral aprovados pela Assembléia do Geral.

ART.12º: Dentro do prazo de 30 dias, todos os integrantes adequarão suas participações ao estatuto do grupo.