

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**O TEATRO EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS: UM
ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE DOIS GRUPOS DE
TEATRO DE SANTA MARIA – RS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Susan DeisiWeisheimer

Santa Maria, RS, Brasil.

2013

**O TEATRO EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS: UM ESTUDO
ETNOGRÁFICO SOBRE DOIS GRUPOS DE TEATRO DE
SANTA MARIA – RS**

Susan DeisiWeisheimer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Área de concentração em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestra em Ciências Sociais**.

Orientadora: Dra.Luciana Hartmann

Santa Maria, RS, Brasil.

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Weisheimer, Susan Deisi

O teatro em espaços alternativos: um estudo etnográfico sobre dois grupos de teatro de Santa Maria - RS / Susan Deisi Weisheimer.-2013.
140 p.; 30cm

Orientadora: Luciana Hartmann

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2013

1. Estudos da performance 2. Espaços alternativos 3. Teatro 4. Grupo EMAET 5. Teatro VagaMundo I. Hartmann, Luciana II. Título.

©2013

Todos os direitos autorais reservados a Susan DeisiWeisheimer. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrita do autor.

Endereço eletrônico: susandeisi@yahoo.com.br

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**O TEATRO EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS: UM ESTUDO
ETNOGRÁFICO SOBRE DOIS GRUPOS DE TEATRO DE SANTA
MARIA – RS**

elaborado por
Susan DeisiWeisheimer

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestra em Ciências Sociais

COMISSÃO EXAMINADORA:


Luciana Hartmann, Dra.
(Presidente/Orientadora)


Gisela Reis Biancalana, Dra. (UFSM)


Maria Catarina Chitolina Zanini, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 01 de abril de 2013.

Agradecimentos...

Aos meus pais, pelo apoio e compreensão.

À minha orientadora, professora Luciana Hartmann, pela oportunidade, orientação, amizade, incentivo constante para meu crescimento pessoal.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o período de pesquisa.

À banca examinadora, as professoras Gisela Biancalana, Maria Catarina Zanini e Débora Leitão.

À Universidade Federal de Santa Maria.

Aos meus interlocutores EMAET e Teatro VagaMundo:

Professora Nice e seus alunos; Daniel Lucas; Aline e Gabriela.

Aos meus colegas de mestrado. Em especial, à Grazi Motta, que dividiu muitas horas deste mestrado comigo, discutindo teoria, problematizando a vida e solucionando o improvável, sempre!

Ao Gabrielzinho, ex-colega de trabalho, irmão de moradia, irmão por afinidade, meu grande amigo, por tudo mesmo, pois não é possível citar todos os seus feitos que me inspiraram.

À Prendinha, amiga que esteve presente nas várias fazes da minha vida acadêmica e pessoal.

Às amigas: Kelly, Juliane e Graci pela amizade, apoio, conversas e mates.

À Jane, secretária do Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pelo auxílio dedicado.

Aos amigos que compreenderam meus “sumiços” durante o curso de mestrado: Claudinha, Raone, Luiza, Luana, Luna e Guilherme.

Aos amigos que conheci na CEU – II que são para a vida toda: Maiane, Silvana, Ana Cláudia e Estela.

Todos vocês foram essenciais neste processo, obrigada!

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal de Santa Maria

O TEATRO EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE DOIS GRUPOS DE TEATRO DE SANTA MARIA – RS

AUTORA: Susan DeisiWeisheimer

ORIENTADORA: Luciana Hartmann

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 01 de abril de 2013.

Este trabalho consiste em um estudo etnográfico sobre dois grupos de teatro de Santa Maria – RS, o Grupo EMAET e o Teatro VagaMundo. Estes grupos possuem características distintas: o primeiro se trata de uma escola de teatro para não atores e o segundo se constitui como um grupo de teatro profissional/independente. No entanto, ambos realizam seus trabalhos também para além do edifício teatral, espaço convencional do teatro. É, sobretudo, devido a esta característica que estes grupos foram escolhidos para este estudo. O objetivo deste trabalho, portanto, é compreender as produções teatrais destes grupos através da observação participante em seus cotidianos de aulas e/ ou ensaios e apresentações, como performances culturais, com base no escopo teórico dos estudos da performance no teatro e na antropologia e em discussões sobre as categorias de rua, teatro de rua e espaço alternativo.

Palavras-chave: Estudos da performance. Espaços alternativos. Teatro. Grupo EMAET. Teatro VagaMundo.

ABSTRACT

Master DegreeDissertation
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal de Santa Maria

THEATER IN ALTERNATIVE SPACES: AN ETHNOGRAPHIC STUDY ABOUT TWO THEATER GROUPS FROM SANTA MARIA – RS

AUTHOR: Susan DeisiWeisheimer

ADVISOR: Luciana Hartmann

Date end place of defense: Santa Maria, April 1, 2013

This work consists of ethnographic study on two theater groups of Santa Maria – RS, the group EMAET and the TeatroVagaMundo. These groups have distinct features: the former is a theater school for people who are not actors/actresses and the latter constitutes itself as a professional/independent theater group. However both also carry out their works beyond the theater building, conventional space of the theater. It is mainly due to this characteristic that these groups were chosen for this study. Therefore the objective of this work is to understand the theatrical productions of these groups through participant observation in their quotidian of classes and/or rehearsals and performances, as cultural performances based on the theoretical scope of the performance studies at theater and anthropology and in discussions about street, street theater and alternative space categories.

Keywords: Studies of performance. Alternative spaces.Theater.Grupo EMAET.TeatroVagaMundo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Casa de Cultura de Santa Maria – RS	41
Figura 2 – Todas as turmas de teatro da EMAET	44
Figura 3 – Sala para ensaios, oficinas e apresentações	51
Figura 4 – Escritório do Grupo de Teatro VagaMundo	51
Figura 5 – Palco construído no quintal do Espaço VagaMundo	52
Figura 6 – Camarim do Grupo de Teatro VagaMundo	52
Figuras 7 e 8 – Apresentação de “Casamento Caipira e Quadrilha” na E. M. de E. F. Pedro Kunz	81
Figura 9 – Aula do Grupo EMAET	86
Figura 10 – Mapa das Terras Indígenas visitadas pelo Teatro VagaMundo	95
Figura 11 – Imagens da divulgação do espetáculo “La Perseguida” em Terras Indígenas.....	98
Figura 12 – Entrada (ou início) da intervenção: os véus	101
Figura 13 – Véus e bolas.....	102
Figura 14 – Véus.....	102
Figura 15 – Massagem com bolas	102
Figura 16 – Corredor humano	103
Figura 17 – Início do “Painel”	105
Figura 18 – Participação da audiência no “Painel”.....	105
Figura 19 – Participação da audiência no “Painel”.....	106
Figura 20 – Final do “Painel”, após a intervenção do público.....	106
Figura 21 – Espetáculo “La Perseguida”,na Comunidade Pedras Brancas, Terra Indígena de Serrinha.....	114
Figura 22 – Espetáculo “La Perseguida”,na Comunidade Alto Recreio, Terra Indígena de Serrinha.....	115
Figura 23 – Espetáculo “La Perseguida”,na Comunidade Km 10, Terra Indígena de Guarita.....	116
Figura 24 – Espetáculo “La Perseguida”,na Comunidade Alto Recreio, Terra Indígena Serrinha.....	117
Figura 25 – Espetáculo “La Perseguida”,na Comunidade Km 10, Terra Indígena de Guarita.....	117

LISTA DE SIGLAS

DCE – Diretório Central dos Estudantes
EMAET – Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan
ETLF – Escola de Teatro Leopoldo Fróes
FDE – Fora do Eixo
FETISM – Festival de Teatro Independente de Santa Maria
IMAET – Instituto Municipal de Artes Eduardo Trevisan
PFE – Palco Fora do Eixo
RS – Rio Grande do Sul
TAC – Tríplice Aliança Cultural
TI – Terras Indígenas
TU – Teatro Universitário
TUI – Teatro Universitário Independente
TUSM – Teatro Universitário de Santa Maria
UFMS – Universidade Federal de Santa Maria
USME – União Santa-Mariense dos Estudantes

LISTA DE ANEXOS E APÊNDICES

Anexo A – Folheto informativo sobre as matrículas na EMAET	137
Anexo B– Programação do 5º Festival de Teatro Independente de Santa Maria ...	138
Anexo C– <i>Flyers</i>	139
Apêndice A – Roteiro utilizado para aentrevista.....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 A CENA TEATRAL SANTA-MARIENSE E OS GRUPOS EMAET E TEATRO VAGAMUNDO	27
1.1 História do Teatro em Santa Maria	28
1.2 Panorama atual.....	35
1.3 A EMAET	40
1.4 Grupo Teatro VagaMundo	48
2 ESTUDOS DE PERFORMANCES, A RUA, O TEATRO DE RUA E O ESPAÇO ALTERNATIVO	53
2.1 Performances	53
2.2 A sala de ensaio e a rua (a casa e o espaço cênico), ou o espaço cênico é a casa e/ou a rua e/ou o espaço alternativo?	58
2.3 Teatro de rua.....	63
2.4 Espaço cênico	69
2.4.1 Espaço Alternativo	70
3 ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS PERFORMANCES	77
3.1 Performances sociais: os integrantes dos grupos, as aulas, os ensaios, o treinamento de ator.....	79
3.1.1 Professora e alunos/atores – O Grupo EMAET.....	79
3.1.2 Encenadora, ator e produtora cultural – O Grupo VagaMundo	82
3.1.3 Os bastidores: as atividades vividas fora de cena.....	83
3.2 Performances culturais: as apresentações e os espetáculos.....	100
3.2.1 “Provocações” em fragmentos e Labirinto Teatral “Armadilhas”	100
3.2.2 “La Perseguida”	108
3.2.3 Os pontos de contato durante a performance cultural.....	118
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXOS	135
APÊNDICE	140

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, “*O teatro em espaços alternativos: um estudo etnográfico sobre dois grupos de teatro de Santa Maria – RS*”, é um reflexo de minha trajetória acadêmica, que começou com a graduação no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com foco na área de Interpretação Teatral, e à qual pretendo dar continuidade através desta dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFSM.

No ano de 2006, no período em que estava concluindo o curso, realizei uma pesquisa teórica e prática, para a construção do espetáculo solo “*A Prostituta Respeitosa*”, adaptado do texto homônimo de Jean-Paul Sartre. Naquele momento comecei a perceber a necessidade de discutir e aprofundar outras questões que poderiam se somar ao teatro, mas que não estavam claras entre os meus objetivos. Foi então que resolvi matricular-me na disciplina de Antropologia do Brasil pelo Curso de Bacharelado em Ciências Sociais da UFSM e participar como ouvinte da disciplina Antropologia – A. Isso fez com que eu começasse a pensar na possibilidade de unir as duas áreas nas minhas investigações futuras.

No ano seguinte, em 2007, com o curso de Artes Cênicas concluído, recebi um convite do professor Guilherme Sá, na época docente no Bacharelado em Ciências Sociais, para apresentar meu trabalho de conclusão, o espetáculo “*A Prostituta Respeitosa*”, no fechamento do evento que ele estava organizando: “*Antropologia e Direitos Humanos: entre poderes nativos e saberes ativos*”, entre os temas abordados no espetáculo, estavam oracismo e a opressão. Este convite me oportunizou apresentar, através do espetáculo, temas bastante sensíveis à área das ciências humanas, para um público composto justamente por acadêmicos da área. Isso motivou alguns estudantes que estavam na audiência a virem a falar comigo sobre suas percepções a respeito da peça e sobre as reflexões que ela fomentou na relação da representação teatral com as questões sociais.

Passados dois anos, afastada do ambiente acadêmico, voltei, em 2009, a procurar o curso de Ciências Sociais da UFSM, matriculando-me na modalidade Aluno Especial nas disciplinas de Introdução às Ciências Sociais e Leituras de

Ciências Sociais e na disciplina História do Rio Grande do Sul – I do Curso de Bacharelado em História, com o intuito de estudar os povos originários do Rio Grande do Sul (RS). Eu estava me preparando para fazer mestrado em Ciências Sociais, com o objetivo de investigar a cultura indígena a partir de rituais, relacionando-os com o teatro. A partir deste anseio, elaborei o pré-projeto “*A Legitimação da Cultura Kaingáng: Ritos, Performances e Símbolos*”, para a seleção no programa de pós-graduação no qual realizo a atual pesquisa.

Fui aprovada e desde a primeira orientação, fui questionada quanto à minha certeza sobre esse tema e esclarecida sobre possíveis dificuldades que eu enfrentaria não só por eu ser de outra área etambém pelo curto tempo que o mestrado disponibiliza para a conclusão do estudo. Eu e minha orientadora começamos então a dialogar sobre o meu retorno ao teatro, sobre a hipótese de eu voltar o meu olhar investigativo para ele, através do prisma das Ciências Sociais, mantendo a ideia de performance. Após mais algumas conversas, chegamos a um consenso sobre o meu objeto de estudo: o teatro de rua em Santa Maria - RS. O próximo passo foi pesquisar quais os grupos que se apresentavam na rua. Fui às ruas¹ da cidade e, dentre estes grupos, os que me chamaram a atenção pelo maior número de apresentações foram os alunos de teatro da Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan (EMAET) e o grupo Teatro VagaMundo, que por este motivo acabaram se tornando objeto desta pesquisa. Esses grupos também se apropriam, para suas apresentações, de outros espaços fora do edifício teatral, que vou chamar de espaços alternativos². Essa denominação é utilizada somente pelo grupo Teatro VagaMundo, sendo às vezes substituída, segundo seus integrantes, por “espaço não-tradicional”. A ideia de espaço alternativo, no entanto, foi formulada a partir das impressões que tive no início da pesquisa, antes mesmo de verificar que também era usada por um dos grupos estudados.

Retomando aquelas questões iniciais que me instigavam, acredito que contemplar as duas áreas, Teatro e Ciências Sociais, através de um entrelaçamento teórico e metodológico, pode possibilitar novos olhares e aportes tanto para um quanto para outro campo de pesquisa. Nesse sentido, compreendo que a relevância

¹ Quando digo “fui às ruas”, refiro-me a um levantamento investigativo a respeito dos grupos da cidade de Santa Maria – RS que estavam encenando seus trabalhos com maior frequência nas ruas.

² Esse termo será utilizado nessa pesquisa para designar espaços utilizados para apresentações teatrais realizadas fora do edifício teatral, tais como escolas, igrejas, ônibus, praças, shoppings etc.

desse processo investigativo, também devido ao fato de que as pesquisas com grupos artísticos, principalmente os que trabalham com teatro, no município de Santa Maria-RS, são escassas, especialmente as que visam a compreender o caráter social de espetáculos produzidos.

De acordo com o tema e o objeto citados acima, formulou-se para esse estudo a seguinte questão: Como se organizam os grupos teatrais EMAET e Teatro VagaMundo de Santa Maria -RS? Como desenvolvem sua rotina de ensaios e apresentações nas ruas e em outros espaços alternativos? É importante considerar, no entanto, que estes grupos fazem parte de um conjunto de múltiplas possibilidades do fazer teatral e representam para esta pesquisa uma mostra pequena da diversidade de representações cênicas desta cidade, que muitas vezes não têm a visibilidade necessária.

Com isso, tenho como objetivo realizar uma etnografia das atividades desses dois grupos teatrais, partindo da perspectiva dos estudos de performance na antropologia. Através da inserção no campo, procurei investigar os atores sociais que atuam nesses grupos de teatro, conheci os espaços utilizados para os ensaios, observei e descrevi as técnicas e treinamentos utilizados no trabalho durante os ensaios e descrevi as práticas durante os ensaios e as apresentações de seus espetáculos ao público. Desta maneira, busquei reunir dados fundamentais para a reflexão proposta por esta pesquisa. Ou seja, essa pesquisa se constituiu de uma etnografia do cotidiano de ensaios e apresentações nos espaços alternativos dos grupos EMAET e Teatro VagaMundo.

Para traçar o percurso metodológico desta pesquisa, cabe dar atenção aos processos cognitivos “olhar, ouvir, escrever”, sobre os quais Cardoso de Oliveira (2000) chama atenção, para avaliar sua importância e problemas desses para “as questões epistemológicas que condicionam a investigação empírica tanto quanto a construção do texto, resultante da pesquisa.” (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 3). O primeiro ponto a que o autor se refere é o “olhar” do investigador sobre os sujeitos pesquisados. Esse olhar corresponde à observação participante que Clifford Geertz propõe em *“Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”* (1989, p.14). Neste trabalho, Geertz alerta para possíveis enganos que o pesquisador possa cometer, tendo em vista o caráter temporário de participação no meio investigado.

Neste momento abro um parêntese para exemplificar uma experiência que tive no início de minha pesquisa decampo: durante o período de negociação para a entrada em campo, foi-me colocada pela professora do grupo de teatro pesquisado na EMAET, Elionice Dias Machado³ a condição de que eu participasse das aulas como uma aluna igual aos demais. Contudo, no dia combinado para a minha apresentação à turma, tratamos que eu iria somente observá-los. Nas aulas seguintes, sempre procurei ir vestida com roupas adequadas para exercícios físicos, com raras exceções em que me esqueci desse detalhe, justamente por não estar participando das aulas em sua íntegra. Ao entrar na sala, começava fazer minhas anotações sobre o que via, e acabava participando somente de alguns momentos, nos quais a turma interrompia minha ação para me inserir no jogo. Em uma dessas aulas, no entanto, havia um ex-aluno visitando a turma. Ele sentou ao meu lado e observou juntamente comigo as atividades da turma. Entre um sussurro e outro, comentando os exercícios realizados em aula, falou: “tu só vai saber o que é isso quando fizer uma aula inteira”. Fecho o parênteses.

Este trabalho, portanto, configura-se como um estudo etnográfico, baseado em teorias sociais, com objetivo direcionado para os elementos definidos, que marcam o grupo estudado. No caso dessa pesquisa, além das teorias sociais, é imprescindível que se conheçam também algumas teorias do teatro para compreender como o fazer teatral interfere na organização de um grupo social, que, nesse caso, também é um grupo teatral. Cardoso de Oliveira (2000) aponta que o pesquisador não vai a campo com um olhar inocente e desintencionado, pois tem um propósito investigativo e para esse fim ele deve estar apto teoricamente, para a busca dos elementos-chaves que o guiarão na pesquisa.

Dessa forma, os estudos que precederam a ida a campo e que acompanharam a investigação referem-se a conceitos como rua, teatro de rua e espaço alternativo na qualidade de espaço cênico e categorias oriundas dos estudos de performance. Através dessas categorias, pretendo compreender questões como: por que, no primeiro contato com um dos interlocutores, quando revelei meu interesse em pesquisar teatro de rua, recebi a resposta: “mas nós não fazemos teatro de rua”? Como os membros dos grupos denominam os espaços onde se apresentam? Por que esses espaços “alternativos” foram escolhidos? Estas

³ Conhecida por todos como Nice, portanto deste momento em diante vou me referir a ela dessa forma.

questões partiram da seguinte consideração: os grupos foram escolhidos para esta pesquisa pelo número frequente de apresentações na praça. Contudo, um deles não se reconhece nessa categoria.

Os integrantes do grupo EMAET apresentaram, em seus relatos, satisfação em surpreender o público com suas apresentações fora do Theatro Treze de Maio (um dos poucos edifícios teatrais da cidade). É desta forma que eles classificam o comportamento do público, que fica surpreso com a presença dos artistas na rua, e ainda contam, entusiasmados, que seus trabalhos são classificados como um “tipo diferente de teatro”.

Quanto a esse dado, eu não o havia percebido através da observação ou talvez nem compreendido durante os estudos no campo de pesquisa, por isso a importância do “ouvir”. Este vem, segundo Cardoso de Oliveira (2000), como complemento ao olhar do investigador e também como uma espécie de filtro para selecionar as informações pertinentes. A partir das primeiras conversas e depois das entrevistas, percebi que nem sempre é possível compreender as ações e relações estabelecidas entre os sujeitos, com o espaço, com o grupo e principalmente com o teatro. É preciso também ouvi-los para apreender alguns significados pertinentes a eles, nesse sistema no qual estão inseridos. Essa segunda ferramenta cognitiva foi capaz de capturar aquilo que os olhos da pesquisadora não puderam compreender somente presenciando a cena no campo, porque foi preciso que os sujeitos estudados explicassem os significados presentes dentro das interações do grupo. A entrevista é uma técnica que proporciona esse momento explicativo, mas Cardoso de Oliveira (2000) alerta que é importante saber ouvir, pois muitas vezes a autoridade do investigador torna impossível a interação real entre pesquisador e sujeito entrevistado, fazendo com que o estudo fique guiado de forma fechada, ou surda, para informações relevantes.

Utilizei para esta etapa a entrevista semiestruturada, que, de acordo com Minayo (2011, p.64), “combina perguntas fechadas e abertas”, permitindo ao entrevistado falar livremente sobre o tema, sem se sentir limitado à questão. Esta semiestruturação para as entrevistas seguiu roteiro de perguntas (apêndice 1), a partir de cujas respostas a entrevista ocorreria de forma mais aberta. A maioria das entrevistas foram realizadas individualmente, sendo que em alguns casos ocorreram com dois integrantes. Os depoimentos dos interlocutores foram gravados com o seu

consentimento⁴, e eles foram todos informados sobre a possibilidade de desistência na participação da pesquisa, caso não desejassem mais. Ou seja, tive consciência de que a qualquer momento os sujeitos investigados poderiam não concordar com a publicação das informações fornecidas e de que essa posição deveria ser respeitada por mim. Essas entrevistas foram transcritas, pois colaboraram com os demais dados coletados por meio da observação participante.

Chegamos então à etnografia, o “escrever” mencionado por Cardoso de Oliveira (2000), momento da textualização dos dados coletados através do olhar e do ouvir em campo, mas que se realizou em momento posterior, o das análises. A construção desse texto foi pautada em interpretações baseadas em conceitos teóricos, ou seja, realizei a descrição dos grupos estudados e as análises de suas performances a partir do atravessamento dos dados empíricos com as teorias sociais fundamentadas nos estudos da performance no teatro e na antropologia. Retorno aqui a Cardoso de Oliveira (2000) que explica a importância da postura do investigador no trabalho final, pois este tem a função, pode-se dizer, de editor, na escolha dos dados estudados e no momento da narrativa textual.

O campo de investigação para essa pesquisa se constitui numa espécie de bifurcação, ou seja, como são dois grupos teatrais escolhidos para a investigação, foram necessárias duas inserções ao campo, uma para cada grupo. Ainda que utilizando a mesma metodologia para ambos os casos, os caminhos percorridos se delinearão diferentemente, de acordo com as negociações. Cabe também esclarecer que os grupos investigados são completamente diferentes um do outro, sendo que o motivo pelo qual foram escolhidos para a pesquisa foi unicamente a questão de se apresentarem em espaços alternativos, elemento norteador desta investigação.

A relação com os grupos iniciou-se de modo informal. Os primeiros contatos com ambos os grupos foram via redes sociais na internet, *e-mails* e *Facebook*, em maio de 2011. Nos meses seguintes, ocorreram algumas novas conversas, mas já pessoalmente, assistindo algumas apresentações dos alunos da EMAET (as apresentações do Teatro VagaMundo eu só pude assistir a partir de 2012). Os primeiros contatos formais se realizaram no final de 2011 e início de 2012. Ao final de 2011, enviei à Gabriela Amado, diretora dos espetáculos do Teatro VagaMundo, a

⁴Os consentimentos de livre esclarecimento foram registrados em áudio no início de cada entrevista.

seu pedido, o projeto desta pesquisa para que ela conhecesse o meu trabalho e consentisse com as investigações a respeito do seu grupo. Em março de 2012, realizei a primeira reunião formal com a professora Nice para apresentar o projeto de pesquisa, a fim de que ela repassasse as informações à direção da EMAET. Após ambas as aprovações, comecei a pesquisa acompanhando o grupo EMAET em suas aulas e apresentações, em março de 2012. Devido às muitas viagens do grupo Teatro VagaMundo, somente pude assistir-lhe pela primeira vez em maio de 2012, período em que eu já estava realizando as primeiras entrevistas com o grupo EMAET. As entrevistas com o grupo Teatro VagaMundo ocorreram no mês de junho de 2012.

Conforme afirmado anteriormente, os grupos teatrais investigados são bastante distintos. Suas diferenças se caracterizam pelos seguintes fatores: 1) O primeiro é formado por alunos de uma turma de iniciação às artes cênicas, pertencentes à Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan (EMAET), enquanto o segundo se auto define como um grupo de teatro profissional e independente; 2) As apresentações do grupo EMAET não têm fins lucrativos, já os espetáculos do Teatro VagaMundo, que é um grupo profissional, são vendidos⁵, inscritos em projetos de financiamento e/ou de incentivo à cultura, e o grupo também realiza oficinas e possui espaço para locação; 3) O primeiro grupo funciona como um espaço de aprendizado, sem exigências de virtuosismo, enquanto que o outro procura trabalhar e apresentar técnicas circenses com maestria; 5) Finalmente, o número de componentes nas aulas da EMAET costuma ser de aproximadamente 15 pessoas, mas esse número não é fixo, assim como os presentes e faltantes variam, às vezes ficam um longo tempo sem comparecer às aulas e inesperadamente retornam. Nas apresentações, o número é reduzido, porque normalmente os alunos não possuem horários disponíveis, além da aula, somente alguns têm essa disponibilidade. Já no Teatro VagaMundo, o grupo é composto pelo ator, diretora dos espetáculos e produtora cultural; os espetáculos são solos (individuais) e nas apresentações, a produtora e, quando possível, a diretora acompanham o ator, para dar suporte técnico à encenação. Maiores detalhes e o devido aprofundamento sobre cada um dos grupos serão fornecidos na sequência do texto.

⁵ Vender é um termo usado por aqueles que fazem teatro e/ou vivem deste. O espetáculo teatral é o produto do trabalho de seus criadores que, desta maneira, devem ser remunerados por ele. Os artistas, como quaisquer trabalhadores devem poder viver de seu trabalho.

Em relação à estrutura textual, esta dissertação é composta por três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “*A Cena Teatral Santa-mariense e os Grupos EMAET e Teatro VagaMundo*”, é responsável por contextualizar o leitor sobre a história do teatro na cidade de Santa Maria - RS até a contemporaneidade. Neste capítulo também são apresentados os grupos teatrais estudados.

Em “*Estudos de Performances, a Rua, o Teatro de Rua, e o Espaço Alternativo*”, o segundo capítulo, abordo as teorias das ciências sociais e do teatro a partir de autores que são referenciados para a discussão dos conceitos de performance, rua, teatro de rua e espaço alternativo.

No último capítulo, “*Estudo Etnográfico das Performances*”, apresento a etnografia do cotidiano de ensaios e de apresentações dos grupos teatrais investigados. A partir da descrição da experiência de campo, apresento os sujeitos da pesquisa, suas performances sociais e culturais, e faço a análise destes dados, tomando por base a fundamentação teórica.

1A CENA TEATRAL SANTA-MARIENSE E OS GRUPOS EMAET E TEATRO VAGAMUNDO

Considerando que minha formação é em Artes Cênicas e que estou realizando uma investigação a partir das Ciências Sociais sobre dois grupos teatrais, cabe aqui esclarecer que me é claro dar atenção a esses dois indicativos relevantes a esta pesquisa, para fins metodológicos.

É preciso ser prudente para não cair em pré-noções, deixando de enxergar o que o campo está revelando. Uma nota que alerta para esses tipos de problemas metodológicos é este exemplo: “Abraham Kaplan, na conduta do ébrio que, tendo perdido a chave de casa, procura-a obstinadamente ao pé de um lampião, sob o pretexto de que aí está mais claro [A. Kaplan, texto nº3].” (BOURDIEU, CHAMBOREDON, PASSERON, 2005, p. 18). Ao usar esse provérbio, faço uma analogia ao conhecimento que possuo em teatro, como se este fosse o lampião a iluminar minhas investigações. Tendo em vista isso, é preciso buscar a “chave” perdida também nas sombras e lugares desconhecidos; neste caso, procuro ver o que os meus interlocutores tem a me revelar.

Desta forma, procurarei exercitar um distanciamento de minhas experiências vividas com o teatro para atentar às informações do campo. É ingênuo acreditar que esta é uma tarefa simples, mas é preciso ter presente a necessidade desses cuidados, mantendo a “vigilância epistemológica” (BOURDIEU, CHAMBOREDON, PASSERON, 2005), que nas ciências humanas previne que o pesquisador torne o senso comum discurso científico. Por isso, reafirmo minha preocupação em tentar manter um distanciamento consciente e atento para com o campo investigado e seguir com rigor os três sentidos (“olhar, ouvir e escrever”), a experiência metodológica apresentada por Cardoso de Oliveira (2000) para realizar este trabalho de natureza interpretativa.

A partir desse breve relato, enfatizo a necessidade de eu tomar certos cuidados, convido agora para conhecer os dois grupos teatrais santa-marienses, EMAET e VagaMundo, e seus componentes, os interlocutores desse trabalho. Apresentarei suas respectivas histórias através dos relatos obtidos em entrevistas semiestruturadas, acreditando capturar em suas lembranças fatos

importantes na construção de cada grupo. Segundo Bachelard (1993), não é possível restaurar por meio da memória, porém alguns fatos marcantes podem ficar registrados.

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergosiano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. (Bachelard, 1993, p. 28-9)

Acredito por isso, o uso das entrevistas na reconstrução dos fatos que desenham a história dos grupos se torna um meio eficaz para o registro escrito de acontecimentos que não possuem sua historicidade documentada, mas que estão somente na lembrança dos que viveram.

1.1 História do Teatro em Santa Maria

A história do teatro desta cidade gaúcha, Santa Maria, que é apresentada neste subcapítulo. Este município, localizado na região central do Rio Grande do Sul, tem uma bagagem histórica de grande importância devido à Estação Ferroviária (1885-1996), aos quartéis militares, à Universidade Federal de Santa Maria (1960) e à Base Aérea de Santa Maria (1971).

De acordo com João Belém (2000), importante fonte historiográfica do município, a cidade foi formada inicialmente por um povoado (outubro de 1801) surgido a partir de um acampamento de militares, responsáveis por demarcações territoriais, datado de novembro de 1797. Este povoado era inicialmente denominado como Capela do Acampamento de Santa Maria, depois como Santa Maria da Boca do Monte.

Em 1820, o município de Cachoeira foi dividido em distritos administrativos, sendo Santa Maria seu 4º distrito. Somente em maio de 1876 o distrito elevou-se à cidade.

Anteriormente à existência de teatros apropriados para espetáculos, Santa Maria recebia raramente a visita de pequenos circos, segundo Roselaine

CasanovaCorrêa (2005), professora Coordenadora do Curso de História do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Sem indicação de data, existiu um espaço improvisado, o barracão de madeira de Antônio Mendonça Furtado, na Praça Tiradentes, no qual, a exemplo de outros palcos improvisados, iniciou-se a arte dramática em Santa Maria. Conforme Schilling (1943), em 1880 foi fundada uma sociedade dramática composta por pessoas ilustres da época.

No ano de 1888, em agosto, Santa Maria recebeu a primeira visita de uma companhia lírico-dramática: o Grupo Lírico Italiano da empresa Social. A apresentação ocorreu em palco improvisado no Clube Caixeiral. Esse acontecimento foi a motivação para a construção do Theatro Treze de Maio, sob a inspiração de João Daudt Filho que, em 1889, organizou uma sociedade para a edificação do referido teatro.

Neste novo palco, “atuaram os atores amadores Fructuoso Fontoura, Pedro Amadeu Weinmann, Artur Marques Oestreich, João Pires da Silva, Ildfonso Brenner e os professores Granja e Teixeira, D. Júlia, o mais velho dos irmãos Mergener e João Daudt Filho” (CORRÊA, 2005, p. 22), dirigidos pelos atores profissionais Manoel Nóbrega e sua esposa Leopoldina. Em 1892, ocorreram espetáculos de violino, em janeiro; a peça “*Um marido nas palminhas*”, em fevereiro; e a estreia de uma companhia infantil, em março. O Theatro Treze de Maio também foi palco de espetáculos de cães amestrados e crianças ginastas no ano de 1896.

As primeiras casas de espetáculos, segundo Corrêa (2005), foram o Theatro Treze de Maio e o Coliseu Santamariense. Próximos a estas, havia cabarés onde ocorriam “espetáculos musicais e divertimento artístico” (CORRÊA, 2005, p. 19). Dentro das limitações existentes na vida artística santa-mariense, o teatro ocorria de forma “amadora e/ ou comercial” (CORRÊA, 2005, p. 20), os espetáculos eram de entretenimento, seguidos de bailes. No entanto, conforme Schilling (1943), o público era escasso, fazendo com que algumas vezes os espetáculos fossem cancelados por falta de plateia.

De acordo com Lothar Hessel, historiador gaúcho, em “*O Teatro no Rio Grande do Sul*” (1999), até o início do século XX o espaço cênico era masculino. Não havendo mulheres nos palcos, os personagens femininos eram realizados por homens travestidos.

Em 1897, chegou a energia elétrica em Santa Maria. Com esse advento, o teatro na cidade percebeu um benefício, mas também um concorrente. A energia

elétrica aboliu o uso de lampiões a querosene, proporcionando melhor iluminação, mas trouxe à cidade o cinematógrafo e o fonógrafo. Segundo Corrêa (2005), o cinema tornava-se neste período um problema para o teatro, pois roubava-lhe o público.

De acordo com Romeu Beltrão⁶ (1979), em fevereiro de 1898 ocorreu a primeira exibição cinematográfica em Santa Maria, apresentada pela Companhia de Variedades do Teatro Lucinda. A partir desta, muitas outras mostras cinematográficas ocorreram em salas improvisadas, e os filmes eram trazidos por viajantes, de acordo com Corrêa (2005).

Apesar das dificuldades que o teatro local enfrentava devido à escassez de público, a arte dramática seguia ainda que humildemente. Em 1905, esteve em cartaz a Companhia Dramática João Caetano e neste mesmo ano foi fundada a Sociedade Dramática José de Alencar.

Em 1908, no prédio da antiga Cervejaria Continental, começou a funcionar o primeiro cinema, o Cinematógrafo Seyfarth. Em dezembro de 1911, o Cine-Teatro Coliseu Santamariense foi inaugurado para a exibição dos filmes. Dois anos depois, o Theatro Treze de Maio foi arrendado pela Intendência Municipal, deixando de funcionar como teatro para servir de sede do jornal Diário do Interior até o ano de 1939 (CORRÊA, 2005). As mostras teatrais, no entanto não se extinguiram, pois faziam parte da programação do Cine Coliseu.

Posteriormente, em 1922, foi inaugurado o Cine Independência, na Praça Saldanha Marinho e, em 1935, o Cine-Teatro Imperial, na Rua Dr. Bozano. O cinema tinha conquistado os santa-marienses. Entre estas salas, havia também o Cinema Odeon, que funcionou no Clube Caixeiral e ainda havia alguns bares que também proporcionavam ao público a exibição de filmes (CORRÊA, 2005).

Nos primeiros anos do século XX, surgiram as obras dramatúrgicas de João Belém, o primeiro dramaturgo e teatrólogo da cidade de Santa Maria, que alcançou sucesso na década de 30, em meio à efervescência do cinema, conforme afirma Corrêa (2005). Neste mesmo período, um grupo de atores amadores do Avenida Tênis Clube apresentou "*Barafunda*", peça de Lamartine Souza, também coordenador do grupo, no Cine-Teatro Independência. Os mesmos, em 1938,

⁶Formado em medicina, foi professor de Botânica Aplicada à Farmácia, da Universidade Federal de Santa Maria e dedicou-se a um levantamento histórico da cidade de Santa Maria-RS.

realizaram nove apresentações com o espetáculo “*Na Boca do Monte*”, atingindo um número relevante de dez mil pessoas como público total (CORRÊA, 2005 apud CARDOSO, 1978). Também neste ano foi encenada “*A Aposto*”, de Fernando do Ó, e, dois anos depois, a comédia “*Nara*”, de Rubem Belém. Em 1943, foi criada a Escola de Teatro Leopoldo Fróes (ETLF). Segundo Corrêa (2005), Edmundo Cardoso foi convidado pelo grêmio estudantil do Colégio Centenário para montar o espetáculo “*Saudade*”. O elenco foi formado por Edmundo Cardoso, Setembrino Sousa, “Marconi Mussói, Dalton Couto, José Medeiros, Luiz Gonzaga Schleiinger, Adão Fortes (...), Nair Miorin, Adyles da Silva. Atia Paiva Mendes e Iza Prates.” (CORRÊA, 2005, p. 40 apud CARDOSO, 1978, p. 15).

A partir de então a escola de teatro seguiria uma intensa atividade teatral em Santa Maria até o ano de 1983. A escola realizou apresentações de seus espetáculos em Porto Alegre, obteve ajuda de Procópio Ferreira através de doação de cenário em uma de suas visitas a Santa Maria. Edmundo Cardoso idealizou junto aos demais integrantes da ETLF uma sede própria para a escola, ganhando para isso um terreno, mas devido à falta de recursos esta edificação nunca se tornou realidade. Como os demais grupos existentes até a criação da escola, esta era caracterizada por produções amadoras na sua maioria. Apesar do encerramento das atividades artísticas em 1983, a Escola de Teatro Leopoldo Fróes existiu como juridicamente até os anos de 2001, quando foi extinta.

De acordo com Corrêa (2005), houve também um projeto em 1953 para formar o Teatro Experimental do Negro. A Sociedade Cultural Recreativa Treze de Maio buscou apoio com a ETLF, que realizou duas assembleias gerais para tratar do incentivo a esta proposta. A partir das discussões entre os membros da escola, foi deliberado que a diretoria da Sociedade Treze de Maio deveria convidar para participar desta ação a Sociedade União Familiar (CORRÊA, 2005 apud Ata n. 6 24 de mar. 1953, p. 11). Mas, por motivos desconhecidos desta pesquisa, o Teatro Experimental do Negro não se confirmou.

No entanto, a partir dos anos de 1960, a cena teatral santa-mariense começa a provar de um novo espírito artístico. A criação da Universidade Federal de Santa Maria traz à cidade uma nova formatação cultural. Segundo Corrêa (2005), os estudantes estavam atentos às agitações das grandes capitais e, a partir desse movimento, surgem novos grupos teatrais, a exemplo o Teatro Universitário (TU):

Em 1961, surgiu o teatro Universitário que representava o amadurecimento das experimentações que os jovens vinham fazendo no teatro do estudante, entidade ligada à União Santa-mariense de Estudantes (USME), desde 1956, e no Teatro de arena de 1958 a 1960). Em 1962, foi criado, na Casa do Estudante⁷, um local para apresentações teatrais denominado Sala João Belém (CORRÊA, 2005, p. 33).

De acordo com Marques⁸ (2007), esteve presente na inauguração do local o Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura, Paschoal Carlos Magno. Ainda neste período, o Teatro Universitário encenou sob a direção de Pedro Freire Jr. a peça “*Eles não usam Black-tie*”⁹, de Gianfrancesco Guarnieri.

Entretanto, devido às agitações políticas e às reuniões realizadas, que discutiam estratégias de resistência ao golpe militar, em 1964, a Sala João Belém foi lacrada e parte de seus artistas responderam processos na justiça militar. Após esse episódio, os membros do TU procuraram refúgio na União Santa-Mariense dos Estudantes (USME), o que resultou na formação Tríplice Aliança Cultural (TAC), que se empenhou em práticas teatrais e literárias. Em 1965, encenou entre outras peças “*A Prostituta Respeitosa*”, de Jean-Paul Sartre. No decorrer de mais ou menos um ano e meio, a TAC se desfez.

Nos anos seguintes, entre 1967 e 1968, organizaram-se o Grupo Presença, por Pedro Freire Júnior, e o Teatro Universitário Independente (TUI), por Clênio Faccin. O Grupo Presença formou-se inicialmente por egressos do Teatro Universitário e seu repertório artístico sofreu mudanças devido a pressões políticas, passando a trabalhar com comédias mais leves. De caráter amador, o grupo colecionou mais de 30 prêmios. Em 2007, Freire Jr., também diretor do Grupo Presença, trabalhava na montagem de sua centésima peça de teatro, quando veio a falecer. Porém, seu amigo Luiz Carlos Grassi, em parceria com Hiram Nunes¹⁰ e o Grupo Presença, deram continuidade a este projeto, concluindo o espetáculo “*A Dama de Copas e o Rei de Cuba*”¹¹, que estreou no Theatro Treze de Maio em 2008.

⁷ Para fins de esclarecimento, neste período ainda não havia sido construída a Casa do Estudante no campus universitário, a moradia referida, trata-se da hoje conhecida CEU-I, localizada no centro da cidade de Santa Maria - RS.

⁸ Professora de teatro, bacharel em Publicidade e Propaganda e coordenadora do Projeto Santa Cena em 2007.

⁹ “A peça pertencia ao repertório do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e expressava o ideário da arte engajada.” (CORRÊA, 2000, p. 33)

¹⁰ Atual Coordenador da EMAET.

¹¹ Uma adaptação do texto homônimo do dramaturgo e sociólogo brasileiro Timochenco Wehbi, escrito em 1973.

Após este evento, não se encontraram registros sobre a continuidade das atividades do Grupo Presença.

Em 1968, foi fundado o TUI, após o retorno de Clênio Faccin da Colômbia, onde participou do I Festival Municipal de Manizales, com a peça “*Arena Conta Zumbi*”, de Guarnieri e Augusto Boal. Este espetáculo fora realizado pelo Teatro Universitário de Santa Maria (TUSM)¹², fundado em 1961, que aguardava (sem interrupção de suas atividades) um investimento financeiro prometido pelo Serviço Nacional de Teatro. Porém, após longo tempo de espera por esta verba, quando esta finalmente chega, o Diretório Central dos Estudantes (DCE) decide investi-la na construção da Boate do DCE, conforme afirmação de Clênio Faccin, publicada no Diário de Santa Maria¹³(05 nov. 2011). Em razão deste episódio, Clênio Faccin se desvincula da UFSM e funda o TUI, que manteve os projetos iniciais do TUSM, quais sejam “levar teatro ao povo, formar seus atores e desenvolver laboratórios de experimentação teatral.” (TUI, [20--]).

Após este período inicial, o TUI investiu no teatro infantil, entendendo que, para o teatro possuir um público permanente, desde a infância o indivíduo deveria estabelecer contato com as práticas teatrais. De 1972 a 1985, o TUI foi convidado pelo governo estadual para apresentar peças infantis em diversos municípios gaúchos. No item “Panorama atual”, voltarei a falar sobre o TUI, que encontra-se em atividade até os dias de hoje e é um importante grupo de teatro, devido à sua resistência e manutenção na comunidade santa-mariense.

Ainda no início da década de 60, houve a inclusão das artes entre os cursos de graduação da UFSM. Conforme se percebe na citação na citação abaixo, nos anos seguintes o ensino de teatro se somou à instituição:

Em 1961 foi criada a Faculdade de Belas Artes junto à UFSM (hoje Centro de Artes e Letras (CAL) com a criação do Curso de Bacharelado em Música e, em 1963, com a implantação do Curso de Artes Plásticas). Somente em 1974 foi criada a área de teatro, dentro de um curso de Educação Artística – Licenciatura Curta. Com duração de dois anos, este curso contemplava de forma igualitária as três áreas que compunham o currículo em Educação Artística: Teatro, Artes Plásticas e Música. Foi deste modo que a área de teatro surgiu como ensino de 3º Grau na cidade de Santa Maria. A orientação do currículo neste momento foi realizada pelos professores Irion Nolascó Rodrigues e Maria Lúcia Raymundo, reconhecidos nomes do teatro

¹² Algumas fontes bibliográficas se referem ao TUSM, porém outras ao TU. Nenhuma das fontes faz referência a essas duas siglas como grupos diferentes. Neste sentido, acredito que ambas as nomenclaturas se refiram ao mesmo grupo, mas com maneiras distintas de retratar.

¹³ Jornal local, de grande circulação, vinculado ao Grupo RBS TV.

em âmbito nacional e internacional, ambos os professores do Departamento de Artes Cênicas da UFRGS. (UFSM, s/d)

Para cumprir com as exigências da Lei 5.692/71, em 1978 foi criada a Licenciatura Plena em Artes Cênicas, que veio beneficiar interesses e necessidades do corpo docente e discente. O novo curso apresentou duas modalidades específicas da linguagem do ensino de teatro: interpretação teatral e direção teatral.

Novas discussões no âmbito do ensino (em relação à formação básica polivalente da Educação Artística) geraram mais mudanças. O curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas foi extinto em 1995, e o curso de “Bacharelado em Artes Cênicas, com opção em Direção e Interpretação Teatral, foi aprovado pelo Conselho Universitário em novembro de 1994” (UFSM, s/d), ocorrendo no ano seguinte o concurso vestibular para o ingresso da primeira turma.

Essa substituição gerou consequências em relação ao ensino de teatro à comunidade. As instituições de ensino perceberam a inexistência de professores especializados na linguagem teatral e começaram a permitir que professores de outras áreas assumissem este espaço, enquanto que os bacharéis em Artes Cênicas estavam restritos, sem poder realizar concursos para o ensino nas redes de ensino municipal e estadual. Devido a essas demandas, foi implementado, em 2008, junto ao Departamento de Artes Cênicas, o curso de Licenciatura em Teatro. Atualmente, a UFSM oferece três cursos de graduação específicos do teatro: o Bacharelado em Artes Cênicas Interpretação Teatral, o Bacharelado em Artes Cênicas Direção Teatral e a Licenciatura em Teatro.

Contudo, a comunidade de Santa Maria não possuiu somente a UFSM como fonte de ensino das artes em geral e do ensino da linguagem teatral. Em 1982, surgiu na cidade o Instituto Municipal de Artes Eduardo Trevisan (IMAET), que posteriormente passaria a Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan (EMAET). Antes desta transição de instituto para escola, em 1998 o teatro passa a ser também uma das modalidades artísticas trabalhadas na atual EMAET. O teatro realizado na EMAET é um dos objetos desta pesquisa, portanto será mais bem elucidado no item 1.2.1.

Na década de 80, surgem novos grupos teatrais, como o Grupo Pregando Peça, criado em 1984 e caracterizado pelo trabalho de teatro de bonecos. O Grupo Pregando Peça continua em atividade, porém não mais em Santa Maria – RS. Em 1989, foi fundado o grupo Proart Produções Artísticas, formado por estudantes do

curso de Artes Plásticas da UFSM, os quais se dedicaram inicialmente à arte mural. Nos anos 90, após experiências com grupos teatrais e de dança em Santa Maria na elaboração de cenários e figurinos, o grupo Proart Produções Artísticas montou diversas esquetes, que eram apresentadas em bares, boates, escolas e demais espaços da cidade. A partir de 1996, o grupo realizou oficinas teatrais para a terceira idade em Ijuí-RS. Este trabalho resultou na criação do Grupo de Teatro da Maturidade Ativa (1996, Ijuí-RS) e, em seguida, na formação do Grupo de Teatro da Unijuí (1998).

Em 1995, foi fundada a Cia Retalhos de Teatro, por Helquer Paez, que tinha o objetivo de dar continuidade ao seu espetáculo de formatura em Artes Cênicas (UFSM), *“Goiabada com Queijo”* (adaptação da obra *“Romeu e Julieta”*, de Shakespeare). De acordo com informações retiradas da homenagem de 14 anos do grupo teatral, o nome da companhia foi inspirado na necessidade de confeccionar figurinos e cenários com retalhos de tecidos, durante a fase inicial do grupo, pois era composto por estudantes, e esta era a forma pela qual conseguiam fazer as montagens. O grupo Cia Retalhos de Teatro coleciona mais de 150 prêmios, nas diversas categorias em festivais de teatro estaduais e nacionais, e tem um currículo de mais de 30 espetáculos, com apresentações em diversas cidades gaúchas, nos estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Minas Gerais, e nos países da Argentina e Uruguai. Trata-se de um grupo ativo na atualidade e bastante conhecido por seus pares.

Pretendi com esse texto fazer um apanhado da história teatral da cidade de Santa Maria – RS até o período da década de 90. A partir da década seguinte, faço um recorte temporal, utilizando a mudança de século para apresentar a cena teatral santa-mariense em sua atualidade.

1.2 Panorama atual

Será considerado neste panorama teatral atual da cidade de Santa Maria os grupos teatrais que se mantêm e os fundados a partir do ano de 2001 (início do século XXI), assim como festivais e movimentos ocorridos neste período.

Dentre os grupos teatrais e instituições que trabalham com teatro e que se mantêm em atividade nos dias de hoje, desde o período recortado por esta pesquisa e identificado como anterior à atualidade, estão o TUI, a Proart Produções Artísticas, o Grupo Presença, a Cia Retalhos de Teatro, o Departamento de Artes Cênicas da UFSM e as turmas de Iniciação às Artes Cênicas da EMAET (nas categorias: infantil, juvenil e adulto).

Além desses veteranos, surgiram novos grupos teatrais, assim como novas mobilizações artísticas. Entre estes, aponto: Cia Sorriso com Arte, Saca-Rolhas Teatro & Cia, Teatro Camaleão, Teatro por que não?, Cia Teatro de Bolso, Teatro VagaMundo, Teatro Candeia, Uivo do Coyote, Festival Municipal de Artes Cênicas (Santa Cena), MacondoCircus, Projeto Treze: o Palco da Cultura, Festival de Teatro Independente de Santa Maria (Fetism), Palco Fora do Eixo. Todos esses, com a exceção da Cia Sorriso com Arte, possuem suas bases de fundação a partir de iniciativas de ex-estudantes e/ ou estudantes do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, com outras parcerias e propostas de teatro profissional e independente. Desta forma, faz-se necessária uma breve contextualização, seguida da caracterização de cada um destes grupos e manifestações teatrais.

A Cia Sorriso com Arte foi fundada em 2002. É um grupo artístico do Colégio Coração de Maria, que se organizou a partir de oficinas de dança ali desenvolvidas. Seus espetáculos mesclam teatro, dança e arte circense. O grupo apresentou-se em canais nacionais de televisão, foi contemplado pelo Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo (2010), atuou na campanha Viva a Faixa¹⁴(2011), representou o Brasil no Festival Latino Americano de Dança do Chile e no Festival de Dança da Argentina, entre outros diversos trabalhos artísticos.

Também em 2002 ocorreu o I Festival Municipal de Artes Cênicas, conhecido como Festival Santa Cena, promovido pela Secretaria de Cultura da cidade de Santa Maria – RS. Em 2003, o grupo Saca-Rolhas Teatro & Cia inicia suas atividades. É uma companhia de teatro profissional, que atua principalmente através de intervenções artísticas em eventos festivos, com animação, recreação, teatro adulto e infantil.

¹⁴ Campanha de trânsito para conscientizar motoristas e pedestres para o respeito à faixa de segurança. Esta campanha foi idealizada e executada pelos principais meios de comunicação da cidade de Santa Maria – RS.

O Teatro Camaleão surgiu a partir da criação dos espetáculos de três estudantes de Artes Cênicas na UFSM, em 2007. Sua proposta de trabalho consiste em investigar as práticas de preparação corporal e criação de espetáculos, com base no trabalho de ator. Com o espetáculo “*Dias Felizes*”¹⁵, o grupo participou da sexta edição do Festival Santa Cena, em 2008. Em 2009, foram premiados no II Fetism e Projeto Treze: o Palco da Cultura¹⁶, com “*Uma Estória Abensonhada*”¹⁷.

Enquanto esses grupos despontavam na comunidade santa-mariense, novos projetos foram idealizados pelos grupos mais antigos, como foi o caso do Espaço Cultural Victório Faccin, planejado e construído pelo grupo TUI em sua sede¹⁸. Esse projeto, iniciado em 2004 e inaugurado em 2008 com a locação do I Fetism, foi fruto de uma necessidade que o grupo TUI percebia na comunidade artística santa-mariense. Devido ao imenso potencial de produção cultural compreendido por eles na cidade, idealizaram a construção de um novo espaço acessível e estruturado às necessidades, já que existem poucos locais apropriados para receber apresentações artísticas de forma rotineira, como grupos de teatro, de dança, corais, recitais de música, exposições de arte, oficinas teatrais e de dança, locação para ensaios e outras possíveis atividades culturais.

Em contrapartida, Santa Maria assiste ao abandono e à degradação em um espaço importante à cena cultural. O Centro de Atividades Múltiplas Garibaldi Poggetti [1986?], conhecido como Bombril, está inativo e padece com a falta de manutenção. O espaço que abrigou inúmeras atividades artísticas, incluindo o teatro¹⁹, atualmente se encontra pichado, com janelas quebradas, rachaduras nas paredes, sujeira, banheiros deteriorados e palco condenado, sem condição alguma de uso. De acordo com nota de jornal (Diário de Santa Maria, 19 fev. 2013)²⁰, a licitação para a revitalização do espaço está prevista para o ano corrente.

Outro elemento importante a ser mencionado aqui, a respeito do TUI na contemporaneidade, é o seu método de trabalho coletivo. De acordo com a pesquisa

¹⁵ Livre adaptação do texto homônimo de Samuel Beckett (1906-1989). Criação e atuação de Valéria Minussi.

¹⁶ Iniciado em 2007.

¹⁷ Criação e adaptação a partir do texto *A Praça dos Deuses*, do escritor moçambicano Mia Couto. Atuação Eduardo Colombo, Luciana Oliveira e Valéria Minussi. Assistente de direção: Gabriela Amado. Direção Eduardo Okamoto.

¹⁸ O local foi cedido na década de 90, pelo fundador do grupo, Clênio Faccin. (FLORIANO, 2010)

¹⁹ Em 2006 foi um dos palcos ocupados pela 5ª edição do Santa Cena.

²⁰ (DIAS, EDUARDO C. D. Diário de Santa Maria, 2013).

de graduação em Ciências Sociais de Suelen Dresch Floriano (2010), essa metodologia é compreendida como 'teatro de grupo'²¹, devido à criação e à construção dos trabalhos realizados pelo grupo ocorrerem de modo a não abrir espaço para a hierarquização das atividades, sendo que todos trabalham de maneira conjunta e de igual forma para um mesmo objetivo em prol do grupo.

Ainda em 2008, surgiu em Santa Maria o Teatro VagaMundo²² e o I Festival de Teatro Independente de Santa Maria. Conhecido como FETISM, este evento é anual e tem como objetivo valorizar e estimular a produção das artes cênicas no município. No seu início, tratava-se de uma mostra competitiva, mas, a partir de 2010, não houve premiações.

Nos dois primeiros anos, o festival ocorreu no Espaço Cultural VictórioFaccin; na terceira edição (2010), o FETISM ocupou também o Theatro Treze de Maio, a Praça Saldanha Marinho e o SESC de Santa Maria. Nesta oportunidade, foi lançada a 1ªMostra de Teatro de Rua de Santa Maria, quando o Teatro VagaMundo encenou o espetáculo "*La Perseguida*", havendo pela primeira vez o apoio da Lei de Incentivo à Cultura Municipal.

Em 2011, o IV FETISM ampliou sua abrangência pela cidade através do 1º Encontro Nacional Palco Fora do Eixo e da 2ª Mostra de Teatro de Rua, os quais realizaram oficinas de teatro e exposições em espaços descentralizados do município, como a Praça do Centro Comunitário (Cohab Fernando Ferrari), o Loteamento Cipriano Rocha (bairro Tancredo Neves) e a Vila Caramelo (bairro Juscelino Kubitschek). Entre outros espetáculos encenados na 2ª Mostra de Teatro de Rua, cito "*Romeu e Julieta*", da Cia. Retalhos de Teatro. Na quinta edição, o FETISM 2012, conforme a programação do evento (Anexo B), ocupou novos espaços e trouxe espetáculos nacionais e internacionais, festa, cine clubismo e cobertura colaborativa. O início dos preparativos e a organização do FETISM 2013 foram divulgados nas redes sociais, revelando que os grupos teatrais e coletivos estão em constante trabalho.

Conforme a linha do tempo seguida neste texto, retorna-se para 2009, ano em que surgiram o Teatro Por Que Não? e a Cia Teatro de Bolso. O Teatro Por Que

²¹ "Tem como característica primeira a coletivização dos procedimentos de criação, que se arquiteta de forma singular em cada coletivo, de acordo com a conjugação estética-política-social."(FIGUEIREDO, 2007, p. 21 apud FLORIANO, 2010)

²² Sendo um dos objetos desta pesquisa, será apresentado no item 1.2.2 Grupo Teatro VagaMundo.

Não? é um grupo independente, que teve seu início no curso de Artes Cênicas da UFSM e cujos integrantes se conheceram e perceberam estarem interligados através da montagem dos espetáculos “*Abajur Lilás*” e “*Fim de Partida*”, em que trabalhavam. Seu trabalho se caracteriza por uma busca da diversidade de linguagens, através da mescla das pesquisas individuais de seus oito integrantes. O Teatro Por Que Não? traz em seu currículo a participação em diversos festivais de teatro no estado do Rio Grande do Sul e também em outros estados, bem como premiações.

A Cia Teatro de Bolso é um núcleo de pesquisa teatral, criado por Cláudia Schulz e Vanessa Giovanella. O grupo caracteriza-se pela criação coletiva e por espetáculos de fácil deslocamento, e sua pesquisa inclui a linguagem clownesca²³. A Cia Teatro de Bolso tem ligação com o FETISM, o Macondo Coletivo²⁴ e Palco Fora do Eixo (PFE)²⁵. Também parceiro do Palco Fora do Eixo é o grupo Teatro Candeia, criado em 2010 e oriundo dos trabalhos realizados nas Artes Cênicas da UFSM. O grupo Teatro Candeia tem por objetivo desenvolver uma reflexão sobre o trabalho do ator, com base nas diferentes linguagens pesquisadas por seus integrantes.

A partir desses dados coletados e expostos nesta pesquisa, percebi que catalogar e explicar o movimento teatral na cidade de Santa Maria é tarefa árdua, e que, infelizmente, não é o objetivo deste trabalho, não poderei abarcar sua totalidade. Desta forma encerro este sub-item com o Uivo do Coyote²⁶. Esse não é um grupo teatral como os que se apresentaram até o momento; trata-se de um Show de Humor, criado e encenado por atores e diretores profissionais. Todos os

²³ Palavra referente ao *clown*, que em inglês significa palhaço.

²⁴ Atualmente, chama-se Catatau Coletivo e tem como proposta “contribuir na realização de ações culturais e estimular atividades nas áreas da Música, Audiovisual, Cineclube, Fotografia, Comunicação e Artes Visuais que ocorrem na cidade”. (Macondo Coletivo, 26 abr. 2012)

²⁵ “É uma das frentes temáticas de atuação da maior rede de cultura livre do país, o Fora do Eixo (FDE), que tem o intuito de estimular e horizontalizar as ações e experiências coletivas. [...] dialoga principalmente com linguagens do teatro, do circo, da dança, da performance e de outras manifestações cênicas e corporais, presando sempre pela integração das artes. [...]O objetivo principal do PFE é promover, fomentar, difundir e divulgar manifestações cênicas de grupos/artistas independentes a fim de desenvolver uma nova forma de se produzir, construir e consumir cultura, valorizando essas manifestações que propõem a arte não só como entretenimento, mas também como conhecimento e ferramenta de formação que mantém uma relação intrínseca com as políticas públicas.” (Palco Fora do Eixo, [20--])

²⁶ Surgiu no final de 2006 e se manteve até 2010, com suas apresentações em espaços alternativos como bares e restaurantes, e também em teatros. Após uma pausa, o Uivo do Coyote retorna em 2012, com divulgação de apresentações para 2013.

integrantes do Uivo do Coyote são membros dos diversos grupos teatrais apresentados anteriormente e alguns são professores do Departamento de Artes Cênicas da UFSM.

Diante disso, esclareço que a tarefa de descrever a Cena Teatral Santa-mariense não é difícil por sua intensa atividade, pelo contrário, deveria haver mais espaços de socialização e ensino do teatro em Santa Maria. Sabe-se de maneira formal e informal que a busca pela valorização da classe é complexa, por tanto não deve ser minimizada e/ou menosprezada.

1.3 AEMAET

Em 2012, a EMAET completou seus 30 anos. Inicialmente, chamou-se Instituto Municipal de Artes Eduardo Trevisan (IMAET) e, a partir de 2004, tornou-se Escola Municipal, vinculada à Secretaria de Educação e de Cultura. Atualmente, a Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan (EMAET) possui em média 360 alunos distribuídos nas diferentes disciplinas ofertadas pela escola.

Como escola de artes, a EMAET é constituída por disciplinas de teatro, artes visuais e música, sendo que através das matérias relacionadas às áreas citadas, oferecidas pela escola, visa a formar a comunidade do município de Santa Maria-RS por meio de uma educação diferenciada com bases nas artes, como prevê o seguinte informe a respeito da EMAET:

A Escola de Artes Eduardo Trevisan, criada pelo decreto executivo nº075/04, tem como finalidade ministrar cursos de iniciação na área artístico-cultural, buscando: a alfabetização estética de crianças, jovens e adultos; a socialização do conhecimento sobre arte; a participação do cidadão na história cultural da cidade; promover um espaço aberto e inclusivo, comprometido com a qualidade do ensino.²⁷

Como havia exposto anteriormente, a EMAET é uma escola distinta das demais que compõem a rede de ensino municipal por se tratar de um espaço de

²⁷ Informação retirada de folhetim entregue durante o evento “Arte na Praça” pelo Grupo EMAET, em 04/06/2011. (Anexo A)

formação, dedicado exclusivamente às artes, mas que não visa formar artistas, e sim cidadãos apreciadores e conhecedores de arte.

Localizada na Casa de Cultura de Santa Maria - RS (figura 1), Praça Saldanha Marinho, centro, a escola não possui um espaço próprio, tendo que dividir o local com as atividades da própria Casa de Cultura (figura 1) e dependendo de interesses políticos para o uso das salas para as aulas.



Figura 1 – Casa de Cultura de Santa Maria - RS. Arquivo pessoal.

Meu recorte, contudo, abrange apenas um segmento pertencente a esta escola: o teatro. E deste, optei por pesquisar somente uma das turmas, a qual é formada por alunos adultos que frequentam a escola por mais de um ano. Quando os alunos possuem mais de um ano de experiência no teatro da EMAET, passam para a ‘turma do avançado’ (assim denominada pela escola para separar os que estão tendo os primeiros contatos com o teatro dos mais experientes, mesmo que o curso seja de iniciação às artes cênicas). O dia de aula desta turma, no qual acompanhei as aulas, ora assistindo e fazendo anotações, ora participando dos exercícios, ou fotografando, era quinta-feira, no horário das 19h às 22h. Houve alguns horários excepcionais, nos quais o grupo reuniu-se para ensaios extras e

confeção de cenário para as apresentações e também para um mutirão de reforma e pintura da sala onde ocorrem as aulas.

Antes de apresentar esta turma, um pequeno esclarecimento sobre o modo como vou referir-me a ela neste trabalho. Ainda que eu saiba que é uma turma de alunos de teatro, chamá-la-ei de “Grupo EMAET” pelo fato de ser um grupo social que faz teatro. Dessa forma, previno qualquer confusão com outro tipo de organização, o Teatro de Grupo, que não é objeto desta pesquisa. Para este estudo, a turma da EMAET deve ser compreendida como um grupo teatral. Nesse sentido, o Grupo EMAET foi investigado a partir de suas aulas, ensaios, apresentações em espaços alternativos, com base no escopoteórico dos estudos da performance.

Esclarecido meu recorte de pesquisa na EMAET, apresento um breve histórico do surgimento das aulas de teatro nesta escola. Em entrevista concedida em 22 de maio de 2012, por Richele da Costa Silva, de 30 anos de idade (aluna mais antiga da escola), relatou-me que começou a fazer teatro aos 13 anos de idade na escola em que estudava, a Escola Estadual de Ensino Fundamental João Belém, com a professora Irene Barros, e que em 1997 esta professora foi convidada para ser diretora no IMAET, que na época era Instituto Municipal de Artes Eduardo Trevisan.

A partir desta oportunidade, a professora Irene Barros convidou o grupo de adolescentes que coordenava na Escola Estadual de Ensino Fundamental João Belém para montar o que seria a primeira peça teatral da atual EMAET. Nesse período, esse primeiro grupo teatral foi coordenado por duas estagiárias, acadêmicas do Curso de Artes Cênicas da UFSM. De acordo com Richele, nessa primeira fase do teatro no IMAET, o método de trabalho era diferente do atual.

Era expressão corporal, com texto [...]. Era montada a história com início, meio e fim, com fala. Era bem teatro profissional, com drama e comédia. Ai quando a Nice entrou, passou mais a expressão corporal. (Richele, entrevista concedida 22 de Maio de 2012)

Nesta fala, Richele quer explicar que anteriormente ao trabalho da professora Nice havia uma rigidez técnica no teatro, uma cobrança maior na criação e construção do espetáculo teatral e que, a partir da professora Nice, o trabalho passou a ser cobrado de forma menos técnica, com mais jogo teatral, ao qual a aluna se refere como “brincadeiras”. Salienta também não haver mais a cobrança quanto ao texto e a fala, de maneira incisiva. Richele demonstra não se sentir à vontade com o uso de texto ou presença de falas no trabalho teatral.

No ano seguinte, segundo Richele, abriram as inscrições para a primeira turma de teatro no IMAET. Neste mesmo ano, a professora Nice assumiu as turmas de teatro. Segundo Nice, ela havia passado no concurso para professor na rede²⁸ municipal e como nesse período, ainda instituto, o IMAET se encontrava sem professor de teatro, então, foi encaminhada imediatamente à instituição. Desde então, ela é responsável por todas as turmas de teatro na EMAET (Figura 2). Conta que, por alguns períodos, a escola teve outros professores trabalhando juntamente com ela nas turmas de teatro, mas, desde 2010, somente ela é a responsável. Atualmente, a professora Nice faz 40 horas/aula mais 10 horas de coordenação, semanalmente.



²⁸ Professores da rede municipal são aqueles que trabalham em um determinado município sob seu fomento. Após aprovação em concurso público e provas de títulos, os docentes são empossados ao cargo de professor da rede municipal de ensino conforme a ordem de classificação. Ainda na rede municipal, os professores podem ingressar através de contratos emergenciais e temporários.

Figura 2 – Todas as turmas de teatro da EMAET reunidas na porta da Casa de Cultura, para a apresentação do “*Casamento Caipira e Quadrilha*”, na Praça Saldanha Marinho, em 14 de Junho de 2012. Arquivo pessoal.

Sendo Nice a professora responsável pela turma estudada e por trabalhar na EMAET há 14 anos, entendo que ela é protagonista no processo metodológico desenvolvido na prática teatral vivenciada nesta escola. Quando a entrevistei, tentei entender melhor, a partir de suas palavras, o método trabalhado por ela nas aulas, levando em conta as declarações de alguns alunos, coletadas anteriormente. Primeiramente, abordei-a a partir de minhas noções de trabalho teatral, perguntando-lhe como ela desenvolve o trabalho de ator e o treinamento de ator com os alunos. Nesse instante, ela se preocupou em me esclarecer que não é um trabalho de ator e nem para atores, que o teatro experienciado na EMAET possui outra finalidade, logo um processo diferenciado dos realizados por profissionais do teatro ou dos que visam a uma profissionalização.

Primeiro não é um treinamento de ator, a gente começa por aí. Nós trabalhamos com educação Susan. Então... na verdade, nosso..., nossa filosofia na verdade, é despertar a arte. Independente de idade, segmento social. É despertar a arte e não formar atores, não formar artistas plásticos, músicos,... Algumas pessoas daqui, irão fazer artes cênicas, irão tentar a vida como ator amador, irão procurar. Mas aqui dentro, na escola, nosso objetivo não é formar (Nice, entrevista concedida em 30 de Maio de 2012).

Nesse sentido, percebe-se que o teatro desenvolvido na EMAET não possui um viés de formação profissional para o teatro, característica que fica marcada também no relato de Richele, lembrando que esta aluna faz parte do grupo desde a primeira turma, assim como dos demais alunos entrevistados, que não apresentam termos técnicos, conceitos ou nomenclaturas específicas do teatro em seus relatos. Em suas declarações, eles revelam questões relacionadas às sensações e aos sentimentos experimentados durante as práticas em sala de aula, referindo-se aos exercícios e jogos teatrais como brincadeiras.

De acordo com Nice, o teatro realizado atualmente na EMAET tem uma importante influência que se deu a partir da chegada de uma aluna, que possuía experiência em dança-terapia. Segundo Nice, a presença desta alunatroux contribuições para a sala de aula e para o seu desenvolvimento como professora de teatro. Através da dança-terapia, ocorreu um momento de maior compreensão para

a busca da prática teatral desenvolvida na atualidade da EMAET, para os alunos não-atores.

O trabalho da gente é construído com o tempo. Ele aparece, ele acontece. E as pessoas que passam nesse trabalho, que nem os meus alunos, eles é que vão construindo a linha de trabalho. Se eu observar e pensar a forma como eu comecei, e como estou trabalhando agora, é uma evolução. Um crescimento, a gente vai aprendendo, com os alunos. Eles nos ensinam, nos dando os passos do trabalho, a partir deles é que tu vais elaborando o trabalho. [...] O processo é tão sensível. No início, eu trabalhava com cena, muita cena. Após trabalhar dentro da sala de aula, de desenvolver meditação. É diferente. Que agora tem mais maturidade é um aprendizado de tempo,... Eu trabalhava como na universidade, exercício, foco, respiração, depois eu fui delineando outro trabalho. Se eu for comparar antes e agora, eu acho que eu fazia mais essa questão de cena, de apresentação [...]. Descobrimo também o que é essa escola, e ela também foi se construindo. A escola também vai se modificando ao longo do tempo. Ainda bem, né!? Acho que toda a educação deveria ir se construindo. Agora, já é uma questão de energia, de sentir a energia do aluno, de cada grupo. Cada grupo tem uma energia diferente, cada grupo vai ter uma proposta de trabalho diferente. Mesmo tendo diferentes categorias, [...]. Uma turma é diferente da outra turma, daí tem que tentar..., agora, [...], o trabalho de energia de cada grupo, e ao mesmo tempo tem que descobrir a energia do grupo inteiro. Então é muito de observação e de sentir. A diferença é que era um pouco mais técnico, agora eu observo que tem que sentir mais e mais, às vezes eu chego com uma proposta de trabalho, quando eles começam entrar na porta, aqui, eu olho no olho, no corpo deles, aí... eu tenho que sentir que não é aquela proposta que eles estão precisando naquele dia, então eu deixo aquela proposta para outro dia, se tiver a oportunidade de retomar. E fazer uma outra proposta, para o que eles estão precisando naquele dia. Porque é descoberta da arte, descoberta de si, é terapia, é tudo (Nice, entrevista concedida em 30 de Maio de 2012).

Esse depoimento revela que, ao longo do tempo, o teatro desenvolvido na EMAET sofreu um processo de transformação que começou com métodos mais próximos dos que se busca no teatro profissional de caráter acadêmico. Depois, com o decorrer do tempo, a partir do contato com a comunidade, da observação das necessidades dos alunos e do que eles desejavam trabalhar, a professora Nice compreendeu a necessidade de mudanças na prática teatral desenvolvida na EMAET. Desta forma, o teatro começou a tomar outra forma para este grupo.

É significativo o quanto inquietava a professora Nice essa busca por um teatro que se aproximasse dos alunos, que fosse um teatro deles. Foi uma busca pessoal, mas, ao mesmo tempo, sempre junto aos alunos, observando o que eles desejavam do teatro. Foi um processo que ocorreu aos poucos, mas que teve um momento significativo de descoberta. A participação da aluna que possuía experiência em dança-terapia, teve uma contribuição relevante nessas mudanças. Algumas vezes

esta ex-aluna, hoje uma das amigas²⁹ da EMAET, ainda os visita, inclusive tive a oportunidade de acompanhar uma dessas visitas, em que ela foi convidada a realizar uma pequena oficina de dança-terapia com os alunos na segunda metade da aula.

Durante nossa conversa, Nice não conseguiu localizar no tempo, em números, o momento quando ocorreu esse contato do seu trabalho com a dança-terapia. Entretanto, dentro do processo de construção do teatro trabalhado hoje na EMAET, esse acontecimento na história de Nice é uma circunstância importante para o teatro trabalhado na escola, como se fosse um divisor de águas.

O fato de esse momento não ser recordado em uma data específica não diminui sua relevância. Segundo DaMatta (1997), o espaço temporal é organizado através dos acontecimentos vividos que, por algum motivo, fixaram-se na memória, pelo fato em si e não por datas. “As unidades de tempo só podem ser visíveis como tal porque estão ligadas a alguma atividade socialmente bem marcada.” (DAMATTA, 1997, p. 34). Então, o contato com esta aluna, que veio apresentar a dança-terapia como um elemento novo a contribuir com o teatro realizado na escola, coloca-se na história pela sua importância sem necessariamente pertencer a uma data na memória do sujeito que a viveu.

Encontro semelhança entre a proposição de DaMatta (1997), e a de Bachelard (1993) que também fez uma discussão sobre como organizamos nossas lembranças por fatos ou imagens sem colocá-los num quadro de datas específicas: “perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens.” (BACHELARD, 1993, p. 28)

Esse processo organizacional de nossas lembranças também se evidenciou quando, num momento de introspecção, deparei-me buscando em minhas memórias o momento em que tomei conhecimento da EMAET. Nesta circunstância, não pude identificar a data, mas me recordei perfeitamente desse primeiro contato: há alguns anos atrás, lembro-me de estar presente num encontro do MST que ocorrera no Centro de Eventos da UFSM. Eu não fazia parte do movimento, nem mesmo era militante, estava somente prestigiando. Ao final deste evento, houve uma encenação teatral em que os atores realizavam uma apresentação com bolas coloridas e véus,

²⁹ Existe uma ligação entre os alunos, ex-alunos, e apreciadores do trabalho desenvolvido na Escola Municipal Eduardo Trevisan, chamada “Amigos da EMAET”, não chega a ser um grupo, e nem todos os que pertencem a esta ligação se conhecem, mas é como se fosse uma rede de contatos, com nome, onde o eixo principal é a EMAET.

que se caracterizava por uma espécie de sensibilização do público pelo toque das atrizes, através dos objetos mencionados. Eu, ao perceber que seria abordada por elas, tentei evitá-las, trocando de lugar.

Neste meu primeiro contato com o grupo, não soube exatamente o porquê, mas não me senti à vontade para experienciar a intervenção. Contudo, após alguns minutos, no novo local em que me encontrava, percebi que seria inevitável, pois as atrizes estavam distribuídas pelo espaço de forma que cercavam o grupo de pessoas próximas a mim, inclusive eu. Então entendi que toda a audiência seria tocada por elas, em algum momento, pois esse era o objetivo da apresentação. Desta forma, restou-me somente aguardar o momento em que seria abordada. Esse breve relato intenciona justificar que a ausência da unidade temporal não diminui o valor dos fatos narrados nas entrevistas.

Apesar de o grupo não desenvolver um trabalho mais técnico e não possuir um objetivo de profissionalização artística, o teatro da EMAET é levado a público, através de convites para eventos, intermediados pelos próprios alunos. Algumas dessas apresentações costumam ser fragmentos dos labirintos teatrais³⁰ montados todos os anos pelo Grupo EMAET, caracterizados por despertarem sensações e estímulos no público, com diferentes temáticas. Os labirintos realizados foram *“Deparemsi”*, *“Os Sete pecados”*, *“Provocações”* e *“Mandala”*. Outros trabalhos, como *“Pedaços de Mim”*, que foi encomendado pela Delegacia da Mulher de Santa Maria - RS, viajou a Porto Alegre para ser apresentado e, neste ano, foi reapresentado na abertura da ‘Semana da Mulher’ na Câmara de Vereadores. O grupo também já apresentou os trabalhos *“Emaranhados”*, *“Armadilhas”*, entre outros. Em 2012, o grupo apresentou principalmente alguns fragmentos de *“Provocações”*, em diversos eventos; assim como o *“Casamento Caipira e Quadrilha”*, na Praça Saldanha Marinho e na Escola Municipal de Ensino Fundamental Pedro Kunz; Exposição de Máscaras *“Des mascarando”*, no Museu Gama D’Eça e Victor Bersani; o Labirinto Teatral *“Armadilhas”*, na Casa de Cultura; *“Deparemsi”*, no Theatro Treze de Maio; *“Arte na Praça”*, também na Praça Saldanha Marinho.

³⁰ São montagens teatrais, nas quais, o público é colocado no espaço da cena, e conduzido pelos atores a se deslocar por diferentes situações apresentadas, como se o espectador estivesse andando por um labirinto temático. Esse tipo de intervenção teatral geralmente visa jogar com os sentidos sensoriais da audiência.

O grupo de teatro da EMAET não recebe qualquer tipo de cachê por suas apresentações. Com exceção da professora Nice, todos possuem outras fontes de renda, sendo o teatro, uma atividade que não visa à sustentabilidade econômica para os alunos. A escola prevê uma mensalidade voluntária de R\$10,00, portanto os alunos não são obrigados a contribuir. Desta maneira, o Grupo EMAET se constitui por pessoas que querem experienciar o teatro, sem um interesse profissional em sua maioria. Trata-se de vivenciar a arte teatral sem as exigências técnicas ou de virtuosidade. Uma reflexão sobre a organização dos integrantes dos grupos, das aulas, dos ensaios e das apresentações será realizada através do método etnográfico no terceiro capítulo deste trabalho.

1.4 Grupo Teatro VagaMundo

O Teatro VagaMundo foi criado em 2008 como um centro de investigação da arte do ator. Constituiu-se a partir da parceria entre Gabriela Amado e Daniel Lucas, através de suas pesquisas sobre treinamento de ator e suas investigações a respeito do teatro de rua como possibilidade de risco³¹ no trabalho de ator e diretor. A pesquisadora Gabriela³², intitulada “*Teatro e Risco – o palhaço e a rua*” (SANTOS, 2009) originou seu trabalho final de graduação, para obtenção de título de Bacharel em Artes Cênicas, habilitação Direção Teatral, e contou com a colaboração do ator Daniel. Segundo ela, o palhaço representou para ela uma nova abordagem dos seus questionamentos em suas pesquisas realizadas até aquele momento como atriz e diretora. Atualmente o grupo conta com a participação de uma terceira integrante, Aline Carvalho, que é produtora cultural e administradora no Teatro VagaMundo.

³¹ Para Santos (2009), risco, significa desestabilizar a rigidez e pragmatismo existentes em seu fazer teatral no treinamento de ator e montagem do diretor. A busca pelo palhaço e a montagem de um espetáculo para a rua, coloca em risco seus acordos em relação ao trabalho de diretor.

³² Bacharel em Artes Cênicas, opção: Interpretação Teatral.

Organizado como grupo teatral em 2008, o Teatro VagaMundo desenvolveu sua pesquisa para buscar a construção do palhaço, através do treinamento de ator, durante o qual Gabriela dirigiu Daniel. Conforme o que ele disse em entrevista, os exercícios que eram realizados nos ensaios objetivavam buscar o seu eu mais profundo, no sentido de encontrar o palhaço. Para Gabriela, nesta pesquisa, a transgressão é fundamental ao trabalho do ator sobre si mesmo, para romper com os condicionamentos que guiam o modo de agir e interagir com o mundo. Trata-se de

um trabalho de autoconhecimento³³ [...] A lógica do palhaço reinventa as funções atribuídas aos mais elementares modos de relação com os objetos, por exemplo, sendo capaz de questionar nossas relações habituais com o mundo. Onde vemos uma cadeira o palhaço vê uma nave espacial, não há modelos para esta relação, mas uma forma criativa de relação com o mundo. Desta forma, o palhaço age como um desestabilizador da realidade, por instaurar novas formas de interagir com a mesma. (SANTOS, 2009)

Desta forma, entende-se que os exercícios mencionados por Daniel visavam a uma quebra da lógica convencional de comportamento do ser humano, para a construção e criação do palhaço. Este trabalho dirigido por Gabriela propôs uma ruptura com as regras e signos do comportamento dito “normal”, para chegar à transgressão nas ações do ator.

Outro elemento de destaque na pesquisa do grupo Teatro VagaMundo foi o teatro de rua, também significativo quanto ao sentido com a transgressão e desestabilidade. Como afirma Gabriela:

Direciono esta montagem para a rua, que é um espaço não-controlável por natureza, um espaço que traz novas relações com o fazer teatral, já que a rua como espaço de representação é em si instável, permutável. A rua caracteriza-se pelo livre trânsito, território em que se encontram as mais diversas classes, culturas, ideologias, sistemas. É um espaço de passagem que se distingue pela sua constante transformação, no sentido de adquirir diversas funções, de acolher diferentes tribos e pela gama diversa que abrange a interação entre pessoas/corpos e espaço/cidade. Nestes âmbitos a rua, como espaço de convivência e troca, oferece à arte teatral um caráter de instabilidade, visto que não há uma relação previamente estabelecida entre transeunte e ator, visto que os fluxos que regem o espaço/cidade ao se transformarem podem interferir no fluxo que rege o espaço de representação que se torna, pelo espetáculo teatral, a praça, a feira, a rua (SANTOS, 2009).

³³ Para o Teatro VagaMundo, o autoconhecimento refere-se ao trabalho do ator, na compreensão de suas possibilidades expressivas, criativas e sensíveis, para o ato criativo que ocorre entre ator e público.

De acordo com as informações fornecidas pelo grupo, suas pesquisas caracterizam-se por uma busca das expressões e manifestações populares. O treinamento de ator tem suas bases na cultura popular; o trabalho com o palhaço, nas tradições circenses. Portanto, o eixo norteador de seu trabalho é fundamentado no palhaço e no teatro de rua, e a pesquisa como um todo é diretamente ligada com o contato ator e o público, conforme os dados abaixo.

Na linha de pesquisa 'Teatro e Risco – o palhaço e a rua' o grupo busca agregar ao entendimento do trabalho do ator a figura do palhaço, pelo seu caráter transgressivo, e o espaço da rua como possibilidade de desestabilização da relação ator-público, bem como o teatro como um desestabilizador dos padrões de comportamento da cidade.³⁴

A partir destas pesquisas, o Teatro VagaMundo criou os espetáculos solos "*La Perseguida*" e "*Banana com Canela*"³⁵. O primeiro teve sua estreia em 2009 e o segundo em 2011, ambos dirigidos por Gabriela Amado. Quem dá vida a esses espetáculos é o Palhaço Rabito, criação e execução de Daniel Lucas.

O espetáculo "*La Perseguida*" já percorreu várias cidades do Rio Grande do Sul, os estados de Santa Catarina, Paraná e São Paulo e também já se apresentou fora do país, na Colômbia e Uruguai. O grupo já participou de diversos festivais, e suas apresentações são realizadas nos mais diversos lugares, praças, escolas. Recentemente, levaram seu trabalho para Terras Indígenas (TI) através da aprovação de um projeto pela Funarte.

Em 2011, o Teatro VagaMundo foi contemplado com o "*Prêmio Funarte Artes nas Ruas*", com o projeto "*Palhaço Rabito aterriza na sua aldeia – uma ode às diferenças*". No terceiro capítulo, este trabalho será apresentado, assim como a etnografia realizada sobre ele.

O Teatro VagaMundo também dispõe de uma sede para suas atividades. O Espaço VagaMundo possui uma sala (figura 3), destinada para ensaios, treinamentos, mostras teatrais, exposições, mostra de filmes e outras produções culturais. A sala está localizada na entrada de acesso à casa. O Espaço VagaMundo possui também o escritório administrativo do grupo (figura 4), assim como os demais

³⁴ Informação retirada do site do Grupo Teatro VagaMundo.

³⁵ Espetáculo também de grande importância ao grupo teatral, porém não será elucidado nesta pesquisa, pois não houveram oportunidades para acompanhar este trabalho. Neste sentido, o espetáculo investigado foi "*La Perseguida*".

cômodos componentes da estrutura física da casa, que é a própria residência de Daniel.



Figuras 3 e 4 – Sala para ensaios, oficinas e apresentações e escritório do Grupo de Teatro VagaMundo.Arquivo TeatroVagaMundo.

Nos fundos da casa, foram construídos um palco (Figura 5) e um camarim (Figura 6) para apresentações de espetáculos. Então, esse espaço, além de ser residência de alguns integrantes do grupo, também é um espaço que contribui para a sustentabilidade.



Figuras 5 e 6 - Palco construído no quintal do EspaçoVagaMundo.Em cena, Grupo Teatro Candeia com o espetáculo “A Farsa do Panelada” e camarim do Grupo Teatro VagaMundo. Arquivo Teatro VagaMundo.

Como se pode perceber, ao contrário do Grupo EMAET, o grupo Teatro VagaMundo se sustenta economicamente através do teatro. Os integrantes do grupo vivem e se mantêm da arte que produzem, através de projetos de incentivo à cultura, cachês de apresentações, oficinas e ainda da locação do Espaço VagaMundo para ensaios e apresentações de outros grupos teatrais.

2 ESTUDOS DE PERFORMANCES, A RUA, O TEATRO DE RUA E O ESPAÇO ALTERNATIVO

É ou não é teatro de rua? E quando o espetáculo que é levado às ruas também é apresentado em outro espaço alternativo, é o quê? Estas indagações surgiram logo no início de minha inserção ao campo, quando nas primeiras conversas com uma interlocutora de um dos grupos teatrais, fui informada de que o teatro que realizam não é de rua, apesar de eu tê-los assistido na rua. Outro elemento que me fez chegar à designação “espaço alternativo” foi o fato de ambos os grupos se apresentarem em diversos lugares além da rua e fora da arquitetura teatral convencional. Estas questões foram determinantes na busca pela delimitação dos conceitos de rua, teatro de rua e da categoria espaço alternativo, para que ao longo dessa pesquisa pudessem ser compreendidos os grupos teatrais EMAET e Teatro Vaga Mundo, assim como seus trabalhos artísticos à luz da noção de “performance cultural”. A decisão de contar com múltiplos conceitos se justificou portanto, pelos dados obtidos em campo e surgiu da perspectiva de que não há uma teoria exata que atenda a demanda de explicar as múltiplas formas que estes grupos buscam para construir e levar seus espetáculos ao público. Este capítulo tratará da base teórica da presente pesquisa, norteando o leitor para algumas respostas possíveis às perguntas lançadas acima.

2.1 Performances

Antes de dar início à uma explanação sobre os estudos da performance, trago como nota de abertura uma significativa declaração de Schechner (2011, p. 228), diretor de teatro, professor e pesquisador da New York University: “Aristóteles estava mais perto da razão quando ele identificou “ação” [práxis] como o núcleo da performance.” Esta afirmativa aponta para uma compreensão geral do conceito de performance, mas este é apenas o primeiro passo. Trata-se de uma teoria com muitos desdobramentos e que foi construída a partir do estudo de duas disciplinas

que uniram forças para estas investigações: o teatro e a antropologia. Tal relação será elucidada mais adiante, no decorrer do trabalho. Por hora, num primeiro momento cabe trazer definições a respeito da performance por partes.

De acordo com a premissa “ação”, como ângulo do conceito discutido, cabe entender melhor o sentido de performance. Segundo Dawsey (2011, p. 210), “A performance completa uma experiência”. O autor constrói seu argumento a partir da noção desenvolvida pelo antropólogo Victor Turner (1982, p. 13-14), que a resume como algo a “completar” ou “realizar inteiramente”. De acordo com a compreensão de Silva (2005), a performance, para Turner, constitui-se de

[...] um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular, que é ao mesmo tempo, “reflexiva” e da “reflexividade” (SILVA, 2005 p. 43).

Segundo Carlson (2010), o conceito de performance para Turner (1982) é definido por sua estrutura organizacional. Milton Singer (1959), ao desenvolver a noção de performance cultural, baseia suas investigações no teatro, pois, segundo ele, estes possuem características semelhantes. Já Eugenio Barba (1991), com sua antropologia do teatro, direciona seus estudos em questões como comportamentos fisiológicos e socioculturais do performer através das várias culturas. Desta forma, percebe-se que os estudos da performance possuem diversos segmentos, que seguem diferentes direções.

Ligiéro (2011), um especialista brasileiro em teorias da performance, menciona em seu livro *“Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras”* a definição de performance do ponto de vista dos meios midiáticos, que utiliza a palavra para falar ora do “desempenho físico exemplar do atleta, ora simplesmente descrevendo o ato da representação do ator ou artista” (LIGIÉRO, 2011, p.15). Este exemplo não busca um veredicto sobre o certo e o errado do uso do termo performance enquanto desempenho, mas sublinha, de certa forma, o seu significado, que seria o de realizar algo, ou agir, retomando Aristóteles e Turner, mas em contextos diferentes.

Para Hartmann (2005), performance é uma linguagem que ultrapassa a fala ou a escrita, os códigos gramaticais; é algo que compreende uma ampla gama de códigos; uma “linguagem que se desenvolve através de gestos, sons, da relação

com o espaço físico e do contato com o outro”. Embasada na obra de Kapchan(1995),Hartmann (2005) conceitua performance como

[...] práticas estéticas que envolvem padrões de comportamento, maneiras de falar, maneiras de se comportar corporalmente – cujas repetições situam os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades individuais e de grupo (KAPCHAN apud HARTMANN, 2005, p.126).

Essas colocações propõem que a performance se efetiva por comunicação consciente a uma audiência. O corpo se expressa, com movimentos, sons e respiração, todos apresentando velocidades e forças variadas. Vestuários e objetos³⁶ na cena também são importantes elementos componentes à realização da performance, pois também possuem códigos e significados que contribuem na sua construção. A soma desse corpo em ação com as demais composições de performance se efetiva quando realizadas a uma audiência, que pode ser estética ou social, sendo que uma advém da outra, nas duas direções. De acordo com essa premissa, entende-se que a performance artística não deixa de ser social e/ou cultural. E, do ponto de vista sociológico exposto por Carlson, a performance também pode servir à análise e compreensão do comportamento social, e não somente à criação artística.

O profissional de teatro usa as ações consequentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético, enquanto o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro (CARLSON, 2010, p. 32).

A citação de Carlson (2010) corresponde ao resultado da soma dos trabalhos de dois estudiosos, que ocorreu a partir de um importante encontro para as investigações da performance: o encontro do teatro com a antropologia. Richard Schechner, diretor de teatro, e Victor Turner, antropólogo, conheceram-se, e ambos, a partir deste encontro, tornaram-se parceiros de reflexões sobre esta área. Esta relação, surgida em meados dos anos 70, rendeu duas obras que inauguraram a performance como um novo campo de estudos, “*From ritual to theater: the human seriousness of play*”, de Victor Turner (1982); e “*Between theater and anthropology*”, de Richard Schechner (1985). Nesta obra,

³⁶ Exemplo da importância do vestuário e objetos para a performance: “A roupa e a máscara do “Cazumba” que ajudam a compor sua performance, são fundamentais para a eficácia da ação do personagem na festa, ajudando a comunicar seu sentido animalesco, assustador e cômico.” (BEUQUE, 2009, p. 17)

Schechner trouxe como primeiro capítulo um ensaio (recentemente traduzido para o português) no qual ele abre uma discussão profunda sobre aqueles que, segundo ele, seriam os seis pontos de contato entre a antropologia e o teatro, e que tornam mais claro este campo de pesquisa.

No primeiro deles, intitulado “Transformação do Ser e/ou Consciência” Schechner (2011) explica que, independentemente do tipo de performance, ritual religioso, ou apresentação teatral, é impossível a transformação total do *performer*³⁷, ou seja, o sujeito não deixa de ser ele mesmo, apesar de, no momento da realização da performance, estar assumindo outro ser, que não é ele, independentemente de ser uma entidade espiritual ou um personagem interpretado.

Não é que um performer deixa de ser ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como um marionete não deixa de ser “morto” quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel de Ofélia³⁸ (SCHECHNER, 2011, p. 215).

O uso de objetos na composição de um personagem é um dos elementos que Schechner revela como uma evidência desta impossibilidade de transformação do indivíduo *performer* em outra criatura. Schechner (2011) se utiliza de duas expressões que denotam essas posições em que o *performer* se coloca: o “não eu” e o “não não eu”. O primeiro é simplesmente o personagem vestido pelo *performer*, o segundo é o entendimento de que o sujeito que realiza a performance não está ausente de si durante a execução da personagem; é a consciência de que os dois são um só: o *performer*.

O topo de sua cabeça (do homem/ do cervo), com seus chifres e máscara de cervo, é um cervo; a parte de sua cabeça abaixo do pano branco, com seus olhos de homem, nariz e boca, é um homem. O pano branco que o dançarino fica ajustando é a fisicalização completa em um cervo. (SCHECHNER, 2011, p. 214).

Esta compreensão do “não não eu” é negociável pelo imaginário do espectador, pois este é consciente de que, à sua frente, está um ator representando. Porém, naquele instante, a audiência se permite embarcar na história contada (mesmo sabendo que há um *performer* atuando), e crer na “veracidade” da

³⁷ Pessoa que realiza ou executa a performance, dançarino, xamã religioso, ator.

³⁸ Personagem feminino de William Shakespeare, da obra Hamlet.

identidade do personagem. Segundo Schechner (2011), estes momentos encontram-se nas áreas liminais, pois o *performer* situa-se no “não eu”, ou seja, está imitando, representando, caracterizado, transportado ou ainda transformado.

Assim Brecht, como outros mestres diretores-performers enfatiza as técnicas necessárias para este tipo de atuação: atuação na qual a transformação da consciência não é apenas intencionalmente incompleta mas também revelada como tal aos espectadores, cujo deleite está na dialética não resolvida. (SCHECHNER, 2011, p. 217).

Também pode-se dizer que performer e audiência “operam num mundo de dupla consciência” (CARLSON, 2010, p. 67), neste jogo do “não não eu” e “não eu”, pois ambos compreendem e admitem esta fusão de realidade e ilusão.

Saliento que este primeiro ponto de contato se refere principalmente à performance estética, ainda que esta seja atravessada pela performance cultural. Entendo que o estudo da performance, através de suas inumeráveis possibilidades de arranjos, segundo Schechner, revela-se um importante instrumento de investigação dos grupos teatrais escolhidos, principalmente por serem diferentes em sua estrutura e seu modo de trabalho.

Há uma variedade de teorias de performance “básicas” originando-se em diferentes culturas. Cada uma delas pode ser usada individualmente ou em combinação como uma lente através da qual pode-se focar tanto sistemas sociais quanto estéticos (SCHECHNER, 2011, p. 221).

Desta forma, cabe compreender esses desdobramentos da performance a partir de um estudo empírico, observando ações e interações dos sujeitos pesquisados, neste caso, os grupos teatrais EMAET e Teatro VagaMundo, não deixando de lado o importante papel realizado pelo público. Segundo Schechner, “mudanças na audiência levam a mudanças na performance” (Schechner, 2011, p. 222), que têm influências não somente sociais, mas também estéticas.

O ponto notável é que estas performances não têm vida independente: elas estão ligadas à audiência que as ouve, ao espectador que as assiste. A força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem—a-performance-existe. Quando vem a audiência consumidora, os “poderes espirituais” se vão. (SCHECHNER, 2011, p. 215).

A audiência tem um papel de tamanha importância que, em certas ocasiões, é ela que define a performance, em critérios de tanto de gênero quanto de função. É o

que exemplifica Schechner (2011), ao citar Michelle Anderson, que descreve, em sua pesquisa no Haiti, as três formas de vodou:

[...] uma forma ritual/social “apenas” para haitianos (embora ela estivesse lá), uma forma social/teatral para haitianos e turistas, e uma forma teatral/comercial “apenas” para turistas (embora alguns haitianos estudando estes diferentes tipos de eventos estivessem lá). (SCHECHNER, 2011, p. 222).

No sentido de aprofundar a reflexão gerada pelos estudos da performance na análise dos grupos de teatro em questão, apresentarei no terceiro capítulo outros cinco pontos de contato, discutidos por Schechner (2011), em conjunto com a etnografia realizada nesta pesquisa. Em continuidade com a teoria que norteia este trabalho, passo à problematização dos conceitos que se referem ao espaço, ou seja, os locais que os grupos investigados fazem uso. Para isso, parto dos estudos de DaMatta(1997) sobre a casa e a rua.

2.2 A sala de ensaio e a rua (a casa e o espaço cênico), ou o espaço cênico é a casa e/ou a rua e/ou o espaço alternativo?

Antes de desenvolver a discussão, faz-se necessário entender a rua como o espaço onde algumas apresentações teatrais são realizadas. Dentro da perspectiva abordada, a obra “*A casa & a rua*” (1997), de Roberto DaMatta, introduz uma discussão que pode ser útil para pensarmos a dicotomia destes espaços.

DaMatta utiliza a casa e a rua como duas categorias sociológicas a partir de Durkheim e Mauss para compreender a sociedade brasileira de forma globalizada. Nesse sentido o autor frisa que

estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 15).

Em relação à casa, DaMatta faz menção a um palco, no sentido de que é um espaço de destaque, podendo ser entendido como um espaço de visibilidade. E esta

casa só faz sentido na relação de contraste com a rua. DaMatta explica que essa comparação não se dá por critérios geográficos, e sim por questões mais complexas, como relações de poder, espaço moral, que são percebidas por “contraste, complementaridades, oposições” (DAMATTA, 1997, p. 16). O autor explica que a casa é entendida de acordo com o que ela está sendo comparada por contraste, ou seja, casa será, sempre, o local que proporcione maior privacidade possível ao indivíduo, em relação a outro espaço que lhe é menos íntimo. Desta forma

[...] meu quarto (por oposição aos outros quartos) é a “minha casa”. Já na vizinhança, refiro-me à minha casa incluindo na expressão não só a residência em si, mas também o seu jardim e o seu quintal. Mas, se estou no “centro” da cidade, minha casa pode muito bem ser o meu bairro, com todas as suas ruas e jardins (DAMATTA, 1997, p. 16).

Dentro desta perspectiva, percebe-se que não é nada absurdo relacionar tais conceitos aos espaços estudados nesta pesquisa, equivalendo aqui a casa às salas de ensaio de cada grupo teatral do mesmo modo como DaMatta afirma que o Brasil é a “nossa casa” em relação aos Estados Unidos, a partir do que Louis Dumont (1970) chama de “englobamento”. Ele ressalta que essa relação só é possível quando um elemento é contrastado com outro. Mas essa relação, porém, não é fixa nem linear, pois, segundo DaMatta (1997), existem várias direções de combinações. O autor afirma que as muitas categorias permitem “uma série de variações, combinações e segmentações, todas contendo ainda graus variáveis de intensidade e exigindo lealdade de ordens diversas.” (DAMATTA, 1997, p. 17)

Dessa forma, DaMatta, através dessas relações de contraste, faz referência a três planos para explicar a sociedade brasileira: *acasa*, a *rua* e o *outro mundo*, que correspondem: 1) ao privado e às relações pessoais; 2) ao público e às leis e regras impessoais; e 3) ao sobrenatural e ao mundo dos espíritos. Ao terceiro plano, o outro mundo, não será dada maior atenção, pois não é pertinente trazer essa discussão nesta pesquisa.

Cabe então trazer, neste momento, o contraste entre casa e rua, espaços que são apresentados por DaMatta (1997) em uma lógica sociológica. A casa, nesse sentido, seria o lugar onde somos respeitados e ouvidos, onde, pode-se dizer, somos donos das próprias regras do jogo, o que ele chama de *supercidadãos*. Na rua, estaríamos num degrau inferior na hierarquia social, um lugar onde

estariammuitos; seríamos apenas mais um, anônimos, desprotegidos e submissos às leis que vêm de cima, os *subcidadãos*.

Outra associação que o autor faz para exemplificar o referido contraste é o uso das expressões “dentro” e “fora”, correspondentes ao centro da cidade e à periferia, de modo que quem está dentro e pertence à cidade, logo está incluído, enquanto que quem está fora é a periferia, está excluído, marginalizado. Esta noção faz da rua o espaço de fora, que também é o espaço do marginalizado, segundo DaMatta (1997), frisando que estas fronteiras são construídas socialmente pelos homens.

Voltando ao ponto anteriormente citado, segundo o qual as variações são diversas em contrastes, combinações e direções, é possível “recriarmos no espaço público o mesmo ambiente caseiro e familiar.” (DAMATTA, 1997, p.17). Para corroborar seu argumento, DaMatta recorre ao que Weber chamou de “éticas dúplices”, constatando que estas não ficam somente na esfera econômica, aplicando-se também a outras questões sociais como “códigos de interpretação e norteamento da conduta que são opostos e valem apenas para certas pessoas, ações e situações.” (DAMATTA, 1997, p. 46-47). Essas éticas atuam na conciliação e transição de ações conforme a necessidade, tempo e espaço, fazendo referência à casa e à rua.

Sabemos e aprendemos muito cedo que certas coisas só podem ser feitas em casa e, mesmo assim, dentro de alguns espaços. Devo comer na sala de jantar, posso comer na varanda no caso de uma festa, mas não posso mudar de roupa na sala de visitas (DAMATTA, 1997, p. 50).

Mesmo com essas normativas espaciais exemplificadas acima, estas atividades e categorias sociais correspondem a diferenciações não excludentes. Percebe-se que há uma fluidez destas fronteiras, visto que em determinadas ocasiões é permitida uma troca de papéis. A casa e a rua possuem aspectos complexos, uma oposição que DaMatta (1997) afirma não ser estática e nem absoluta.

Após a elucidação destes importantes conceitos utilizados no decorrer do trabalho, faço menção aos grupos de teatro EMAET e Teatro VagaMundo, que levam seus espetáculos teatrais às ruas e espaços alternativos. Neste sentido, reflito sobre a sala de ensaio e o espaço cênico, retomando o título deste subcapítulo “*A sala de ensaio e a rua (a casa e o espaço cênico), ou o espaço cênico é a casa e/*

ou a rua e/ou o espaço alternativo?"; para relacioná-lo com as categorias sociológicas explicadas por DaMatta. Assim, considero, para fins analíticos, a sala de ensaio como a casa do grupo teatral, onde eles são os construtores de suas regras, normas, condutas e produções; o espaço cênico de um espetáculo ao ar livre é a rua, um lugar onde o grupo está exposto ao inesperado, sem a proteção da sala de ensaio ou do edifício teatral. Mas também essa segunda situação é dúbia e fluida. O grupo teatral naquele momento é o espetáculo, é o centro das atenções, ou seja, está na rua, mas não é periferia; é o espetáculo teatral, e não um simples passante. Segundo DaMatta, são as "esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar o comportamento por meio de perspectivas próprias". (DAMATTA, 1997, p. 48).

Dessa maneira, no momento da apresentação teatral na rua ou no espaço alternativo, o grupo teatral situa-se num espaço de fronteira, transitório. Na qual, "a praça abre um território especial, uma região teoricamente do povo" (DAMATTA, 1997, p. 44), onde todos são cidadãos comuns, mas nesse momento também os atores estão numa posição de *supercidadãos*. Trago como exemplo o relato de Aline Carvalho sobre uma experiência em que Daniel estava em cena. Enquanto ela fazia a sonoplastia do espetáculo, surgiu um grupo de estudantes militantes, cujo protesto estava interferindo na apresentação teatral. Ela precisou ir até o grupo de estudantes e explicar que havia uma apresentação teatral naquele momento. Mesmo sendo um espaço público, onde todos são iguais, e principalmente tratando-se de uma ação de protesto, que visa justamente a confrontar, ou interferir no espaço para receber a atenção sobre suas reivindicações, o grupo de estudantes mudou a direção de seu protesto em respeito à apresentação teatral.

Quando teve apresentação aqui no centro, era só eu e o Daniel, eu colocando música, de repente apareceu um grupo, fazendo protesto, e apitando, lembra? Ai o Daniel só me olhou. Já levantei e fui lá, sabe pedi, enfim...: como era no calçadão..., - tem como ir mais para lá? Está tendo apresentação. - Tranquilo, resolvido. Aí, voltei para o som. [...] era um grupo de estudantes. (Aline, entrevista concedida em 03 de Julho de 2012)

Outro exemplo interessante é o da própria apresentação teatral nesse espaço desprotegido. A fala a seguir, do ator Daniel, descreve sua postura diante de possíveis incidentes com a audiência. Nessas ocasiões, ele precisa solucionar sozinho, durante a própria atuação, problemas que possam prejudicar o andamento do espetáculo e a própria relação com quem está contratando o grupo.

Não é legal que num evento a criança fique tocando o palhaço, puxando os objetos. Isso não pode acontecer. Quanto mais distante... Eu estou fazendo tal coisa, tal jogo, beleza! Se eu te puxar, ou te apertar e a minha mão grudar. Faz parte do jogo. Agora você vir e estabelecer um jogo que é agressivo, eu corto na hora, entende. Eu até viro as costas, se tiver que virar. Eu vou fazer para cortar. Então eu sempre tento [...], já formou uma roda, eu faço alguma coisinha, alguma habilidade, para morar que: é vocês ai e eu aqui [...] Porque tem que fazer uma coisa concreta e limpa. Porque pegam o chapéu, some, rasga, ou suja, o que vai acontecer? Ai já entra em conflito com o evento – Bah o chapéu do palhaço! – toda essa coisa de quebrar o objeto do palhaço, tem que tomar cuidado com isso (Daniel, entrevista concedida em 03 de Julho de 2012).

Nesse sentido, compreende-se que mesmo que a rua seja um espaço de exposição e fragilidade, para o espetáculo existe algo a mais, que faz dessa rua também sua casa. Como é um espaço escolhido pelo grupo teatral para a sua cena. Portanto como espaço cênico a rua pode tomar duas posições tanto de rua como de casa.

Esse aspecto de fluidez que a rua pode representar ao teatro de rua e/ou em espaços alternativos não previne imprevistos (como foi exemplificado na entrevista com Aline), assim como nem sempre as soluções são rápidas, pois estamos tratando de um teatro que se põe em risco. Embora compreendendo a analogia que DaMatta faz da rua com a casa, vale destacar que, quando ocupada por representações teatrais, a rua não deixa de conter os seus aspectos de rua propriamente dita. De acordo com Magnani (19--?), a rua

resgata a experiência da diversidade, possibilitando a presença do forasteiro, o encontro entre desconhecidos, a troca entre diferentes, o reconhecimento dos semelhantes, a multiplicidade de usos e olhares – tudo num espaço público e regulado por normas (MAGNANI, [19---?]).

Nessa perspectiva, o teatro que vai à rua está em risco, pois ele se coloca num jogo com o próprio espaço, onde ele pode ser visto como o forasteiro, ou onde algum imprevisto pode se tornar elemento de ruptura ou desfavorável ao andamento da encenação. A rua não deixa de ser o que é para dar espaço ao teatro; é o teatro que a transforma em espaço cênico a partir de forma de ocupação.

2.3 Teatro de rua

“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 prétextuais e que se pode certamente procurar satisfazer sem aviltar (CRUCIANI, FALLETTI, 1999, p. 20).

A citação acima objetiva abrir este subcapítulo com o alerta de que não trataremos aqui de uma arte excluída, mas de um teatro que procura romper com certos padrões elitistas e que, pela questão espacial e pela relação estabelecida com o público, revive as origens do Teatro Ocidental. Inicialmente, apresentarei um recorte temporal apontando um breve histórico do teatro de rua, que corresponde à saída do espetáculo de dentro do edifício teatral para a rua.

De acordo com Carreira (2005), as práticas de teatro ao ar livre, que correspondem às realizadas na contemporaneidade como teatro de rua, ocorrem desde a Idade Média até os *happenings* surrealistas, em paralelo às práticas teatrais em espaços fechados. Estas práticas incluem a “*Commedia D’ell Arte*”³⁹, desenvolvida inicialmente na Itália, no começo do século XVI e, depois, em toda a Europa. No século seguinte, além de uma diversidade de festas populares, como o carnaval e as festas religiosas, que também tiveram sua contribuição para com o teatro de rua. Durante a Guerra dos Trinta Anos havia bufões e atores ambulantes que acompanhavam os rastros das tropas de soldados, apresentando-se na “corte ou nas cidades, na praça do mercado, nas feiras e nas estalagens dos vilarejos” (BERTHOLD, 2001, p. 374). Para Carreira (2005), esses eventos teatrais ao ar livre e outras influências de várias espécies se somam para caracterizar o teatro de rua que hoje conhecemos:

As experiências contemporâneas do teatro de rua têm como referência um complexo conjunto de práticas de teatro ao ar livre. Desde o teatro medieval até *happenings*⁴⁰ surrealistas, passando pelo teatro de *agit-prop*⁴¹ russo,

³⁹ Gênero teatral popular caracterizado pela improvisação e por seus personagens-tipo que representavam as seguintes categorias: os enamorados, os anciões e os criados. A *Commedia D’ell Arte* se caracterizava pela criação coletivas dos atores, as companhias eram de tradição familiar e artesanal que percorriam toda a Europa com seus espetáculos itinerantes. “Arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes.” (BERTHOLD, 2001, p. 353)

⁴⁰ Trata-se de uma atividade realizada por artistas e participantes, sem o uso de texto, somente um roteiro, aproveitando o imprevisto, e o acaso, trabalhando de forma aleatória. (PAVIS, 1999)

sem deixar de tomar emprestado elementos de algumas práticas orientais (CARREIRA, 2005, p.21).

Segundo Cruciani e Falletti (1999), a partir do século XX, com a saída das salas fechadas para o espaço público, os espetáculos teatrais ao ar livre passaram a ser definidos como teatro de rua, e este acaba por desenvolver, através dessa característica, uma história paralela ao teatro. Esta saída, segundo os autores, refere-se à “intolerância do teatro-texto e da prática cênica do teatro oficial” (CRUCIANI e FALLETI, 1999, p. 16), somada ao problema da impossibilidade material de frequentar as salas fechadas de teatro e à questão de não se ter um público educado para tal hábito, no sentido de possuir o gosto pelo teatro, para assistir-lhe. Para além de uma “simples” saída do espaço convencional, o teatro de rua acaba tendo um papel transformador no cotidiano em que ele se apresenta, durante aquele espaço de tempo no qual se desenrola a encenação. Por ter se consolidado nas décadas de 60 e 70 através de um momento cultural e político influenciado pelo pensamento marxista e também por todo o movimento histórico descrito aqui, o teatro de rua foi muitas vezes compreendido como uma arte com caráter de protesto. No entanto, o teatro de rua não é uma modalidade restrita apenas a temas políticos e sociais em suas apresentações, é e pode ser também um teatro de entretenimento, independentemente da ideologia do grupo teatral.

Diante das diversas formas de se fazer teatro de rua, existem várias teorias que ajudam a compreendê-lo. Carreira (2005) traz em seu artigo “*Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua*” vários estudiosos para tentar elaborar uma definição do teatro de rua. O autor avalia que apesar das muitas argumentações em busca desta definição, elas se assemelham pela relação público/espetáculo. Vejamos alguns exemplos que Carreira apresenta para essa discussão.

Genoveva Dieterich, autora de “*Diccionariodel teatro*” (1995), afirma ser um teatro ao ar livre, realizado em diversos espaços abertos para falar sobre questões da atualidade, um movimento iniciado nos Estados Unidos no final dos anos 60; Jorn Langsted, professor na *University of Aarhus* (Instituto de Estudos Estéticos, Departamento de Dramaturgia), Dinamarca, acredita que o termo teatro de rua é utilizado de forma muito abrangente para qualquer tipo de performance manifestada

⁴¹ Forma artística de atividade ideológica, significa agitação e propaganda, e objetiva chamar a atenção do público para alguma situação política ou social. Tem origem na revolução russa de 1917, disseminado na URSS e na Alemanha por volta de 1919 a 1933. (PAVIS, 1999)

na rua; Carlos Risso Patrón, após ter dirigido o Grupo Teatral Dorrego de Buenos Aires, diz que esse é um teatro que vai em busca do público que não tem acesso ao teatro; a diretora do grupo *Soul and Latin Theater* (SALT), Maryet Lee, define o teatro de rua como aquele em que o ator e o público são o próprio povo; e Elias Fajardo acredita que o teatro de rua deve ter um papel transformador, participando e interagindo com a realidade.

Nesse sentido, Carreira (2005) chama atenção para uma questão interessante que parece não marcar importância na definição do teatro de rua, para os pesquisadores mencionados, como a linguagem do espetáculo e os procedimentos técnicos para a construção e a concepção cênica. O autor nota que as preocupações dos grupos de teatro da modalidade tratada se dirigem mais às ideologias e à sua situação social.

Para Patrice Pavis, professor de estudos teatrais, em seu *“Dicionário de Teatro”* (1999), considera que o teatro de rua sai do edifício teatral para buscar um público que não costuma ir a espetáculos teatrais. Afirmando “ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação⁴² cultural e manifestação social, de se inserir na sociedade entre provocação e convívio” (PAVIS, 1999, p. 385).

hoje, para irmos ao teatro, é necessário fazê-lo deliberadamente e para tanto é preciso pertencer a um determinado censo cultural, sob cujo nível não há nem mesmo os pressupostos técnicos. É preciso termos uma certa escolaridade, sabermos reconhecer a gráfica dos cartazes entre as propagandas murais, lermos os jornais e a página de espetáculos, as modalidades das reservas e assim por diante. Abaixo desse nível ficamos automaticamente excluídos dos teatros porque – deixando-se de lado a falta de necessidade (induzida) – não temos a possibilidade material de ir até lá (CRUCIANI, FALLETTI, 1999, p. 15-16).

Pode-se se entender que, para estes autores, o gosto pelo teatro precisa ser criado na população, seja através da educação, seja através de outros meios que atinjam um maior número de pessoas, a fim de motivar um interesse pelo teatro. Isso, claro, não significa negar que existem muitas outras questões envolvidas na maior ausência ou presença de público nos teatros. Celso Favoretto faz uma breve exposição a respeito da obra *“A Pedagogia do Espectador”* (2003), de Flávio Desgranges, afirmando a urgência de que o espectador seja capacitado a uma reflexividade frente às representações dominantes, no caso, o cinema e a televisão,

⁴² Noção surgida na França, segundo Pavis (1999), e que trata da promoção de animações pontuais antes ou depois de um espetáculo.

que tornam a audiência passiva e cada vez mais distante do teatro. De acordo com Desgrangesem *“Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço”*(s/d), é a formação de espectadores durante a sua formação na infância, afirma ele, que o contato com a fábula, aprender a ouvir histórias, torna o sujeito mais reflexivo. Essa experiência educacional com o teatro, ou seja, a criança que vivencia ou experiência o teatro ou a fábula na infância, vai através do que viu, ouviu e compreendeu, formando o pensamento crítico, uma bagagem que seguirá consigo, tornando-o, na vida adulta, um espectador.

Segundo Cabral (s/d), é importante dar atenção à seguinte questão: “o que ele (o espectador) percebeu ou como ele leu a cena, e não se ele captou a intenção de sua produção.” (s/d, p.2). De acordo com essa premissa, entende-se que o espectador deve ser um sujeito autônomo em suas percepções e reflexões a respeito da obra artística. Atrelado a essa discussão, acredito que há também um fator maior e de primeira instância responsável por esta evidência, que consiste na falta de conhecimento da (ou gosto pela) arte, por parte de uma boa parcela da sociedade. De acordo com Bourdieu (1992), a fruição da arte está ligada a uma qualidade estética em que o consumidor possui uma determinada condição social que o permita isso, e este efeito é reverso. Ou seja, a fruição da arte está ligada à “distinção” (BOURDIEU, 2007) social. Isso porque, segundo o autor, as classes dominantes dispõem de um valor universal por excelência, logo, o ideal de percepção e do que é considerado arte é ditado por este monopólio.

por este motivo, tais disposições parecem predispostas a marcar simbolicamente as diferenças entre as classes e com isso legitima-las mascarando o fundamento não-simbólico destas diferenças simbólicas. A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo (BOURDIEU, 1992, p. 283).

Após essa explanação a respeito da recepção do espectador e dos meios que ditam a construção e o consumo da arte, retorno ao teatro de rua e direciono a explicação para o encontro do espectador desavisado com o espetáculo.

A presença inusitada de uma encenação no espaço público pode despertar a curiosidade dos passantes ao perceberem um aglomerado de pessoas ou mesmo

uma movimentação que quebra com o cotidiano daquele lugar. É um convite tentador ao espetáculo teatral, que pode ser aceito ou não pelo transeunte, dependendo do tempo que ele dispõe naquele momento. Outra possibilidade seria assistir por alguns instantes e depois ir embora sem o compromisso de ficar preso à poltrona do teatro. O teatro de rua lida diretamente com essa incerteza: ao ar livre, ele pode ser prestigiado por aqueles que já possuíam um conhecimento prévio de sua presença naquele tempo-espaço, como pelos que são surpreendidos durante a passagem. Pode ser apreciado por aquele que tem por costume frequentar o teatro e também pelos que o desconhecem ou não podem frequentar. É um teatro aberto, aberto a um público heterogêneo, aberto a surpresas e circunstâncias que o edifício teatral consegue resguardar, enquanto na rua todos estão jogados à própria sorte.

Na rua, cruzamento obrigatório da comunidade, encontram-se passando o público conhecedor e os que estão abaixo do nível: donas-de-casa e contadores, adolescentes e avós, leitores de ensaios e analfabetos. Podem parar ou ir embora (nenhuma nota promissória de assinatura os ata psicologicamente à poltrona). No caso do espetáculo itinerante, ao qual propriamente nos referimos, podem seguir ou abandonar a representação, soberanos das próprias decisões sinceras. E aqui, talvez pela primeira vez, largas camadas do gueto da poltrona da TVs privadas terão um encontro com o fenômeno “teatral” (CRUCIANI, FALLETTI, 1999, p.16).

Dessa forma, pode-se entender que o teatro de rua exerce um papel social e cultural ao ir ao encontro desse público excluído das casas de teatro. Ainda que possamos chamar esse público de popular⁴³, Carreira (2005) pede atenção para que não se confunda teatro de rua com teatro popular, devido à ideologia do primeiro em sua relação com o público, pois “as diferentes manifestações de teatro de rua existentes extrapolam os limites do que seria uma arte popular.” (CARREIRA, 2005, p.26).

Para complementar essa contenda a respeito do teatro de rua para este estudo, cabe relembrar a discussão de DaMatta (1997) sobre a casa e a rua, fazendo uso da abordagem de Magnani[19---?]

A rua que interessa e é identificada pelo olhar antropológico é recortada desde outros e variados pontos de vista, oferecidos pela multiplicidade de seus usuários, suas tarefas, suas referências culturais, seus horários de uso e formas de ocupação. A rua, rígida na função tradicional e dominante – espaço destinado ao fluxo – às vezes se transforma e vira outras coisas: vira casa (SANTOS e VOGEL, 1985), vira trajeto devoto em dia de procissão,

⁴³ Esse termo faz referência à diversidade cultural e à cultura urbana, e não à questão de subalternidade social. (CARREIRA, 1999)

local de protesto em dia de passeata, de fruição em dia de festa, etc. Às vezes é vitrine, outras é palco, outras ainda lugar de trabalho ou ponto de encontro (Magnani, [19---?]).

Diante desse olhar antropológico sobre as múltiplas possibilidades existentes na rua, é importante dizer que o teatro que vai à rua, que ocupa o espaço urbano, também representa a diversidade, pois possuem características variadas, porém, fazem parte de sua dinâmica as interações com o local e público. Em "*Teatralidade e Processos Criativos no Espaço da Cidade*" (2011), dissertação de mestrado de Patrícia Leandra Barrufi Pinheiro. A autora, afirma que "o teatro apresentado nos espaços urbanos está cada dia mais ousado, em relação ao teatro de rua do passado, e preocupado com a reflexão da sociedade sobre seu potencial artístico e cultural"(PINHEIRO, 2011, p. 31).

Relacionando esses elementos com as ideias de Magnani [19---?]), este autor confirma que a rua é analisada pela experiência que ela comunica, e não pela rua em si, que é. O autor aponta para espaços como de "circulação, mas enquanto lugar e suporte de sociabilidade" (MAGNANI, [19---?]) ao citar galerias, lojas, salões de baile nos fins de semana, e outros mais, que são locais onde as pessoas costumam reunir-se. Nessa perspectiva, o teatro de rua não está limitado à rua, em sua materialidade, mas abrange os espaços urbanos, como Pinheiro (2011) descreve em sua pesquisa.

Desta forma, a discussão em torno do teatro de rua, nas prerrogativas apresentadas acima, pretende fornecer a estainvestigação elementos que possam contribuir às análises das performances culturais que, além de envolver ensaios e outras atividades realizadas pelos dois grupos teatrais santa-marienses, também incluemsuasapresentações realizadas em espaços fora do edifício teatral. Fazendo uso da discussão de DaMatta sobre a casa e a rua com o teatro de rua, pretendo chegar à compreensão de que o espetáculo cênico realizado fora do edifício teatral configura-se como um teatro no espaço alternativo, incluindo aí os espetáculos na rua ou em qualquer espaço urbano.

2.4 Espaço cênico

É importante falarmos da relação espaço-tempo, já que definimos a performance como uma função desta relação; podemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuentes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro”, mas “[...] em praças, igrejas, piscinas, museus, praias, elevadores, edifícios etc.). (COHEN, 2011, p. 29)

O local da encenação corresponde ao espaço cênico. Lembrando que este trabalho se refere às performances dos grupos de teatro EMAET e Teatro VagaMundo no espaço alternativo, aqui pretendo explanar brevemente a respeito do espaço cênico.

De acordo com Rebouças (2009), no período da dramaturgia clássica⁴⁴, o ponto central do teatro era o texto, e o dramaturgo era a maior autoridade na criação teatral. Todo mérito do sucesso ou responsabilidade de um resultado desastroso de uma noite de espetáculo caía sobre o autor do texto dramaturgicamente. A grande importância dada ao texto se prolonga até o século XIX, sendo entendido como “sinônimo da encenação.” (REBOUÇAS, 2009, p.20). A partir do século XX, os demais elementos necessários à construção do espetáculo ganharam importância, entre eles o local da encenação.

Segundo Pavis (1999), o espaço cênico é o local onde ocorre a representação cênica, é o espaço no qual os atores desenvolvem sua atuação e edificam as cenas diante dos olhos do espectador. Esse espaço pode se estender inclusive até o público, caso os atores utilizem a plateia para as evoluções cênicas. Em resumo, o espaço cênico é a “área de atuação” (PAVIS, 1999, p. 133).

⁴⁴ “Expressão que designa um tipo formal de construção dramática e de representação do mundo, assim como um sistema autônomo e lógico de regras e leis dramaturgicas.” Surgida a partir do século XVII, “o mundo representado deve esboçar certos limites bastante estritos: uma duração de vinte e quatro horas, um local homogêneo, uma apresentação que não choque nem o bom gosto, nem o *bom-tom*, nem a verossimilhança” (PAVIS, 1996, p. 115).

2.4.1 Espaço Alternativo

É importante esclarecer que a nomenclatura “espaço alternativo” é uma escolha pessoal para me referir a qualquer espaço que se torne cênico devido à presença ou realização de encenação teatral, com exceção do palco pertencente ao edifício teatral. As possibilidades do espaço alternativo como espaço cênico são intermináveis, inclusive com outras denominações.

A relação arte-vida não é pensada aqui apenas como aproximação entre o produto artístico e o cotidiano: uso de espaços alternativos para a arte, incorporação de elementos artísticos na paisagem urbana, nos processos industriais, etc. é o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experienciado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos (QUILICI, 2011, p. 73).

Para Quilici a quebra do cotidiano através da introdução da arte num espaço que pertence a outros usos, aos usos não artísticos, corrobora com sua aparição efêmera, sem prejudicar sua função primeira, de modo que a arte pode ser lançada a um novo público e na vida destes por alguns instantes, como é o caso de espetáculos teatrais em espaços alternativos. Existem diversas possibilidades para o uso do espaço alternativo no teatro, podendo essa utilização ter ou não a ver com concepções cênicas: pode simplesmente ser um improviso, por impossibilidade de locação ao espaço mais adequado ao espetáculo, ou uma denúncia por carência (financiamentos, estrutura precária, valores exorbitantes, etc) de acesso aos teatros. Observando o viés do espaço alternativo a partir de uma proposta de concepção teatral, pode-se obter um número elevado de opções de tendências e com objetivos variados, pois as possibilidades de criação são infinitas. Em “*A dramaturgia e encenação no espaço não convencional*” (2009), do pesquisador em teatro, Evill Rebouças, são apresentadas algumas possibilidades desses usos, através de uma amostragem das pesquisas de dois grupos teatrais paulistas.

Rebouças (2009) fez um estudo sobre a construção da dramaturgia e encenação de dois grupos teatrais: Teatro da Vertigem e Cia. Artehúmus de Teatro. Nestes grupos, ele observa que as criações dramaturgica e cênica ocorrem simultaneamente a partir de experimentos realizados de forma coletiva pelos grupos. Segundo ele, os espetáculos são construídos a partir dos elementos que o próprio espaço de representação oferece, independentemente da sua função cotidiana.

Nessas montagens, a arquitetura e a historicidade impregnada nos locais das representações alteram sobremaneira a escrita dramaturgic e cênica dos espetáculos, ou seja, ela é ampliada ou ajustada às características do espaço não convencional (REBOUÇAS, 2009, p.19).

Entre os relatos de Rebouças sobre a influência da pesquisa de campo⁴⁵ para as construções dramaturgic, ele revela que esta também pode contribuir na escolha de um espaço “não teatral” como espaço cênico, pois está de acordo com a concepção e criação do espetáculo.

espaço escolhido – um banheiro público, utilizado como metáfora da morte social – [...] Percebemos, [...] que a ação principal do texto – um aborto provocado por uma indigente que, sem condições para cuidar do rebento, resolve jogá-lo dentro do vaso sanitário – poderia ser alicerçada por situações encontradas no centro da cidade e na favela [...](REBOUÇAS, 2009, p.38).

Esta é uma situação interessante, pois nesta pesquisa realizada pelo grupo teatral Cia. Artehúmus de Teatro, eles pensam num espaço “pronto”, que possui uma função arquitetônica própria e peculiar (como o banheiro), para servir de “cenário” real em analogia à situação precária de moradores de rua, a fim de definir uma realidade investigada e transformada em espetáculo teatral. Este espetáculo, “*Evangelho para lei-gos*”, foi realizado no banheiro público do Viaduto do Chá em 2004, no banheiro público do Instituto de Artes da Unesp em 2002 e no banheiro público da Escola Livre de Teatro (ELT) em 2000. Esse é um exemplo de que o espaço alternativo não é apenas uma fuga do edifício teatral, ou uma busca pelo espectador não consumidor de arte ou excluído da arte teatral. Numa continuidade à construção cênica, esse mesmo exemplo traz também outro elemento a ser pensado em relação ao espaço alternativo. Segundo Rebouças (2009), após a escolha do espaço, os trabalhos de criação foram retirados da sala de ensaio e levados para o próprio banheiro, em situação espacial completamente diferente em termos arquitetônicos e de salubridade, que interferiram profundamente na encenação e interpretação dos atores. Rebouças cita as reações que resultaram das criações dos atores em relação ao teto gelado e úmido, e à pouca ventilação do banheiro que gerava sonolência nos intérpretes.

⁴⁵ A pesquisa de campo aqui, refere-se aos laboratórios realizados pelos atores, em visitas aos Instituto Médico Legal, delegacia de polícia, estação rodoviária, “cracolândia”, saunas e ruas. “Experiências que alicerçam o trabalho de interpretação e a dramaturgia.” (REBOUÇAS, 2009, p.35)

Os diferentes caracteres das personagens tomam outra dimensão quando aplicados às características arquitetônicas do espaço, pois passamos a explorar os vãos das portas de aço que dão acesso ao interior das vitrines, usando-as como cruzeiros, ou seja, os atores abrem os seus braços nesse espaço vazio como se estivessem sendo crucificados (REBOUÇAS, 2009, p.58).

O espaço alternativo pode ser um gerador de “novas possibilidades para as personagens” (REBOUÇAS, 2009, p.58). Trata-se de um trabalho de apropriação do espaço, através da maneira como é recebido no processo criativo contribuindo, desta forma com o método de construção das ações cênicas.

Os sons e ruídos existentes no espaço alternativo, ou que possam ser produzidos a partir de elementos ou objetos presentes nesse local, podem servir à concepção da trilha sonora de espetáculos. O autor também apresenta exemplos de lugares como a igreja, ambiente de grande propagação do som, no qual foi encenado “*O paraíso perdido*”, com “sons de sinos e assobios que se tornaram longos e intensos em função da arquitetura do espaço” (REBOUÇAS, 2009, p.60), em sua abertura.

O significado do espaço e o que ele remete também pode ser um importante elemento na composição do espetáculo, pois através de uma relação cenográfica, o espaço alternativo, pode ser utilizado como espaço cênico para representar o seu próprio significado social. Rebouças traz o exemplo de “*Trilogia bíblica*”, montagem de Teatro de Vertigem, apresentada em um presídio. Pelo fato de ser um espaço de degradação, esse local foi utilizado com o intuito de aproveitar esse elemento para a representação da própria atmosfera concebida ao espetáculo, de obscuridade. Em “*Apocalipse 1.11*”, a concepção traz outra proposta, na qual o espaço, presídio, é adaptado para a construção de uma boate. Essa intervenção pretendeu fazer uma ruptura com o próprio local, com intenção de causar estranhamento ao público, já que o presídio, com toda a carga de estigmas que possui, serviu como um local de festejo e alegria, próprios de uma boate.

O teatro tem esse poder transformador. O próprio palco do edifício teatral é um espaço limpo e vazio, onde encenador, atores e demais profissionais da área são mestres em transformá-lo num outro lugar para os espectadores, que é o espaço dramático (local onde a ação se passa), mas que é concebido no espaço cênico (local onde os atores representam aos olhos do público). Se mesmo no edifício teatral, o palco deixa de ser uma coisa para ser outra, então porquê não usar

qualquer outro espaço para a representação cênica? O espaço alternativo possui tanto potencial quanto o palco tradicional para a encenação. Os exemplos citados acima vem complementar a variedade de possibilidades com que os espaços fora do edifício teatral são utilizados, e as novas perspectivas que trazem ao fazer teatral. Entendo que são propostas de uso muito diversas daquelas dos grupos que estou investigando, mas acredito na relevância de apresentar as diferentes viabilidades para esse campo, principalmente para investigar as possibilidades de uso do espaço alternativo como espaço cênico.

Em *“A Poética do Espaço”* (1993), de Gaston Bachelard, são expostas questões filosóficas sobre a imaginação e o seu papel no espaço, e o papel do espaço na imaginação. Essa discussão traz evidências importantes para o processo criativo, nessa construção do espaço alternativo. Entendo que as ideias de Bachelard ajudam a compreender estas relações de espaços nas concepções teatrais, especialmente as ligações que a imaginação é capaz de formar no processo de criação desses espetáculos teatrais exemplificados acima. Os espetáculos teatrais trazem ao concreto, ou ao visível, aquilo que a imaginação processa no invisível. E, nos espaços alternativos, esse acontecimento parece transcender ainda mais as possibilidades da imaginação.

Veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 1993, p. 25).

Nesse sentido, a imaginação é capaz de reconstruir espaços, mudar seus significados e função. O espaço dramático é concebido através da criação e construção, por pesquisas, estudos, testes, etc, mas alimentado pela imaginação de seus construtores. Para o seu sucesso, a audiência também deverá acionar sua imaginação ao acompanhar o desenvolvimento da representação teatral. Assim a representação cênica terá êxito.

Visto o significado de espaço alternativo e algumas formas de seu uso, passo às questões que compreendem a investigação em torno do uso dos espaços alternativos pelos grupos teatrais estudados. Quais são as aspirações desses dois grupos teatrais ao se apresentarem em espaços alternativos? Por que utilizam os espaços alternativos para suas mostras teatrais?

Em entrevistas, ambos os grupos apresentaram alguns fatores que descrevem uma flexibilidade, ou uma tendência de busca ou adequação de suas performances a estes espaços diferenciados. Ambos são motivados por circunstâncias marcadamente diferentes, como veremos abaixo.

Segundo Nice, a professora da turma, os trabalhos desenvolvidos pelo grupo de teatro do EMAET são realizados em sua maioria em sala de aula. São jogos e exercícios que trabalham questões mais de autoconhecimento, de contato consigo e com o outro. Alguns dos alunos entrevistados se referem à quinta-feira, dia das aulas de teatro no EMAET, como “refúgio”, “terapia”. Contudo, mesmo com esse caráter, há a necessidade de apresentação dos trabalhos ao público. Quanto a isso, existe uma afeição pelo trabalho realizado, que faz com que eles realizem mostras de seu trabalho e que busquem por isso.

Este processo é desencadeado pelo fato de os alunos da EMAET pertencerem a diversas categorias. São professores, estudantes, donas de casa, aposentados, etc. Em ocasiões de eventos nesses outros ambientes sociais, os alunos da EMAET fazem referência à existência do grupo teatral, fomentando convites para apresentações, os quais tornam o grupo conhecido na cidade e provocam convites para novas apresentações. No período em que observei a turma, foram várias às vezes em que os alunos abordavam a professora Nice, anunciando algum evento e procurando verificar a oportunidade de o grupo se apresentar neste. Em todos esses casos o convite para a apresentação já havia sido feito por parte do evento, restando apenas o acordo de todos e a possibilidade de horário e deslocamento para o grupo se apresentar. Sem fins lucrativos, o grupo conta no máximo com o transporte (financiado pela organização do evento) para o deslocamento em casos de longas distâncias; caso contrário, o grupo costuma se deslocar com recursos próprios até o local da apresentação.

Nestas circunstâncias, é possível compreender que não há uma concepção teatral específica para estes espaços onde o grupo se apresenta. O que está presente é um desejo de apresentar o trabalho realizado dentro do grupo teatral para seus pares. Nem os alunos nem a professora recebem cachê para as apresentações. As horas de trabalho exercidas fora da escola em apresentações também não são contabilizadas na carga horária da jornada de trabalho de Nice.

Uma declaração que deixa claro que não há um interesse profissional/artístico por parte do grupo é a de Nice, com relação aos eventos nos quais são

convidados a participar: “Nós fizemos o nosso trabalho para nós, mas se as pessoas nos chamam, nós vamos.” (em entrevista, em 30 de maio de 2012). No terceiro capítulo, explanarei sobre os espaços alternativos nos quais as performances do Grupo EMAET foram desenvolvidas e o modo como foram utilizados.

Para o grupo Teatro VagaMundo, a relação com o espaço alternativo tem outros pontos de motivação. O primeiro tem relação direta com a concepção cênica e com a construção do Palhaço Rabito, peça chave do trabalho do grupo. Diretora e ator trabalharam meses com treinamento de ator para a construção do palhaço, mas, segundo entrevista com o ator Daniel, foi necessário ir à rua e estabelecer o contato direto com o público para o Palhaço Rabito começar a tomar forma. De acordo com ele, a rua sempre fez parte da proposta teatral do grupo. Afirma ele que o público é o termômetro para medir a funcionalidade dos números, *gags*⁴⁶ e espetáculos.

Outra meta fundamental pensada pelo grupo era poder levar o espetáculo para diferentes públicos. Por isso, o cenário foi especialmente pensado e concebido para esta proposta. “Os espetáculos foram construídos para ir a qualquer lugar, o cenário foi concebido para ser transportado dentro de um carro.” (Daniel, 25 de junho de 2012). Em outra entrevista, Daniel e Aline (produtora do grupo) relataram que muitas vezes viajaram de ônibus, levando o cenário no bagageiro.

Essa busca por diferentes públicos, a flexibilidade do grupo de apresentar seus espetáculos em diversos locais e o grande número de locais e espectadores já contemplados com as apresentações do Teatro VagaMundo, fizeram com que eles indagassem: “Qual o público que nós ainda não buscamos?” E a resposta foi: “Os índios.” (Daniel, 25 de Junho de 2012) explicando de onde partiu a ideia de fazer o projeto *“Palhaço Rabito aterriza na sua aldeia! Uma ode às diferenças!”*, aprovado no *“Prêmio FUNARTE Artes na Rua”* (2011). O espetáculo *“La Perseguida”* foi apresentado a nove áreas indígenas, de povos Guarani e Kaingang do estado do Rio Grande do Sul, em duas etapas: a primeira em junho e a segunda em agosto de 2012. Tratarei com maior profundidade desse projeto no próximo capítulo.

⁴⁶São expressões corporais e faciais com características burlescas e estilizadas, realizadas pelo palhaço ou ator cômico. São ações de entonações farsescas, como por exemplo: “os tapas falsos, quedas, a dificuldade de pegar objetos, deixando que caíam outros, lançar papel picado como se fosse água em um balde, etc.” (DUPRAT; GALLARDO, p.133, 2010)

3 ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS PERFORMANCES

O estudo da performance [...] procura examinar o fenômeno em si e suas inter-relações. Não se ocupa de examinar apenas materiais deixados pelo fenômeno como objetos de arte, textos ou mesmo depoimentos fornecidos pelos informantes que participaram do evento, apesar de não se eximir de examiná-los minuciosamente. O estudo da performance procura confrontação direta com o vivido, o comportamento vivenciado, concentra-se, portanto, na observação do fenômeno em si sem, contudo, abrir mão da pesquisa de campo e de todo material do processo do evento. (LIGIÉRO, 2011, p. 13).

Os estudos de performance serviram de instrumento para investigar o teatro realizado pelo Grupo EMAET e as suas apresentações em espaços alternativos e também o trabalho desenvolvido pelo grupo Teatro VagaMundo em Terras Indígenas do RS, através das apresentações de seu espetáculo teatral "*La Perseguida*". Desta maneira, compreende-se, conforme Ligiéro (2011), a importância de estar presente no local de ação dos fatos, vivenciando junto aos atores sociais o fenômeno investigado.

Neste caso, cabe salientar que, neste trabalho o estudo da performance compreende as performances sociais e as performances culturais, ou seja, os grupos mencionados foram investigados não somente por suas obras teatrais, mas também pelas práticas de seus integrantes nas suas interações com os demais componentes do grupo e nas interações desenvolvidas do grupo com os espaços onde atuaram. Através da observação participante, da realização de entrevista e munida de caderno de campo, acompanhei e registrei as performances dos grupos teatrais em questão, durante o ano de 2012. Através desta etnografia que exponho os dados coletados, seguidos de análises e reflexões sobre os mesmos.

A pesquisa de campo realizada junto ao Grupo EMAET consistiu em frequentar as suas aulas e acompanhar as suas apresentações. Iniciei minha inserção nas aulas do grupo em março de 2012 e as observei até setembro deste mesmo ano. Quanto aos seus trabalhos artísticos, investiguei-os anterior e posteriormente ao período mencionado. Nas aulas, participei de alguns exercícios e

jogos teatrais, num espaço em que foi possível apreender como se organizam as apresentações e como estas são reconhecidas e divulgadas.

Já as minhas investigações junto ao Teatro VagaMundo ocorreram inicialmente através de entrevistas e, somente na segunda turnê do grupo às terras indígenas, observei-os em suas atividades, organização, divulgação e apresentações nas aldeias. Durante seis dias dos vinte e três em que eles percorreram as Terras Indígenas, participei também dos momentos de sociabilidade após os trabalhos, além de estar presente na divulgação do evento, que consistiu em visitas em escolas e residências indígenas no intuito de convidar o público para assistir às apresentações, e ainda a escolha, juntamente com a preparação do local, para a mostra teatral. Alguns dados deste trabalho são oriundos de entrevistas semiestruturadas realizadas antes e depois da viagem com o grupo, visto que possuo contato com eles desde março de 2011. Saliento que o espetáculo "*La Perseguida*" foi assistido também em outras oportunidades e contextos além das terras indígenas, como na Praça Saldanha Marinho, no Monet Plaza Shopping, no hall da União Universitária na UFSM.

No entanto, a investigação realizada junto ao grupo Teatro VagaMundo preocupou-se com as relações entre o espetáculo "*La Perseguida*", cuja a construção e criação está apoiada nas pesquisas e experimentações baseadas no teatro de rua e na figura do palhaço, com um público majoritariamente indígena.

Com o desígnio de abordar a experiência etnográfica através dos estudos da performance, inicio a exposição pelo quarto ponto de contato entre a antropologia e o teatro investigado por Schechner (2011): "a sequência total da performance", pois entendo que ela abrange a totalidade da minha pesquisa. O autor argumenta que a performance contempla um conjunto de etapas que não são levadas em consideração nas pesquisas e que formam um "todo" relevante para compreender as performances em suas diferentes formas ou possibilidades. Schechner (2011) cita alguns exemplos de diferentes culturas para esclarecer a importância desse estudo e para mostrar que a partir da variedade de características dentro da sequência de cada performance é possível também apreender a própria, em sua particularidade cultural.

Pessoas do teatro investigaram treinamento, ensaios, e performances, mas deixaram passar oficinas, aquecimentos, resfriamento, e balanços. Assim como as fases da performance pública em si fazem um sistema, toda a "sequência de performance" faz um sistema maior, mais inclusivo. Em

alguns gêneros e culturas, uma ou outra parte da sequência é enfatizada (SCHECHNER, 2011, p. 223).

Esta sua observação revela uma significativa crítica aos estudos de teatro. Schechner (2011) considera que há sete fases na sequência da performance: treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance⁴⁷, esfriamentos e balanço. Com isso, sua crítica se dirige aos estudos que se restringem ao treinamento, aos ensaios e à performance, ficando negligenciada a investigação sobre as demais etapas. Segundo ele, o que há é uma sequência de transição, em que treinamento, oficina, ensaio e aquecimentos ocorrem anteriormente à performance propriamente dita, e esfriamento e balanço ocorrem posteriormente à performance.

Esclarecidas essas questões mais gerais, conduzo o leitor a conhecer os sujeitos investigados e as experiências vividas no campo desta pesquisa.

3.1 Performances sociais: os integrantes dos grupos, as aulas, os ensaios, o treinamento de ator

3.1.1 Professora e alunos/atores – O Grupo EMAET

O Grupo EMAET se organiza em várias turmas de alunos que são separados de acordo com o tempo de escola e disponibilidade de horário. Assim, há as turmas dos alunos mais antigos e as turmas dos alunos novos. Para esta pesquisa, elegeu-se o grupo mais antigo constituído por jovens e adultos que frequentam as aulas no horário oferecido às quintas-feiras, semanalmente.

Trata-se de um grupo heterogêneo, formado por estudantes universitários, donas de casa, professores da rede de ensino, desempregados, aposentados e trabalhadores de outros setores. Conforme minhas impressões durante a investigação, considero fundamental a participação da professora Nice como integrante do grupo estudado, pois ela não só ministra aulas como também participa

⁴⁷ Aqui o autor faz referência ao momento da apresentação, a situação de cena, ou espetáculo.

das propostas e das apresentações. Outro elemento que a inclui no grupo, do ponto de vista desta investigação, é sua postura em relação aos anseios de seus alunos ao longo de seu trabalho na EMAET, conforme explicado no primeiro capítulo. Com formação em Licenciatura Plena em Artes Cênicas, a professora Nice, é a única profissional de teatro no Grupo EMAET que retira daí a suasustentabilidade econômica, enquanto que os demais integrantes possuem outros meios de sobrevivência.

Entre os alunos do Grupo EMAET, a maioria afirmou ter se interessado pelo teatro após terem assistido alguma apresentação do grupo. Outros afirmaram que possuíam interesse em fazer teatro e que procuravam um grupo quando a EMAET foi indicada. Outro elemento relevante que aparece neste grupo refere-se a uma motivação que surgiu após a vivência no teatro na EMAET. A experiência teatral despertou nessas pessoas o desejo de levar o teatro para seus projetos pessoais e profissionais, mesmo que elas fossem de outras áreas. Os sujeitos entrevistados percebem no teatro uma possibilidade a mais em suas vidas, compreendem sua vivência no teatro como uma formação complementar à sua profissão. Estudantes dos cursos de Educação Especial e Terapia Ocupacional veem na sua experiência com o teatro na EMAET estratégias, métodos e aplicabilidades de exercícios de sensibilização e de autoconhecimento que podem ser úteis no seu trabalho. Como exemplo disso: a fala de uma das alunas da EMAET, estudante de Terapia Ocupacional.

O teatro é por uma questão minha, de lazer, mas também é uma coisa que eu quero trazer para a minha profissão. Não sei se você conhece o que fazem na Terapia Ocupacional? [...] É que Terapia Ocupacional é bem amplo. Então pode trabalhar com saúde mental e física, tem a habilitação normalmente de membros superiores, porque inferior é mais difícil. Ahh...[...] Mais a saúde mental, às questões sociais de integrar à sociedade. Aquela pessoa que não consegue se integrar, sabe. Então, nós trabalhamos com reinserção, com coisas [...] para fazer adaptações. No caso, deixa eu dar um exemplo: alguém que não tenha a mão, e está com dificuldades para se alimentar sozinha. Então se faz uma adaptação para que ela consiga fazer aquilo sozinha. [...] Uma amputação é um exemplo. Então, ela tem uma lesão medular, então, ela tem dificuldades motoras. Nós vamos fazer adaptações para que ela consiga fazer o que ela fazia sempre, do cotidiano, mesmo tendo aquela limitação. Nós, claro, vamos trabalhar para recuperar o membro, mas enquanto ela não recupera, ela vai fazer as coisas com adaptação. Mas além desta parte, tem a questão de reinserção que trabalha com álcool e drogas, coisas assim. Mais desta parte da saúde mental: é aonde eu quero trabalhar e que pode entrar a questão do teatro. Como normalmente a gente trabalha com atividades, por exemplo, eu vou trabalhar a motricidade do sujeito, mas eu não vou manda-lo a começar a fazer flexão e flexão nos dedos. Eu vou achar uma atividade, que faça isso. Que ele fazendo aquela atividade, esteja realizando os movimentos que ele

precisa, para não ficar aquela coisa maçante e extremamente automática – a vamos fazer tal coisa – não! A partir de uma atividade, ele vai trabalhar o que precisa ser trabalhado. Então uma atividade que pode ser utilizada é o teatro. Mais para a reinserção e socialização ou relaxamentos, no caso de álcool e drogas para a ansiedade. Então, é uma coisa que eu gosto, que é o teatro. E que eu posso integrar a minha profissão que no caso, nós estamos tendo disciplinas com abordagens corporais, com o trabalho de teatro e dança coisas assim: a gente tem na faculdade. Então é uma coisa que posso trazer para esse outro âmbito⁴⁸. [...] (Juliana Prestes Ferigollo, entrevista concedida em 16 de Maio de 2012)

Professoras da rede de ensino veem na vivência do teatro uma oportunidade de levar o trabalho realizado na EMAET para as escolas pouco favorecidas onde lecionam, a fim de motivar os alunos da periferia. Um exemplo foi a apresentação do “*Casamento Caipira e Quadrilha*”, montado para a Praça Saldanha Marinho para duas apresentações na programação da Prefeitura Municipal de Santa Maria - RS no mês de junho de 2012. Na oportunidade, uma das alunas, professora da Escola Municipal de Ensino Fundamental Pedro Kunz, solicitou este trabalho para a sua escola. A apresentação ocorreu em dezesseis de junho de 2012 (figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8 – Apresentação de “*Casamento Caipira e Quadrilha*” na Escola Municipal de Ensino Fundamental Pedro Kunz, em 16 de junho de 2012. Arquivo pessoal.

As donas de casa e/ou aposentadas entendem o teatro como um momento de sair de casa para “brincar”, jogar, interagir com novas pessoas, sentirem-se descontraídas e vaidosas. Para algumas, é a possibilidade de romper com a timidez e melhorar a autoestima.

São pessoas que saem da universidade, de suas casas, do emprego, da escola para vivenciarem o teatro nas últimas horas de um dia, talvez, desgastante. Muitas vezes chegam atrasadas, cansadas e exauridas de correr para minimizar o

⁴⁸ A interlocutora está se referindo a sua profissão.

atraso. Na entrada apressada, cumprimentam todos com abraços, beijos e sorrisos, ao mesmo tempo, em que trocam de roupa e se juntam à atividade.

Na turma estudada ainda frequentam alunos que atualmente também fazem teatro no Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro, ambos pertencentes à UFSM. Desta maneira, pode-se compreender por esta parcela do Grupo EMAET que existem pessoas que estão buscando profissionalizar-se em teatro neste grupo, apesar de não ser o foco da EMAET.

3.1.2 Encenadora, ator e produtora cultural – O Grupo VagaMundo

O Teatro VagaMundo, inicialmente formado por Gabriela Amado e Daniel Lucas, possui uma outra perspectiva, ou seja, é um grupo teatral profissional. Seus integrantes possuem formação específica em teatro e continuam buscando formas de aperfeiçoamento e investigação no âmbito técnico e artístico do teatro. Gabriela é atriz, pesquisadora e diretora de teatro; Daniel é ator e palhaço. Atualmente, o grupo conta com uma terceira integrante, Aline Carvalho, responsável pela produção cultural do grupo.

Aline conta que quando começou seu trabalho com o grupo não possuía experiência em teatro. Antes de ingressar no Teatro VagaMundo, trabalhava com vendas e estava iniciando curso superior em Direito. Entretanto, ao observar a rotina de trabalho do grupo, foi sentindo afinidade com as atividades de produção, como venda de espetáculos, criação de projetos culturais, organização administrativa e contabilidade do Teatro VagaMundo. Convidada pelo grupo, a partir de 2012 Aline passa a atuar como produtora e administradora do Teatro VagaMundo e, desde então, vem realizando cursos de formação profissional em produção cultural.

Gabriela, desde 2009, realiza seus trabalhos e pesquisas também na Colômbia. Em colaboração com Fernando Montes, diretor do Teatro Varasanta (Bogotá), desenvolve um trabalho investigativo sobre o treinamento e a organicidade no trabalho do ator. Desde então, divide suas atividades com estes dois países.

Daniel, como ator, foi responsável pela criação do Palhaço Rabito, com a direção de Gabriela. Os espetáculos *“La Perseguida”* e *“Banana com Canela”* são interpretados somente por ele, através da figura do Palhaço Rabito. Como os

espetáculos são solos e como o cenário foi elaborado para ser transportado para qualquer lugar de maneira prática, Daniel relatou que, em algumas situações nas quais as demais integrantes estavam envolvidas com outros trabalhos, ele foi sozinho para a apresentação, mas que isso em geral não acontece. Também, em sua entrevista, narrou episódios nos quais viajavam com o espetáculo de ônibus, enfrentado longas esperas em rodoviárias para as baldeações, a fim de poder levar o espetáculo *“La Perseguida”* para o maior número de lugares possível.

Apesar de o grupo Teatro VagaMundo possuir somente três integrantes, seus espetáculos foram criados estrategicamente com o intuito de não sofrerem limitações quanto ao espaço de apresentação e ao deslocamento. Desta maneira, seus integrantes trabalham e se revezam em táticas de cooperação, ainda que, quando necessário, Daniel consiga levar, sozinho, os espetáculos para a cena.

3.1.3 Os bastidores: as atividades vividas fora de cena

Após a apresentação do grupo teatral da EMAET e do Teatro VagaMundo, cabe trazer à discussão as atividades desenvolvidas por cada um. Primeiramente, falarei sobre as aulas de teatro na EMAET, seus ensaios para apresentações e demais atividades, como os encontros comemorativos e festas, que observei durante o tempo em que estive junto a este grupo. Depois, voltar-me-ei às ações realizadas pelo Teatro VagaMundo, o treinamento de ator, pesquisas, divulgação e a apresentação do espetáculo. Junto a esses elementos, trago teorias que servem de suporte para a análise dos dados desse estudo.

Os seis pontos de contato entre a antropologia e o teatro compreendidos por Schechner (2011), incluem um estreito cruzamento com as fases da própria sequência da performance. Enquanto alguns expõem referências à performance cultural, outros apresentam questões mais relacionadas à performance social dentro do próprio campo artístico.

Para explicar esta inferência, retomo o quarto ponto de contato, no qual, como vimos, Schechner (2011) afirma haver uma sequência de sete fases da performance. Acredito que a partir desta ideia pode-se fazer uma análise das práticas dos grupos

em sua totalidade, não centradas apenas em suas apresentações. Nesse sentido, vamos à apresentação das etapas mencionadas.

Quanto aos “Ensaaios” e ao “treinamento”, Schechner (2011) afirma que é um estudo realizado geralmente por quem faz teatro, não atraindo a atenção de outros, e que correspondem aos momentos anteriores da performance apresentada à audiência. Segundo ele, a necessidade de cada uma destas fases varia de cultura para cultura.

Na prática do Grupo EMAET, os ensaios ocorreram diante da necessidade das apresentações. Ou seja, os ensaios não eram semanais como as aulas e geralmente eram realizados no momento final da aula para aqueles que iriam fazer parte do espetáculo ou da intervenção teatral. Também em horários extra as aulas, aos sábados. Como na maioria dos convites para apresentação o grupo era solicitado por suas intervenções a partir dos fragmentos de “*Provocações*”, seus ensaios visavam à retomada das ações ou trocas e substituições dos alunos/atores devido à indisponibilidade de quem a executava anteriormente. Também faziam parte dos ensaios conselhos e sugestões da professora Nice aos alunos, especialmente no que diz respeito às reações do público. Ela sempre os alertava para, no caso de intervenções na rua, não se afastarem muito um dos outros, manterem-se próximos e, no caso de um transeunte reagir com rispidez, não insistirem na tentativa de sensibilização. Em minhas observações, percebi que a professora Nice procura sempre prevenir seus alunos em relação aos imprevistos que a proposta de trabalho do grupo e os diferentes espaços de atuação (espaços alternativos) podem apresentar. Assim, vê-se que as apresentações em espaços alternativos costumam ser atividades que se realizam no âmbito do inesperado, da surpresa, não apenas para o andante desavisado, mas também para o ator que se coloca nesse jogo, pois este joga com o acaso tanto na relação com o espectador quanto na relação com o espaço.

As aulas na EMAET eram habituais. A turma que observei tinha aula na quinta-feira, das 19h às 22h, semanalmente. Como os alunos desta turma eram bem diversos e costumavam se ver somente nos dias de aula, era comum momento de sociabilidade no hall da Casa de Cultura antes da aula, durante o aguardo dos demais. Ao chegar, deparava-me com a professora Nice e alguns alunos em conversas animadas, momentos que algumas vezes eram acompanhados de lanches e bebidas, pois era um horário marcado pelo intervalo entre as atividades

realizadas ao longo do dia e a aula de teatro. Esse espaço de tempo, mesmo sendo breve, marca uma atividade de troca entre os sujeitos. Trata-se de um momento em que estes alunos relatam e expõem suas demais atividades diárias com os colegas que não acompanham suas experiências individuais. Este processo se estendia até o início da aula, durante as trocas de roupa, o alongamento e o aquecimento. Somente ao longo deste último é que os alunos do Grupo EMAET iniciavam uma postura mais introspectiva. Segundo Schechner (2011), o “Aquecimento” é importante para a concentração do ator e é realizado a partir de exercícios específicos seguidos de alguns jogos teatrais. O “aquecimento” é a preliminar para a entrada em cena, sendo realizado também antes dos ensaios. Trata-se da preparação da voz e do corpo, para que esses não sofram lesões. Após o alongamento e o aquecimento, as aulas na EMAET eram normalmente seguidas por jogos teatrais e, em algumas ocasiões, exercícios de improvisação. Os exercícios propostos pela professora Nice eram de expressão corporal, partiam normalmente de uma atividade individual (figura 9) dos alunos, a partir de estímulos dados através de música instrumental e de palavras sugeridas por Nice. Durante o desenvolvimento dessas atividades, os alunos exploravam diferentes movimentos corporais e gestos no espaço da sala de aula. Neste processo, comumente os corpos em movimento encontravam uns aos outros, fazendo com que a atividade individual passasse a ser em dupla ou em grupo, conforme as formações ocorridas entre os alunos durante o jogo.



Figura 9 – Aula do Grupo EMAET, em 28 de junho de 2012. Arquivo pessoal.

As aulas do Grupo EMAET não possuíam uma estrutura fixa, lembrando que a professora Nice busca compreender os anseios de seus alunos em relação à prática teatral. Desta forma, nem sempre as aulas seguiam a estrutura descrita acima. Também havia situações em que os alunos faziam pesquisas em textos que eles selecionavam e traziam de casa para estudarem, compartilharem com os colegas e criarem improvisações. Estas aulas propiciavam experiências lúdicas das quais muitas vezes pude compartilhar a partir do convite dos alunos. Não há uma busca por treinamento de ator ou virtuose, como a professora Nice havia me alertado. É uma prática para o autoconhecimento, sensibilização e para a formação pelo gosto teatral. Em uma ocasião de aula na EMAET, alunas avisaram ao grupo e à Nice que, no Theatro Treze de Maio, ocorreria uma peça teatral vinda de Porto Alegre – RS. Neste instante, todos ficaram entusiasmados e propuseram que a aula correspondesse à ida ao espetáculo. Com o consentimento de Nice, fomos ao Theatro Treze de Maio e, ao final do espetáculo, em frente ao teatro, o grupo permaneceu por longo tempo comentando as cenas e ações dos atores, até decidirem ir para algum outro lugar para beber algo e dar continuidade às discussões. Este acontecimento é exemplo de uma das fases da “sequência total da performance”, que é o “esfriamento”, o qual será discutido mais adiante. Por agora,

retomo a discussão dos ensaios através da experiência etnográfica com o Teatro VagaMundo.

Nos primeiros contatos com o Teatro VagaMundo, mostrei interesse em assistir aos ensaios do ator Daniel. Bastante solícito, ele disse que bastava marcarmos um horário, que ele faria demonstrações do espetáculo. Porém, não era este o meu objetivo. Creio que eu não me fiz entender, no início da pesquisa, assim como eu também não compreendia sua colocação. O que eu precisava, naquela circunstância, era saber seus horários de ensaios e se era permitida minha presença para a observação. Como não fazia parte da proposta de pesquisa coletar uma demonstração do trabalho realizado pelo grupo, insisti que meu interesse era conhecer o cotidiano de ensaios do ator, e não um evento à parte desse trabalho, como uma demonstração. Foi então que Daniel me esclareceu que não havia um cronograma de ensaios e sim uma agenda de apresentações do espetáculo em diversas cidades, ou seja, como ele se apresentava com grande frequência e sua proposta de trabalho do grupo está ligada ao contato com o público, os ensaios em sala fechada não faziam sentido. A partir deste momento, pude começar a compreender a lógica de trabalho do Teatro VagaMundo. Segundo Daniel, para a apresentação do espetáculo, ele revisa mentalmente o roteiro de *“La Perseguida”*, e, em cena, como Palhaço Rabito, é que o espetáculo acontece através do jogo que se estabelece com o espaço e o público. É claro que, inicialmente, o espetáculo e o Palhaço Rabito tiveram sua criação em espaço de sala de ensaio. Para elucidar este momento do trabalho desenvolvido pelo Teatro VagaMundo, faço referência a uma das fases da “sequência total da performance” apresentada por Schechner (2011): o “treinamento”.

O “treinamento”, segundo Schechner (2011), apesar de ser considerado importante, não é praticado frequentemente, exceto na arte da dança, que exige treinamento constante para sua manutenção. Já em outras culturas, onde o espetáculo segue uma tradição de repetição, já com uma estrutura e personagens bem construídos, o treinamento é fundamental, e o ensaio desnecessário. Em minhas pesquisas com o Grupo EMAET, o treinamento não foi evidenciado. No início desta pesquisa, apresentei as colocações da professora Nice a respeito do treinamento de ator, como exposto anteriormente.

A proposta do Teatro VagaMundo é diferente, através de pesquisas e treinamento de ator, investigou a criação do palhaço. Quando dei início à minha

pesquisa e entrei em contato com o grupo, o processo de treinamento e pesquisa para a construção do espetáculo “*La Perseguida*” e do Palhaço Rabito estavam de certa forma concluídos na perspectiva de que haviam chegado à criação do palhaço e do espetáculo. Desta forma, não pude acompanhar as atividades do grupo nesta fase. Porém, através de seus depoimentos, é possível apresentar algumas características dos métodos empregados pelo Teatro VagaMundo.

Segundo Daniel, os espetáculos do Teatro VagaMundo foram concebidos em sala de ensaio, através do treinamento de ator, mas a sua criação se deu através de experimentos e testes realizados em público. De acordo com Gabriela, foi fundamental, para o trabalho a pesquisa das tradições circenses. Buscaram *gags* de outros palhaços, *gags* tradicionais, através de vídeos, livros e filmes, e, nessas estruturas cômicas, procuraram “a base para uma melhor compreensão e incorporação dos princípios que regem a arte do palhaço, bem como o fundamento para a estrutura do espetáculo.” (AMADO, 2009).

Carlson (2010) afirma que estes empréstimos interculturais, como os citados acima, pelos quais as performances culturais vêm sendo afetadas de maneira crescente, são interessantes aos estudos de teatro e aos de antropologia. Em “*The Predicamento of Culture*” (1988), James Clifford afirma que

as sociedades do mundo moderno tem se tornado “sistematicamente muito interconectadas para permitirem qualquer isolamento fácil de sistemas separados ou independentemente funcionando” e que, em todo o lugar, indivíduos e grupos “improvisam performance local a partir de passados recapturados, recuperando mídia estrangeira, símbolos e línguas” (CARLSON, 2010, p. 44).

Estes empréstimos interculturais a que Carlson (2010) se refere aparecem no quinto ponto de contato nas investigações de Schechner (2011). Na “transmissão do conhecimento performático”, Schechner inicia sua reflexão com a roteirização das performances e sua transmissão no período anterior à existência da escrita. O autor nos leva a compreender que esses dois processos ocorreram por observação e imitação de *performers* e audiência de grupos para outros grupos, e tradição e transmissão ao longo dos tempos, isso em relação aos rituais e danças xamãs. Essa forma de passar o conhecimento performático Schechner (2011) compara ao modo como o esporte é ensinado, citando a relação de transmissão de conhecimento de ex-esportistas que se tornam treinadores de novos esportistas, repassando suas experiências. Segundo ele, a transmissão do conhecimento performático parte de

uma relação “mestre-aprendiz”, e ainda se inclui nessa transmissão as “misturas” de gêneros e culturas diferentes que ocorreram de contatos interculturais, criando novos trabalhos artísticos que algumas vezes não se assemelham nem um pouco aos seus “antecessores”. No caso do Teatro VagaMundo, parece não haver um mestre, pois são jovens investigadores autônomos. Contudo, é válido considerar que suas buscas investigativas estão pautadas em obras de mestres, em tradições circenses e teatrais. Logo, o meio condutor da transmissão de conhecimento difere do apresentado por Schechner (2011), pois não é através da tradição oral nem através da relação mestre/aprendiz. Ainda assim, há um movimento no qual os sujeitos aqui mencionados se colocam, de certa forma, na condição de aprendizes autônomos e buscam técnicas e elementos tradicionais para as suas criações. Nesse sentido, quando Gabriela e Daniel realizaram suas pesquisas em livros e filmes, estavam se utilizando de meios que possibilitaram-lhes apreender um conhecimento, assim como trazê-lo para seu trabalho. Estas duas discussões, a da “transmissão do conhecimento performático” (SCHECHNER, 2011) e dos “empréstimos interculturais” (CARLSON, 2010), aproximam-se em seus elementos constituintes e estão no campo da performance social, pois se encontram no espaço onde os sujeitos desempenham papéis sociais.

Os experimentos, números de habilidades e *gags*, que Daniel diz levar à rua para testar com o público, segundo ele, somente diante do público se verificarão, se funcionam ou não. Nesse sentido, funcionar quer dizer, se determinado número, ou cena faz rir, provoca reação, se o jogo acontece entre o ator e o espectador. Desta maneira é que os espetáculos do Teatro VagaMundo foram tomando forma, através da interferência das reações da audiência. Norbert Elias (1995) faz uma interessante análise dos experimentos artísticos realizados pelos artistas e do quanto eles são importantes para a construção da obra de arte.

Os criadores de arte fazem experiências. Testam suas fantasias no material que está sempre assumindo novas formas. A qualquer momento podem ir por aqui ou por ali. Podem sair dos trilhos, e depois dizer a si mesmos quando dão um passo atrás: “isto não funciona, não soa bem, não está bom. [...]” Portanto não é apenas a dinâmica interna do fluxo-fantasia, nem apenas a corrente de conhecimentos que estão envolvidas na produção de arte, mas também um elemento controlador da personalidade, a consciência artística do produtor (ELIAS, 1995, p. 62).

Neste caso, como Daniel relatou em entrevista, o público é o “termômetro” do espetáculo. As experiências são realizadas diante do seu espectador para a própria

construção artística. Não basta somente o domínio das técnicas, e/ou o conhecimento sobre a arte teatral e a técnica do ator.

Geertz, em *“A arte como um sistema cultural”* (2000), discute sobre o fato de a arte não estar desconectada da sociedade em que se encontra, assim como o próprio artista não está fora de sua sociedade na produção da obra artística, o que torna a arte um produto passível de ser compreendido pelo espectador. “O artista trabalha com a capacidade de seu público – capacidade de ver, de ouvir, de tocar, às vezes até de sentir gosto e cheirar, com certa compreensão.” (GEERTZ, 2000, p. 178). Ou seja, o artista cria seu trabalho pensando na recepção da audiência. No caso do Teatro VagaMundo, sua preocupação está em transgredir seu público, enquanto que o Grupo EMAET visa a uma sensibilização.

A transgressão do público, de acordo com a proposta do Teatro VagaMundo está ligada à presença do palhaço. Desta maneira, faz-se necessária uma breve explanação de discussões a respeito da figura do palhaço, juntamente com a construção do Palhaço Rabito, no trabalho do Teatro VagaMundo.

Segundo o ator Daniel, em seus estudos e treinamento, Gabriela o guiava para buscar no seu próprio eu os elementos para a construção do palhaço. Na obra *“Palhaços”* (2003), Bolognesi apresenta um estudo apurado sobre palhaços de circo e de circo-teatro no Brasil, revelando que esse método de criação é presente para a maioria dos artistas.

A personagem é construída a partir de um processo de interiorização, com o objetivo de delimitar os contornos psíquicos e físicos, que tanto podem ser tomados da experiência pessoal do artista como podem ser constituídos a partir do exercício da imaginação, ou da observação externa, ou, ainda, de uma mescla de todos esses elementos. [...] O corpo do palhaço é a base de sua interpretação. O artista não tem a segurança e, ao mesmo tempo, a limitação de uma dramaturgia que prevê os passos da representação. Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requerem estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com o seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais (BOLOGNESI, p. 176, 2003).

Trata-se de um método de criação que se diferencia de outros processos de construção da personagem, nos quais, normalmente, o ator realiza sua pesquisa a partir de elementos literários apresentados no texto dramático. No entanto, o

afinamento do espetáculo e as ações do Palhaço Rabitosão trabalhados através de experimentos e testes realizados com o público. Essa metodologia de criação também é verificada em Bolognesi (2003):

O palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem. Uma vez em cena, a interpretação deve ser o momento de realização plena da personagem, da demonstração de seu caráter e de suas peculiaridades (BOLOGNESI, p. 176, 2003).

Retomando as fases da “sequência total da performance”, cabe ainda explorar “oficina”, “esfriamento” e “balanço”. A “oficina” é o momento em que se encontram também o “aquecimento”, os “ensaios” e o “treinamento”, quando ocorrem trocas de conhecimentos, com mostras ao público, ou não, das criações resultantes deste processo. Acontece na forma de minicursos para desenvolver diversas habilidades relacionadas à construção e à criação da performance. Podemos compreender a “oficina” a partir das aulas de teatro na EMAET, explanadas anteriormente, durante as quais os alunos/atores vivenciam jogos teatrais e propostas de improvisação teatral para a sua formação. Outro exemplo são as oficinas ofertadas pelo Teatro VagaMundo, como a intitulada “*Um Salto para o Fracasso*”, ocorrida de 12 a 14 de novembro de 2012, durante o “*1º Encontro Internacional de Palhaços da Coxilha*”, em Santa Maria - RS, da qual participei. Nesta oficina, ministrada por Daniel, foram trabalhados exercícios para a compreensão da lógica do palhaço (que é particular e diferente para cada pessoa), através da utilização cômica do corpo, da relação palhaço-público, do tempo cômico e da palhaçaria⁴⁹ clássica. Nestes exercícios, vivenciamos alguns tipos de “quedas” e/ou “tropeços” frequentes nas ações dos palhaços.

A etapa do “esfriamento” corresponde ao momento pós-performance, depois do espetáculo, ou transe. É o que acontece nos bastidores e também na audiência quando, ao fechar as cortinas, o *performer* sai de cena. Schechner (2011) declara que o esfriamento das performances deve ser estudado por ambas as partes, *performers* e espectadores, mas que é uma discussão difícil, devido à escassez de documentos a respeito.

O “esfriamento” vivido pelos *performers* corresponde à etapa de remoção de maquiagem, dos adereços e do figurino, às conversas, normalmente a respeito do

⁴⁹ Termo utilizado durante a oficina em referência aos números de *gags* tradicionais.

espetáculo apresentado e reação do público, incluindo a ingestão de alimentos e bebida. Já o “esfriamento” do público refere-se à saída do teatro, que pode ser simplesmente o retorno para casa ou uma passada no bar, ou outros lugares, podendo haver conversas a respeito da performance ou não. Quanto a esta etapa, pude confirmar, a partir de minhas observações em campo, as colocações de Schechner (2011). Acompanhado às vezes de euforia e às vezes de cansaço, o “esfriamento” é o momento de recolher o material cenográfico e guardá-lo, remover a maquiagem, despír-se do figurino e, paralelamente a isso, discutir as ocorrências de cena, fazer comentários sobre os improvisos, sobre as reações do público, sobre os possíveis problemas técnicos durante a cena, entre outros, sempre relativos aos acontecimentos da cena. Contudo, existe um momento posterior a esse, que acredito que ainda pertença ao “esfriamento”, que é quando o grupo conversa mais atentamente sobre os fatos mencionados, num bar ou no hotel, como que retomando a discussão num momento de reflexão e compreensão. Trata-se de uma situação contemplativa e reflexiva da experiência teatral.

Em muitas culturas, ingerir alimentos e bebida, compartilhar memórias do que aconteceu, é ou a conclusão da performance ou parte de cerimônias depois-da-performance. Parece que uma performance realizada de todo o coração literalmente “esvazia” os performers, e um modo de eles se restabelecerem (ou ser restabelecidos) à vida ordinária acontece quando são reabastecidos com comida e bebida, sagrada e profana. Ou, ao contrário, a performance preenche tanto os performers com energia e excitação que eles precisam de tempo para extravasar através de uma sociabilidade exuberante (SCHECHNER, 2011, p. 225).

De certa forma, esta sociabilidade gerada pelo compartilhamento dessas memórias, acompanhada de ingestão de alimentos e bebida, possui uma ligação com o “Balanço”. Segundo Schechner (2011), esse é o efeito gerado após a performance: discussões, teorias e técnicas formadas a curto ou longo prazo resultantes do evento, mudanças na própria performance ao longo do processo de repetição de apresentações. Esta fase também é pouco estudada e raramente levada em conta como parte da performance. Este elemento de análise proposto por Schechner (2011) pode ser identificado em ambos os grupos estudados. Enquanto o EMAET desestrutura e reestrutura seus trabalhos para adaptar aos diferentes espaços em que é convidado para se apresentar, o espetáculo “*La Perseguida*”, do Teatro VagaMundo, possui uma estrutura que se permite o improviso, conforme o jogo com o público bem como saltos e retomadas de *gags* de acordo com a

necessidade de jogo do Palhaço Rabito com o espectador. Além destas mudanças verificadas durante o ato da apresentação, Daniel, o Palhaço Rabito, em entrevista, afirmou que constantemente investiga novos números para acrescentar ao espetáculo. Segundo ele, essas investigações não possuem um cronograma específico, podendo ocorrer em circunstâncias variadas. A exemplo, lembro de uma visita que realizei ao Espaço VagaMundo para conhecer a exposição fotográfica realizada pelo grupo sobre o projeto *“Palhaço Rabito aterriza na sua aldeia! Uma ode às diferenças!”*. Na ocasião, Aline chegou à casa (Espaço VagaMundo) de Daniel, trazendo um prato de plástico para ele. Neste momento, enquanto conversávamos sobre a exposição, Daniel, com o prato na mão, estudava seu peso e suas dimensões, ao mesmo tempo em que fazia algumas observações à Aline sobre as possibilidades de aquele objeto servir de suporte em um novo número que ele estava pesquisando na época. Mesmo que naquele instante não estivesse ocorrendo a pesquisa de fato, pelo ator, e que ele não estivesse em ensaio, pude presenciar uma mostra de suas investigações como artista que busca sempre renovar seu repertório.

Dentre as atividades que se percebem como performances sociais, nesta pesquisa, compreende-se o projeto realizado pelo Teatro VagaMundo para comunidades indígenas no RS, em sua formulação e construção.

O próprio cenário utilizado por esse grupo já foi pensando no sentido de fazer cumprir a missão de levar o espetáculo para diferentes públicos. Nas palavras do ator Daniel, “os espetáculos foram construídos para ir a qualquer lugar, o cenário foi concebido, para ser transportado dentro de um carro.” (Daniel, entrevista concedida em 25 de Junho de 2012).

Desta forma, essa busca por diferentes públicos e a flexibilidade do cenário para este fim resultou na obtenção de um elevado e diversificado número de locais e de espectadores. O próprio grupo sentia uma inquietação que fazia com que seus integrantes se perguntassem que tipo de público eles ainda não tinham atingido. Dessa inquietação e do objetivo de levar o espetáculo a “espaços não-tradicionais de teatro” (VAGAMUNDO, 2011, p. 04), pensaram no público indígena. Assim, Daniel explicou a origem do projeto *“Palhaço Rabito aterriza na sua aldeia! Uma ode às diferenças!”*, aprovado no “Prêmio FUNARTE Artes na Rua” (2011), e desenvolvido em duas etapas: uma em junho e outra em agosto de 2012. O espetáculo *“La Perseguida”* foi apresentado em nove áreas indígenas de povos Guarani e Kaingang

do estado do Rio Grande do Sul: Cacique Doble, Carretero, Guarita, Serrinha, Iraí, Ligeiro, Nonoai, Ventarra e Votouro. Na figura 10, é possível visualizar a representação de suas localizações.

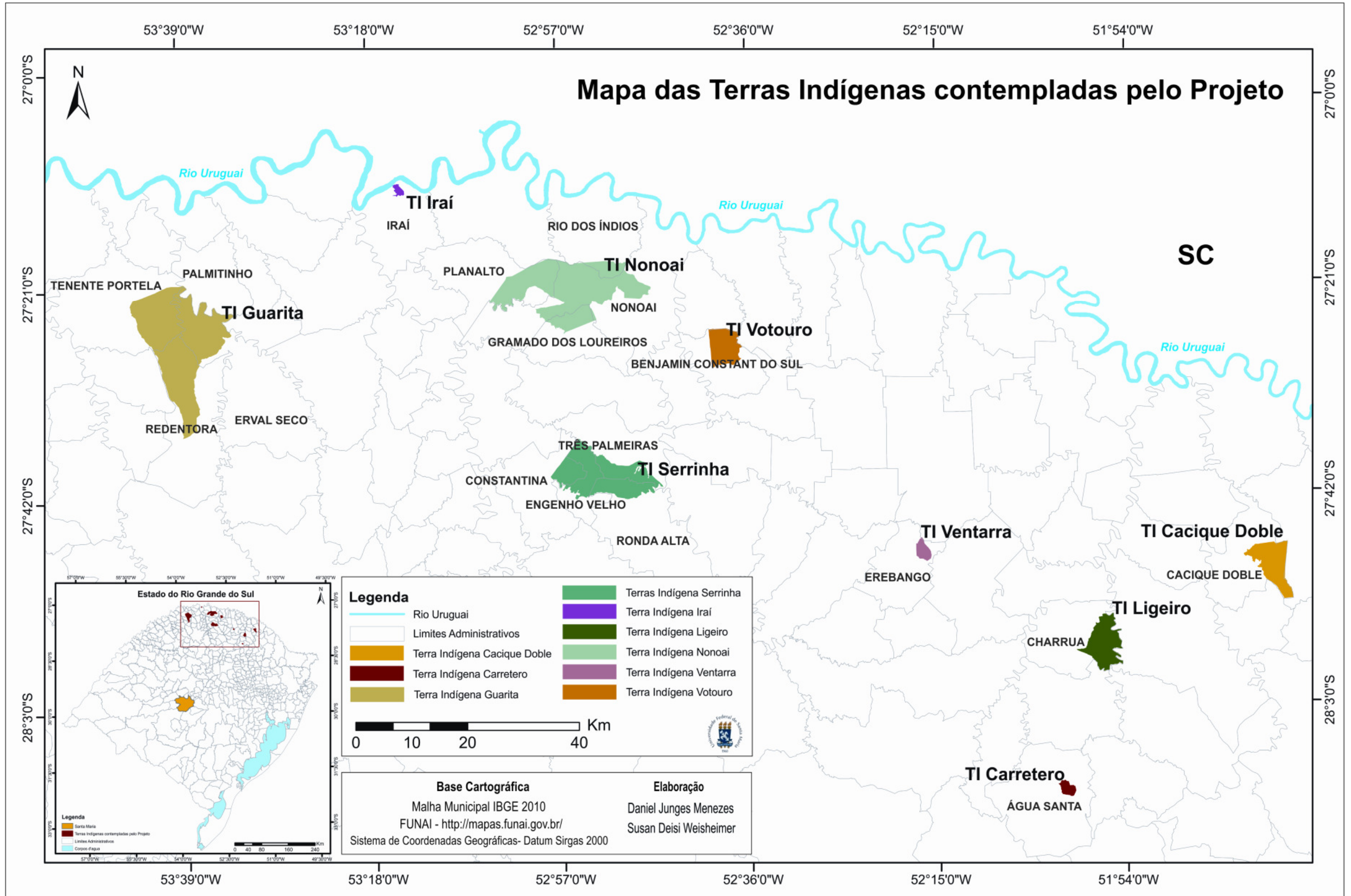


Figura 10 – Mapa de localização das Terras Indígenas visitadas pelo Teatro VagaMundo.

Anteriormente à submissão do projeto ao edital “*Prêmio FUNARTE Artes na Rua*”, o Teatro VagaMundo entrou em contato com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) do Rio Grande do Sul, Administração Regional de Passo Fundo, para obter indicação das localidades indígenas. Em sequência, entraram em contato com as lideranças (Caciques e diretores das escolas) de cada uma dessas comunidades indígenas e, após colocarem-se de acordo para integrar a programação do projeto, o grupo Teatro VagaMundo planejou a logística da turnê pelas Terras Indígenas, e o submeteram a seleção. Dentre as atividades deste projeto, um documentário será realizado pelo Teatro VagaMundo a partir das imagens captadas durante as visitas às Terras Indígenas.

No total, o grupo Teatro VagaMundo levou à cena o espetáculo “*La Perseguida*” doze vezes, conforme proposto no projeto. Destas apresentações, acompanhei o grupo em três, durante seis dias, na segunda etapa do projeto (que teve duração de 23 dias): em 19.08.2012, às 15h, na Comunidade de Pedras Brancas, terra indígena de Serrinha, localizada no município de Ronda Alta; em 20.08.2012, às 10h, na comunidade de Alto Recreio (Serrinha), também situado em Ronda Alta; e em 22.08.2012, às 14h30, na comunidade Km 10, terra indígena de Guarita, município Tenente Portela.

Acompanhei o Teatro VagaMundo nesta turnê do dia 17 ao dia 22 de agosto de 2012. Neste período, foi possível observar a chegada do grupo nas comunidades indígenas, na divulgação do espetáculo, (conforme a figura 11), que consistiu em visitas às escolas e residências indígenas no intuito de convidar o público para assistir às apresentações. Assim como os acompanhei e observei durante a escolha dos espaços para a apresentação e ainda na recepção dos indígenas ao grupo teatral e ao espetáculo.



Figura 11 –Estas imagens foram registradas durante o período em que estive junto ao grupo nas Terras Indígenas. Representam momentos diversos, nos quais o Teatro VagaMundo percorria as aldeias convidando a comunidade para o espetáculo “*La Perseguida*”.

Segundo os integrantes do grupo de teatro, em cada localidade a recepção e a interação ocorriam de forma particular, em meio a uma situação sempre nova. Mesmo na segunda viagem, após terem tido o primeiro contato com as aldeias, vivenciaram momentos de inevitável surpresa, pois eram novos encontros, assim como novas trocas, segundo as afirmações do grupo.

Nesta primeira viagem, o que se evidenciaram, inicialmente, foram questões de produção do espetáculo, como, por exemplo, a divulgação. Os integrantes do VagaMundo notaram que, para a comunidade indígena, esse trabalho precisaria ser diferente do que se costumava fazer nas produções de espetáculo para o público não-indígena. Perceberam, ao chegar às comunidades indígenas que, mesmo tendo enviado cartazes, *flyers*⁵⁰, mesmo tendo realizado ligações para combinar data e local do espetáculo com as lideranças e diretores de escola da reserva indígena e com diretores e professores das escolas, a comunidade, muitas vezes, não estava os esperando de fato. Em algumas situações, o material de divulgação ainda estava guardado; em outras, o material tinha sido distribuído, porém não havia uma pessoa da comunidade para recebê-los, para apresentá-los e indicar o espaço onde seria o espetáculo. No entanto, esta ocorrência não foi generalizada, pois, em

⁵⁰ Panfletos de divulgação do espetáculo “*La Perseguida*”. (Anexo C)

algumas aldeias, o grupo Teatro VagaMundo estava sendo esperado com bastante entusiasmo.

Outro elemento percebido nas performances sociais encontra-se no sexto ponto de contato apresentado por Schechner (2011): “Como as performances são geradas e avaliadas?”. Nesse ponto, o autor afirma que, se todas as avaliações fossem rápidas ou imediatas, contribuiriam bastante para o crescimento das performances artísticas. Entretanto, ele deixa em aberto algumas questões relacionadas: Quem pode fazer essas avaliações? Que tipo de conhecimento o crítico deve possuir para ter autonomia de fazer uma avaliação? Quais são as críticas que serão levadas em consideração por parte dos *performers*? E por quais motivos? Compreendendo que não há uma fórmula específica para estas “avaliações”, Schechner (2011) não estabelece um padrão para solucionar esta questão, deixando para reflexão.

Bourdieu (1992) afirma que a crítica está mais ligada às qualidades formais da obra, do que ao seu tema ou assunto. Segundo ele, a crítica de arte negligencia a questão das condições sociais de produção da obra de arte, não considerando seu modo de produção, conforme a afirmação abaixo:

uma pesquisa⁵¹ desse tipo recusa-se a dissociar a análise das estruturas internas da obra da análise das funções que ela cumpre em favor dos grupos que a produzem, a difundem e a consomem; [...] porque tal pesquisa aplica à obra um olhar redutor capaz de lembrar as funções interessadas da contemplação desinteressada (BOURDIEU, 1992, p. 278).

No entanto, acredito que trabalhos ou estudos, mesmo que de diferentes gêneros, quando tomam a performance como seu objeto de investigação, esta é colocada em circunstâncias de avaliação, talvez não pelos próprios trabalhos realizados, mas após suas publicações, através das reflexões geradas em uma nova audiência. Para elucidar melhor esta colocação, trago como exemplos o documentário que será feito a partir das imagens coletadas nas Terras Indígenas sobre o projeto *“Palhaço Rabitoaterriza na sua aldeia! Uma ode às diferenças!”*, a exposição fotográfica deste projeto, realizada no Espaço VagaMundo e esta dissertação de mestrado, pois todos trazem informações de performances: enquanto o documentário e a exposição fotográfica tratam do trabalho realizado pelo Teatro VagaMundo em Terras Indígenas, esta pesquisa aborda estudos de

⁵¹ Nesta situação, o autor faz referência à pesquisa crítica.

performances em espaços alternativos dos grupos EMAET e Teatro VagaMundo. Desta forma, quando estes trabalhos estiverem publicados, ou visitados, tornar-se-ão mídias abertas a serem consumidas por novas audiências. Essa ação gerará um efeito de opiniões, críticas e avaliações, não somente sobre estes meios, que servem como suporte de discussão às performances, mas também sobre o que está sendo exposto nestes trabalhos.

3.2 Performances culturais: as apresentações e os espetáculos

Singer listou teatro e dança tradicionais, mas também concertos, saraus, festividades religiosas, casamentos e assim por diante. Cada uma dessas performances possuía certas características: “um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance (CARLSON, 2010, p. 25).

Através da delimitação das características indicadas por Singer (1959), em Carlson (2010), para qualificar determinados eventos como performances culturais, selecionei intervenções e apresentações teatrais dos grupos pesquisados para realizar sua análise.

3.2.1 “Provocações” em fragmentos e Labirinto Teatral “Armadilhas”

Como havia mencionado, o Grupo EMAET fragmenta seus trabalhos para levá-los a eventos aos quais é convidado. Descrevo nesse momento a abertura de um evento acadêmico do curso de Psicologia de uma faculdade privada existente na cidade de Santa Maria – RS, realizado no início do mês de maio de 2012, no qual o grupo teatral se apresentou com partes do espetáculo “*Provocações*”.

O grupo teatral foi responsável pela abertura dos quatro dias do evento, sendo que para cada um dos dias foi apresentada uma das partes da obra “*Provocações*”. O espaço utilizado para a apresentação era o corredor de

passagem para o auditório onde ocorreu o evento, assim os participantes precisavam passar pelos atores da EMAET. Nesse evento, alunos das diversas turmas que fazem teatro na EMAET participaram das apresentações, portanto, não estavam presentes somente os alunos da turma que investigo.

Nas figuras de número 12 a 16, todos os alunos/atores do Grupo EMAET estão vestidos de preto; as pessoas vestidas com outras cores são os participantes do evento, a audiência, que, ao passar pelos alunos/atores, a fim de chegar ao auditório, local das palestras, eram abordados pelas intervenções do Grupo EMAET. Na figura 12, estão as alunas/atrizes e a professora Nice trabalhando com os véus, e, em suas mãos, possuem um gel aromático. Suas ações consistiram em abordar o transeunte e envolve-lo com o véu, fazendo com que sentisse a textura do tecido. Esta ação, segundo os integrantes do EMAET, intenciona acariciar a superfície do corpo, rosto e cabelos da audiência, que também deve ser sensibilizada através do cheiro refrescante do gel usado nas mãos. O olhar fixo nos olhos da pessoa que recebe a intervenção (o toque) também fez parte da ação. Entre um passante e outro, as alunas/atrizes e Nice também interagiram entre si, dançando com os véus e trocando as mesmas sensibilizações umas com as outras, como um convite para os que estavam aos arredores.



Figura 12 – Entrada (ou início) da intervenção: osvéus. Arquivo pessoal.

Ao passar pelos véus, o espectador encontrava um caminho de atores e atrizes com grandes bolas coloridas (figuras 13 e 15). Nesse momento, os passantes eram massageados por estas bolas, que possuem uma textura bastante macia e cores fortes. A audiência era interpelada pelos alunos/atores, que se colocavam à sua frente, iniciando imediatamente ações de rolar a bola sobre cabeça, braços, costas e pernas de quem passava.



Figura 13–Véus e bolas. Arquivo Pessoal.



Figura 14–Véus. Arquivo Pessoal.



Figura 15–Massagem com bolas. Arquivo Pessoal.

Após esta etapa, os participantes do evento ainda precisavam passar por um corredor humano (figura 16), em que muitas mãos realizavam massagens em seus braços e mãos no momento de seu deslocamento. Esta era a última intervenção vivida pela audiência antes de entrar no auditório, onde ocorreria o evento em si.



Figura16 – Corredor humano.Última parte antes de os transeuntes chegarem ao auditório. Arquivo pessoal.

As reações dos espectadores foram as mais variadas: algumas pessoas demonstravam extremo desconforto com a presença da intervenção em seu caminho de passagem, procurando outra forma de chegar ao auditório sem precisar atravessar aquele espaço; alguns se negaram por certo tempo a passar no local, esperando que o grupo de teatro saísse para poderem entrar no auditório sem serem tocados ou abordados pelos alunos/atores; alguns correram entre os atores/alunos com o intuito de fugir da intervenção; já outros entravam no jogo e interagiam de forma positiva com os alunos/atores, fechando os olhos e se entregando às sensações despertadas; também havia aqueles que cruzavam pelo grupo com o corpo enrijecido, tensos, desviando o olhar dos atores. As reações eram muito diferentes umas das outras, dependendo de como cada pessoa recebia a intervenção.

Na condição de fotógrafa do Grupo EMAET e de observadora, não foi possível, neste evento, questionar a audiência a respeito de suas reações, visto que, ao saíam do espaço de intervenção, os transeuntes seguiam para o auditório do evento acadêmico, ao qual eu não tinha acesso.

Os fragmentos descritos até aqui ocorreram todos no primeiro dia do evento, no qual eu estava presente para fazer o registro fotográfico e acompanhar o grupo em suas intervenções. Nos dias seguintes, nos quais seguiram ocorrendo as intervenções, as formas de sensibilização ao público foram diferentes. As figuras de

número 17 a 18 correspondem à parte do “*Provocações*” chamada “*Painel*”, realizada no último dia do evento. Esta apresentação não possui o mesmo caráter das outras apresentadas, no sentido de que ela não fica no caminho da audiência, ainda que conserve o objetivo de provocar e mobilizar o público.

Ao frequentar as aulas do grupo, tive conhecimento das datas e locais de apresentação, pois as discussões sobre a participação nestas, ocorriam durante as próprias aulas. Então acompanhei diretamente as escolhas do grupo em relação às suas apresentações, o que possibilitou que eu me inserisse no grupo como uma espécie de ajudante, pois o registro fotográfico para o qual eles necessitariam acabou ficando sob minha responsabilidade, assim como a intermediação entre o grupo e a comissão organizadora do evento. Houve um caso, por exemplo, em que a organização do evento me avisou que os palestrantes haviam chegado e que a apresentação deveria ser encerrada em menos tempo. Nesta situação, aproximei-me de um dos integrantes e, enquanto ele realizava sua intervenção para mim, eu o avisei discretamente sobre o horário de finalização.

Na figura 17, aparecem duas atrizes, uma das alunas do Grupo EMAET e a professora Nice. A aluna/atriz vestida de preto é quem conduz a pintura no painel, sendo responsável pelos primeiros traços e também por convidar o espectador a se expressar, através de pincel e tinta, no painel composto por um ser humano disposto a ser pintado juntamente com o papel. A atriz/professora componente do painel, Nice, não permanece estática, no decorrer das pinturas; movimenta-se e desloca-se pelo painel revelando partes do corpo a serem pintadas.

Esse fragmento, o “*Painel*”, em sua estrutura original foi criado para que duas pessoas estivessem, interagindo uma com a outra, além de haver a própria interação com a pintura realizada pelo público. A presença de mais uma pessoa no painel, segundo Nice, deixa o trabalho mais dinâmico e vivo. Nesse dia não foi assim porque houve uma situação de emergência que impossibilitou uma das alunas/atrizes a comparecer.



Figuras 17 e 18– Início do “*Painel*” e participação da audiência no “*Painel*”. Arquivo EMAET.

Como o “*Painel*” tem esse elemento de ‘convite’, ele leva mais tempo para começar a se efetivar e, mesmo após as primeiras aproximações, é um processo lento. Muitos dos espectadores preferem somente assistir à transformação, negando-se a contribuir com a pintura. Outros se sentem encorajados a participar, mas pintam somente no papel, evitando pintar a roupa da atriz. Presenciei esta intervenção duas vezes na Praça Saldanha Marinho, em Santa Maria – RS, e, em situação de rua, ela parece ter um impacto maior, tanto positiva quanto negativamente, pois assim como é grande o número de pessoas que se aproximam para pintar, também há pessoas que se escandalizam com a cena e proferem ofensas não só às atrizes como também aos espectadores que param para assistir. As reações, nesse momento, também são bastante variadas em interação e ação. Nas figuras 18 e 19, pode-se ver a participação da audiência na composição da intervenção, assim como elementos que constroem e constituem a experiência performática. A figura 20 traz o momento no qual o espectador deixa de agir sobre o “*Painel*”, ficando somente a atriz que compõe a obra e as cores que foram deixadas durante a construção e composição da intervenção.



Figuras 19 e 20—Participação da audiência no “*Painel*”. E, ao final do “*Painel*”, após a intervenção do público. Arquivo EMAET.

Em 11 de dezembro de 2012, o Grupo EMAET apresentou o espetáculo “*Deparemsi*” no Theatro Treze de Maio, em Santa Maria - RS. Esta apresentação foi acrescida de intervenções de abertura, antes do espetáculo, e de intervenções de fechamento, após o espetáculo. Estas intervenções também corresponderam a fragmentos de “*Provocações*”. A abertura organizada no hall do Theatro Treze de Maio foi realizada por duas atrizes, cada uma disposta frente a um espelho e de costas para os que entravam no Theatro. As atrizes e espelhos estavam posicionados de maneira que quando as pessoas entrassem naquele espaço, percebessem imediatamente sua imagem refletida no espelho e, ao lado, a imagem da atriz olhando e o convidando para interagir diante do espelho. Esta mesma intervenção eu presenciei na Praça Saldanha Maranhão durante a apresentação “*Arte na Praça*”, em 31 de março de 2012. Trata-se de um jogo que o artista propõe ao espectador através do espelho, sem contato direto, apenas com a sensibilização pelo olhar. Na maior parte dos casos que acompanhei, as pessoas, quando compreendem que estão sendo observadas por meio de um espelho, param para avaliar o evento e, aos poucos, parecem sentir necessidade de intervir, tentando desconcentrar o artista. É comum observar que o transeunte, que se torna público de alguma intervenção na rua, apela para tentar fazer o artista rir ou se desconcentrar da ação que está realizando. Vê-se, a partir destas situações, pessoas da audiência fazendo brincadeiras ou ‘cenas’ para atrair a atenção do ator. Essas pequenas eventualidades evidenciam o potencial performático do ser humano através destas ações miméticas.

Outro trabalho do Grupo EMAET que se caracteriza, de certa forma, pela fragmentação e também evidencia uma continuidade de outros é o labirinto teatral “*Armadilhas*”. Apresentado nos dias 23, 24 e 25 de agosto de 2012 na Casa de Cultura, espaço no qual ocorrem as aulas do grupo, trata-se de uma obra reformulada a partir de outro labirinto teatral realizado, “*Os sete Pecados*”.

O labirinto “*Armadilhas*” consiste numa apresentação fragmentada por diversos ambientes, sendo que em cada um ocorrem cenas diferentes simultaneamente. Assim como nas intervenções baseadas em “*Provocações*”, o espectador é inserido junto às ações dos atores.

Ao chegar à Casa de Cultura em 24 de agosto para observar o labirinto, deparei-me com uma fila de pessoas que aguardavam para entrar no “*Armadilhas*”. Na entrada deste trabalho, havia pessoas encarregadas de organizar a entrada e a saída da audiência. Quando chegou minha vez de entrar, percebi que outras pessoas estavam em diferentes espaços do labirinto assistindo às cenas. Ao entrar no primeiro corredor, fiquei, por alguns instantes, completamente sozinha, rodeada de muitos tecidos suspensos. Conforme eu seguia em frente, mais tecidos estavam colocados para serem descortinados durante a passagem. Este espaço possuía uma iluminação vermelha que ficava ligando e desligando constantemente, num jogo entre a cor vermelha e a escuridão total. Nesta minha passagem, fui abordada por Nice, que vestia uma malha vermelha, trazendo em suas mãos uma maçã, que me foi oferecida para uma mordida. Saindo dali, fui conduzida para outras cenas, em que atores me cercavam e olhavam-me fixamente, conduzindo-me para outra cena, na qual, as atrizes estavam sobre módulos vestidas com roupas elegantes representando a soberba e arrogância. Na cena seguinte, o cenário era composto pelo exagero de alimentos, doces, bebidas e guloseimas espalhados por todo o espaço e três atores comendo vorazmente ao mesmo tempo e tentando esconder a comida existente.

Após esta cena, fui conduzida a um local caracterizado como se fosse um quarto onde havia um casal que representava voluptuosidade, oferecendo-me bebidas e mealiciando a permanecer no ambiente. Em seguida, fui para um espaço caracterizado por uma leve penumbra iluminada com luz azul, onde encontrei colchões e travesseiros. Os atores vestiam pijamas e expressavam longos bocejos, convidando para eu permanecer deitada junto a eles nesta cena. As demais cenas

se constituíram por atrizes representando a avareza e também por gritos e sons de violência.

“*Armadilhas*”, por sua abordagem ao público, assemelha-se, de certa forma, às intervenções realizadas a partir dos fragmentos de “*Provocações*”, pois possui um contato significativo com a audiência, provocando e interferindo no agir do espectador. O que distingue estes dois exemplos são os locais de abordagem, sendo que o primeiro está no lugar de passagem do transeunte, que não pode evitá-lo, enquanto que, no segundo, o público vai até o espaço onde está ocorrendo o labirinto e participa das cenas por vontade própria.

3.2.2 “*La Perseguida*”

O Palhaço Rabito chega com seus apetrechos preparado para um grande acontecimento. Depois de hoje sua vida, e a do público, não será mais a mesma... Rabito é um palhaço da vida, daqueles que vagam pelo mundo a dissipar alegrias. Movido pela embriaguez da paixão, o palhaço que ama demais confronta-se com a sua irrisória estupidez, hoje, outra vez... Rabito vive à procura... E de sonhos e esperanças preenche os seus dias. Horas e horas por fim se passam, “*Será para Rabito um dia feliz? ou apenas mais um dia à procura de La Perseguida...*”(VAGAMUNDO, 2011, p.27).

O espetáculo “*La Perseguida*” foi concebido para ser levado para diversos públicos e para qualquer lugar, de modo que não ficasse preso às estruturas físicas do palco ou do cenário, nem mesmo fosse prejudicado em caso de os integrantes necessitarem morar em cidades diferentes. Por isso, não possui um texto dramaturgicamente nem um texto falado (o Palhaço Rabito utiliza-se do *gramelô*⁵²). O espetáculo tem em cena somente um ator, Daniel, que leva o espetáculo sozinho quando não é possível a presença dos demais integrantes do grupo. Possui somente um roteiro, flexível para improvisações, constituído de números⁵³ de habilidades e de *gags*. Este roteiro, contudo, possui um tema: a espera de um amor. Desta forma, o espetáculo inicia com o Palhaço Rabito chegando para um encontro

⁵² É uma linguagem criada pelo ator, na qual as palavras não possuem significado semântico. Trata-se de uma conversa improvisada, esta pode possuir sotaque de algum idioma, caracterizando a personagem por alguma etnia.

⁵³ São números de habilidades, como malabarismo, equilibrismo, saltos, etc.

amoroso e, enquanto espera sua amada, ele interage com o público. O espetáculo finaliza quando Rabito percebe que seu amor não chegará.

Saliento que o espetáculo “*La Perseguida*” está concluído enquanto obra artística, mas isso não significa que ele esteja preso a esta forma, ou estático, no sentido de obra encerrada. O espetáculo “*La Perseguida*” está em constante transformação e renovação, por isso a importância do contato com públicos diferenciados.

Dando continuidade a essas informações, passo à experiência etnográfica da apresentação de “*La Perseguida*” em terras indígenas. De acordo com Gabriela e Daniel, na segunda viagem, na qual, estive presente por seis dias, sentiram-se mais preparados, pois tinham uma experiência anterior de produção do espetáculo com as comunidades indígenas. O grupo saiu de viagem no dia 13 de agosto de 2012, com o carro lotado, quatro passageiros (os três integrantes do grupo – Gabriela, Daniel e Aline Carvalho, a produtora - e um responsável pela captação de imagens e realização do documentário sobre o grupo Teatro VagaMundo nas terras indígenas, Pedro Krum, além de cenário, figurino, equipamento de som e filmagem).

Em 17 de agosto de 2012, ao chegar ao município de Ronda Alta-RS, entrei em contato (através de ligação telefônica) com o grupo para verificar se eles se encontravam nesta cidade. O grupo havia chegado da terra indígena de Nonoai e seguido direto para a terra indígena de Serrinha, localizada a 17km do centro da cidade de Ronda Alta, onde eu os aguardava. Nesta primeira visita, o grupo realizou a divulgação da apresentação espetáculo (que se realizaria no dia 19, às 15h) no setor de Pedras Brancas⁵⁴.

À noite, quando nos encontramos, o grupo me explicou que, no dia seguinte, realizariam a divulgação no setor de Alto Recreio para a apresentação do dia 20 e que eu poderia acompanhá-los na viagem, pois era possível deixar o material do espetáculo no hotel. No sábado, 18 de agosto, pela manhã, fomos para Alto Recreio⁵⁵, a 13Km do centro da cidade de Ronda Alta, na escola indígena E. E. Ind. E. F. FágKará, para encontrarmos o responsável pela divulgação do espetáculo na comunidade, prevista antes da chegada do grupo. Talvez por um atraso nosso, não tenhamos conseguido localizar o responsável. Ao encontrarmos sua esposa, ela nos

⁵⁴ Uma localidade dentro da terra indígena.

⁵⁵ Localidade dentro da terra indígena.

disse que o homem havia saído de casa para encontrar com o TeatroVagaMundo. Encontramos, então, o capitão⁵⁶ deste setor, que nos apresentou a comunidade e nos guiou ao município de Três Palmeiras-RS (Terra Indígenade Serrinha), mais especificamente à Escola Municipal de Ensino Fundamental Indígena Fág-Ror, onde havia crianças para quem poderíamos divulgar o espetáculo. Quatro turmas dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental estavam no horário do intervalo quando chegamos. O grupo Teatro VagaMundo se apresentou à diretora da escola, explicou que estava divulgando um espetáculo de palhaço, o qual fazia parte de um projeto aprovado pela FUNARTE para levar o teatro às Terras Indígenas. O grupo perguntou se era possível conseguir transporte para as crianças irem até Alto Recreio para assistiremao espetáculo que se realizaria no dia 20 de agosto. Com a autorização da diretora e o seu comprometimento de que as crianças teriam transporte, o VagaMundo entrou na escola para convidar as crianças e suas famílias para o espetáculo “*La Perseguida*”. Enquanto a diretora e a produtora do grupo conversavam com as crianças e distribuía *osflyers*, o ator se preparava em uma sala desocupada, vestindo seu figurino e maquiando-se para apresentar às crianças o Palhaço Rabito e interagir com elas. Segundo o grupo, esse contato do palhaço com o público, antes do espetáculo, ajuda o ator a compreender melhor o espectador que ele vai encontrar. A intervenção e o jogo prévio com a audiência, além de colaborarem na divulgação do espetáculo, também fazem com que o ator se prepare para aquele público. Na tarde deste mesmo dia, retornamos a Alto Recreio para visitar as casas, convidando a comunidade para o espetáculo que se realizaria na segunda-feira pela manhã, no Centro Cultural KanhgágJäre, onde funciona um Ponto de Cultura.

No terceiro dia de observação, o espetáculo “*La Perseguida*” foi apresentado às 15h em Pedras Brancas (Terra Indígena deSerrinha). O espaço inicialmente indicado pela comunidade indígena era o pátio da escola, porém o grupo não achou adequado, pois o espaço era acidentado, com pedras e buracos que poderiam ferir o ator durante as cenas, por isso a apresentação foi transferida para o gramado do pátio da Igreja, onde havia uma pequena cobertura de palha. Este espaço não era distante do anterior.

⁵⁶ Membro de Liderança nas Terras Indígenas Kaingáng, indivíduo responsável pela tomada de decisões na aldeia. Dentro da escala hierárquica na estrutura política indígena, esta função se coloca respectivamente após o cacique e vice-cacique.

Definido o espaço de apresentação, começaram os preparativos para o espetáculo e a montagem do cenário. Neste momento, faltando uma hora e trinta minutos para o início do espetáculo, por ser uma área aberta, eles decidiram pedir às crianças, que fossem para suas casas aguardar o horário do espetáculo, para que elas não acompanhassem a montagem, o que faria com que se perdesse o efeito de surpresa. Esse pedido foi acatado, porém não atendido por completo, pois a curiosidade das crianças não permitiu que elas ficassem por muito tempo afastadas do local. Os preparativos para o espetáculo envolveram todo o grupo. Gabriela ficou responsável pelo som, desde a escolha por um local adequado para o equipamento até a descoberta de um ponto de energia elétrica (foi utilizada uma tomada interna da igreja, sendo necessária a permissão do pastor e a abertura da capela para ligar a extensão), além da própria montagem e teste dos aparelhos e execução da trilha sonora. Aline e Daniel prepararam o cenário, o figurino, os objetos de cena e o espaço que, neste dia, foi demarcado com fita zebra para que as crianças não entrassem no espaço cênico estabelecido, durante sua encenação. Daniel montou o baú-carrinho que o Palhaço Rabito utiliza no espetáculo, amarrou o varal e estendeu as roupas, o chapéu e a bandeirinha das quinze bolinhas⁵⁷. Após montar o varal, Daniel o desatou e o dobrou cuidadosamente para guardá-lo num saco que se encontrava atrás do carrinho, pois o varal (já organizado) só seria estendido durante o espetáculo.

Aline organizou os objetos dentro do baú-carrinho, deixando-os estrategicamente posicionados para a execução do espetáculo. A preocupação com os detalhes, com a posição certa de cada objeto para que nenhum seja esquecido foi fundamental para que as ações do Palhaço Rabito fossem limpas⁵⁸, ou seja, para que não ocorresse um desperdício de micro movimentos que pudessem poluir a cena esteticamente.

Após certificar-se de que a organização do espaço cênico estaria encaminhada, Daniel se retirou para um local onde pudesse se preparar e se “vestir”

⁵⁷ Esta bandeirinha é utilizada pelo palhaço Rabito no momento em que ele realiza um número de malabarismo com bolinhas, desafiando o público com a promessa de realizá-lo com “quinze pelotitas”. O número de habilidades acaba se convertendo a uma gag, pois o palhaço realiza o número, porém este é executado com três grupos contendo cinco bolinhas em cada um, totalizando 15 bolinhas.

⁵⁸ Na linguagem cênica os termos “limpo”, “sujo” e “poluído” são comuns. Tratam-se da qualidade das ações do ator em cena, essa qualidade se refere ao não desperdício de movimentos, ou seja, ações precisas.

de Rabito. Neste dia, o local escolhido foi à escola, mas em outros momentos foi preciso ir para longe com o carro, para trocar suas roupas e fazer a maquiagem no interior do veículo.

Antes de dar início ao espetáculo, foi preciso organizar o público. Foi necessário insistir para que as pessoas se aproximassem. Um fator marcante das apresentações nas Terras Indígenas foi que os adultos procuraram ficar afastados do espetáculo, sendo difícil convencê-los a se aproximar. Foi imprescindível também instruir as crianças a se posicionarem por tamanho, pelo fato de o espetáculo se realizar no nível do solo. Neste dia, as crianças foram à escola buscar cadeiras. Cada uma trouxe uma, o que não ocorreu necessariamente para o seu conforto, mas para ajudar a montar o espaço da plateia. Muitas das crianças que buscaram as cadeiras preferiram sentar-se no gramado.

Chegado o horário de início do espetáculo, com o cenário pronto, com o público à espera, o palhaço Rabito aguardou o sinal de entrada. Gabriela, munida de um megafone, fez a abertura do espetáculo, frisou ao público que o espetáculo "*La Perseguida*" era para toda a família, chamou mais algumas vezes aqueles que estavam observando à distância, explicou que o trabalho foi contemplado com o "*Prêmio FUNARTE Arte na Rua 2011*", com o "*Projeto Palhaço Rabito aterriza em sua Aldeia! Uma ode às diferenças!*" e expôs algumas explicações de organização, avisando às crianças que elas não precisariam ter medo do palhaço, que ele veio somente para brincar e fazê-las rirem e também que elas não deveriam entrar no espaço marcado sem o convite do Palhaço Rabito. Após esta preparação, iniciou-se a trilha sonora avisando⁵⁹ ao ator/ Palhaço Rabito que o espetáculo poderia começar.

Cada espaço de apresentação do espetáculo "*La Perseguida*" exigiu uma entrada em especial, adaptada àquele espaço alternativo específico, sempre de maneira a surpreender o público. Neste dia, o Palhaço Rabito surgiu de muito longe, por detrás de alguns arbustos, sendo que algumas pessoas somente conseguiram avista-lo quando ele esteve mais próximo do espaço cênico. Com um jeito de andar cambaleando e tropeçando pelos torrões de terra, o palhaço realizou sua entrada por mais ou menos 50 metros de distância do espaço demarcado para o espetáculo, carregando nas mãos um buquê de flores. A chegada do palhaço

⁵⁹ O início da trilha sonora é a "deixa" para a entrada do Palhaço Rabito.

costumava assustar as crianças menores e, neste dia, não foi diferente: após o término do espetáculo, uma professora não-indígena da escola, presente na apresentação, relacionou o medo das crianças ao alcoolismo (problema frequente entre os indígenas), pois o andar desequilibrado do palhaço poderia lembrar uma pessoa embriagada⁶⁰. Saliento que é frequente depararmos-nos com crianças, independentemente de sua etnia ou classe social, que choram ao ver um palhaço se aproximar. Nos circos, as entradas de palhaços comumente são marcadas por choros e fugas de crianças da plateia. Desta forma, compreendo que a professora, quando justificou o choro das crianças pela semelhança do palhaço com um homem bêbado, estava fazendo uma interpretação da ocorrência, baseada em suas noções particulares a respeito da comunidade indígena.

Como explicado acima, o Palhaço Rabito possui uma forma de caminhar particular, que está ligada a uma expressão corporal própria criada para ele pelo ator Daniel. Juntamente com essa forma de ser, o Palhaço Rabito também possui maquiagem, cabelo e figurino que compõe a sua personalidade. Estes elementos são essenciais para a composição desta figura, pois, conforme Bolognesi, “a máscara/maquiagem do palhaço é individual e traz as peculiaridades psicossociais que o artista adotou na criação de sua personagem-palhaço.” (BOLOGNESI, p. 159, 2003). A maquiagem do Palhaço Rabito, conforme a figura 21 é composta por um branco esfumado ao redor dos olhos, iniciado mais ou menos um dedo acima dos cantos internos das sobrancelhas, estendendo-se até metade da maçã do rosto. Ainda nos olhos, há um risco negro vertical, do centro da sobrancelha ao início da maçã do rosto. Junto à coloração esbranquiçada, na altura do nariz, há um arco invertido vermelho nas bochechas, formando uma linha horizontal com o nariz vermelho. A boca é pintada somente no centro dos lábios com a cor negra. O cabelo é desajustado e todo arrepiado. Seu figurino (figura 21) no início do espetáculo é um traje que prevê certa elegância, apesar de ser extremamente justo ao corpo: calça em cor bordô, estilo social, mas causando ideia de ser um número menor ao tamanho necessário ao palhaço, pois, além de justa, é curta nas pernas, ficando presa ao suspensório, com o cós na altura da cintura. Também fazem parte do traje inicial do

⁶⁰ A representação da embriaguez costuma ser uma característica forte em palhaços, por remeter à transgressão e à falha humana, assim como outras questões morais. Apesar de o Palhaço Rabito não explorar esse estigma, o seu modo de andar pode ter suscitado ao imaginário da audiência a imagem de um homem bêbado.

palhaço Rabito a camisa branca, a gravata de cor bordô, um colete e os enormes sapatos.



Figura 21– Espetáculo “*La Perseguida*”, 19.08.2012, no pátio da igreja da Comunidade Pedras Brancas, Terra Indígena de Serrinha, localizada no município Ronda Alta - RS. Arquivo pessoal.

Este figurino mudou no meio do espetáculo para uma malha branca com listras pretas verticais (figura 22). Esta transformação se deu após uma *gag*, na qual o Palhaço Rabito começava a brincar com uma garrafa d'água apertando o recipiente e fazendo com que a água saltasse para cima para então recolhê-la com a boca. Neste jogo, o Palhaço Rabito acabou se engasgando, o que o levou a jogar água diversas vezes no público, causando alvoroço na plateia. Buscando solucionar esse ‘equivoco’⁶¹, resolveu molhar a si mesmo ‘acidentalmente’⁶², o que acarretou o seu despir-se, revelando a malha. Esta revelação o levou a outro jogo com a plateia,

⁶¹ Não se trata exatamente de um equívoco, mas de uma ação do palhaço para jogar com a audiência, ele age como se fosse desastrado.

⁶² Trata-se da “lógica às avessas”, forma não convencional de que os palhaços se utilizam para solucionar problemas, criando outros.

pois, afinal, é impróprio, no senso comum, apresentar-se em público com roupas de baixo.



Figura22–Espetáculo “La Perseguida”, 20.08.2012, no Centro Cultural “KanhgágJãre”, Comunidade Alto Recreio, Terra Indígena de Serrinha, localizada no município Ronda Alta - RS. Arquivo pessoal.

Próximo ao final do espetáculo, ao perceber que sua amada não chegaria, o Palhaço Rabito se vestiu com as roupas que estavam estendidas no varal durante todo o espetáculo, as quais possuíam tamanhos maiores que seu corpo: uma camisa bege com gravata borboleta e um macacão marrom(figura 23).



Figura 23–Espetáculo “La Perseguida”, 22.08.2012, na quadra de esportes da Comunidade Km 10, Terra Indígena de Guarita, localizada no município Tenente Portela - RS. Arquivo pessoal.

Os elementos descritos acima foram somente alguns dos detalhes que permearam o espetáculo “La Perseguida”. O espetáculo possui uma estrutura maleável e flexível. De acordo com Gabriela, a dramaturgia do espetáculo permite que o espetáculo se desenrole de modo que o palhaço possa dar saltos na estrutura em função do jogo com o público.

O espetáculo criado, em sua forma de montagem, permite ao palhaço pular *gags* ou inverter a ordem das mesmas em função do contato com o público, no entanto para que essa nova orquestração das *gags* seja possível de ser realizada pelo ator durante o espetáculo é necessário uma segurança, uma grande apropriação, da estrutura, para poder subvertê-la.

As cenas que tem um tom previamente estipulado nos ensaios ganham coloridos diversos pelo contato com o público, de modo que as justificativas do palhaço para as ações podem ser variadas conforme seu jogo com a plateia. As mesmas ações ganham *lógicas interiores* diferentes a cada apresentação, pois o espaço e o público são distintos gerando novos impulsos no palhaço, e o palhaço abre-se a esse diálogo (AMADO, Gabriela, 04 de outubro de 2012).

O Palhaço Rabito é livre para jogar através da improvisação a partir dos diferentes espaços alternativos e compúblicos diversificados. As apresentações que acompanhei nos dias 20 e 22 de agosto exibiram diferentes elementos dentro do repertório de jogos e *gags* que Daniel trabalhou no espetáculo “La Perseguida”.

Na segunda apresentação a que eu assisti em terra indígena, ocorrida no Centro Cultural, em Alto Recreio, o público encheu o espaço, que era fechado (figura 24), em torno do espaço cênico. Isso fez com que a entrada do Palhaço Rabito ocorresse pelo meio do público, sendo necessário abrir espaço para sua passagem, pois o local estava lotado. Já em Guarita, no KM 10 (figura 25), o espetáculo realizou-se numa quadra de esportes, e o palhaço Rabito fez sua chegada através de um muro alto. Num momento em que todos olhavam para trás esperando que ele chegasse pela entrada, foram surpreendidos com sua aparição por cima do muro, à frente de todos.



Figuras 24 e 25 – Espetáculo “*La Perseguida*”, 20.08.2012, Centro Cultural “*KanhgágJãre*”, Comunidade Alto Recreio, Terra Indígena de Serrinha, localizada no município Ronda Alta - RS. E Espetáculo “*La Perseguida*”, 22.08.2012, quadra de esportes, Comunidade Km 10, Terra Indígena de Guarita, localizada no município Tenente Portela - RS. Arquivo pessoal.

Segundo os integrantes do Teatro VagaMundo, os grupos indígenas visitados relataram que, antes da visita do grupo e do Palhaço Rabito, nunca haviam recebido, na comunidade, apresentações teatrais de fora das terras indígenas. Alguns já haviam assistido a espetáculos fora da aldeia, outros conheciam a figura do palhaço através da televisão e/ou por fotos e figuras, mas nunca uma mostra artística de espetáculo de palhaço havia ocorrido na aldeia indígena.

A realização desse projeto em área indígena foi importante para o grupo teatral, visto que proporcionou aos integrantes novas experimentações em espaços alternativos e, principalmente, o contato com públicos diversos. De acordo com o grupo Teatro VagaMundo, a atenção dos indígenas no espetáculo foi de um elevado

grau de profundidade: eles atentavam aos detalhes das ações do Palhaço Rabito e, muitas vezes, surgiam risos que não eram esperados pelo grupo de teatro. O ator Daniel relata que o jogo também precisava ser diferente, improvisar e aguardar o riso tímido dos indígenas era essencial para dar continuidade ao espetáculo e não quebrar com aquele momento que era do público.

3.2.3 Os pontos de contato durante a performance cultural

Percebe-se que, para a descrição das performances culturais de ambos os grupos estudados, fez-se necessária a descrição das performances sociais para contextualizar as primeiras. Desta maneira, compreendo que, para os estudos de performance em grupos teatrais, as performances sociais e culturais estão profundamente interligadas, assim como os pontos de contato entre antropologia e teatro explorados por Schechner (2011).

Em seu segundo ponto de contato, “Intensidade da performance”, Schechner (2011) expõe que a performance pode apresentar diversas intensidades. Segundo o autor, essa intensidade é a energia existente na performance, que ele exemplifica, comentando sobre a sensação que a audiência às vezes tem a respeito de uma apresentação teatral, de que algo diferente ou especial aconteceu em cena. É algo referente ao ator, ou *performer*, estar “vivo” em cena, estar fazendo de “verdade”. Essa característica, para Schechner (2011), é de intensidade alta de performance. Contudo, quando o espetáculo parece “arrastado”, com energia fraca, quando não segura a atenção do espectador, é considerado de intensidade baixa. Schechner (2011) afirma que quando a energia é de alta intensidade, ela afeta seu espectador, não de maneira coletiva, mas individual. Faz-se aqui entender este “afetar” como a apreensão da atenção de quem assiste à apresentação. Este fenômeno é tão importante quanto cenário, figurino, atores e objetos de cena. Apesar de não ser algo palpável, é de extrema importância para a eficácia performática. E o autor alerta também que não tem a ver com clímax de cena, pois pode ocorrer em um espetáculo cuja finalidade seja a linearidade, sem o ápice (clímax). Assim, um dia a performance pode ocorrer de forma a transmitir alta energia e “vivacidade”, e num outro, ser de intensidade baixa.

Essa intensidade da performance também é sentida e percebida pelo ator que está em cena. Afirmo isto por experiência própria dos meus anos de graduação em Artes Cênicas. O ator ou a atriz sentem sua própria intensidade, mas esta também tem influência direta do público. A relação espetáculo e público possui ligação com esta “intensidade”, mencionada por Schechner (2011), pois algumas vezes uma audiência dispersa ou desinteressada pode afetar a atuação dos atores. Outro elemento que se caracteriza por interferir na intensidade do espetáculo a partir desta relação de espetáculo e espectador é o próprio espaço de atuação. Um local de acústica ruim, onde a voz do ator se perde e se torna baixa ou um espaço onde a atuação é longe da plateia, tornando difícil a visibilidade, certamente diminui a intensidade da performance do ator. Esses elementos não podem ser desconsiderados quando se faz referência à “intensidade da performance” (Schechner, 2011), pois compreende-se que o espetáculo teatral (performance cultural) se realiza em uma relação de ação apresentada para uma audiência, ou seja, uma existe em função da outra, e o resultado da “intensidade”, baixa ou alta, parte dessa negociação das partes. No terceiro ponto de contato, Schechner (2011) faz uma importante consideração sobre as “interações entre audiência e *performer*”, mas, antes de apresentá-la, exemplificarei, a partir de minha experiência em campo, alguns dos elementos referidos.

Apesar de não ter dado atenção a esse elemento de intensidade⁶³ nas apresentações a que assisti, percebi uma preocupação de Daniel quanto à sua energia em cena, ao final de duas apresentações de “*La Perseguida*”. Após as apresentações que se realizaram no pátio da igreja da Comunidade Pedras Brancas, Terra Indígena Serrinha, e na quadra de esportes da Comunidade Km 10, Terra Indígena Guarita, Daniel, em conversa com os demais integrantes do Teatro VagaMundo, perguntava preocupado, aos colegas, enquanto todos recolhiam e guardavam o material do espetáculo, se sua voz era compreensível. Queixando-se de dificuldades para trazer o público consigo no jogo, dentre suas colocações, declarou: “eu senti que ia perder o público, mas [...]”⁶⁴(descreveu a cena e a maneira

⁶³ Acredito que como pesquisadora, numa situação de investigação, assistindo um espetáculo teatral, me fugiu esta sensibilidade de uma espectadora, que poderia estar somente apreciando a obra, sem propósitos de estudo. Entendo que meu olhar esteve focado para outros elementos, que não permitiram esta percepção quanto a intensidade do espetáculo.

⁶⁴ Conversa observada em 19.08.2012, pátio da igreja, Comunidade Pedras Brancas, Terra Indígena Serrinha, após a apresentação do espetáculo.

que a solucionou). Neste momento, o ator se refere a uma situação particular em que ele conseguiu jogar com o público e recuperá-lo.

Estas ocorrências revelam um importante dado a respeito do espaço alternativo, no qual o grupo se propõe a apresentar seu espetáculo, pois os espaços, de certa forma, trazem obstáculos ao trabalho, exigindo estratégias e improvisações do ator para manter a intensidade da cena. Compreendo que o elemento 'risco', proposto por Amado (2011), evidencia-se nestas circunstâncias, colocando o ator Daniel em cheque, ou, melhor dizendo, expondo o Palhaço Rabito ao risco do espaço alternativo.

Na conversa aludida anteriormente, Daniel se mostrava angustiado, pois foi um momento em que ele precisou conversar com seus pares, discutir e refletir sobre a apresentação. De acordo com Schechner (2011), esta ação corresponde ao 'esfriamento' e 'balanço', componentes do quarto ponto de contato entre a antropologia e o teatro, "sequencia total da performance", discutidos nos estudos de performance social, pois tratam-se de atividades humanas que pertencem aos papéis sociais dos sujeitos envolvidos.

Retomando a discussão "Interações entre audiência e *performer*", no terceiro ponto de contato estabelecido por Schechner (2011), este descreve uma celebração religiosa, conduzida por dois líderes de diferentes religiões – a xamã chefe e um pastor – ambos carismáticos, que a realizaram em dois rituais. A audiência era bastante heterogênea, segundo Schechner (2011), pois havia antropólogos e acadêmicos de um Simpósio Internacional de Ritual e Teatro e, ainda, os membros da comunidade pertencente à igreja visitada. O autor explica que, naquela situação, toda a plateia foi estimulada a dançar e cantar as canções juntamente com os líderes. Foi um momento no qual a audiência interagiu e participou ativamente da performance, juntamente com os *performers*, xamã e pastor, independentemente de suas crenças ou religiosidade. Esta descrição exemplificada por Schechner (2011) é apenas uma possibilidade de interação entre audiência e *performer*. O espetáculo teatral também fornece situações de interação entre público e ator, como foi explicado anteriormente com o exemplo do ator Daniel, resgatando a atenção de sua audiência através do jogo estabelecido. Outro exemplo de "interações entre audiência e performer" ocorre nas intervenções do Grupo EMAET que foram apresentadas no subcapítulo 3.2.1. Devido ao fato de o grupo escolher espaços de passagem de transeuntes para suas intervenções, as interações acontecem de

maneira quase que inevitável. Os espaços alternativos usados para as intervenções do Grupo EMAET colaboram com sua proposta de tocar o público, de sensibilizá-lo através de uma proposta mais direta, que é o próprio contato entre os alunos/atores e transeuntes/espectadores.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, esta pesquisa objetivou investigar grupos de teatro de Santa Maria – RS que fizessem teatro de rua. Ao longo das observações, no entanto, percebeu-se que esta categoria, pode ser compreendida por outras possibilidades de fazer teatro para além do edifício teatral. Desta maneira, este trabalho abrangeu o teatro de rua, a própria rua e outros possíveis espaços, como escolas, praças e aldeias indígenas na categoria de espaço alternativo como espaço cênico. Esta modificação ocorreu devido às implicações que o campo de pesquisa apresentou no início da trajetória desta investigação, pois os grupos EMAET e Teatro VagaMundo, que foram eleitos para este trabalho, representavam à pesquisadora grupos teatrais que realizavam teatro de rua, e essa representação foi parcialmente desconstruída ao longo das investigações. O grupo EMAET não se compreendeu como um grupo de teatro de rua, mas sim como uma escola de teatro para não atores. Já para o Teatro VagaMundo, as categorias se confirmaram, tanto por reconhecerem-se pelo trabalho de teatro de rua quanto por identificarem-se como um grupo de teatro, por formação e organização, e apesar disso, também percebem suas montagens em espaços alternativos e/ou “não-tradicionais”.

Contudo, enquanto realizava a pesquisa sobre a história do teatro santamariense e sobre a atualidade da produção teatral, compreendi que estes dois grupos teatrais, mesmo sendo muito distintos, fazem parte de um contexto muito particular desta cidade que, ao longo de sua trajetória histórica, sempre possuiu o ensino e a aprendizagem desta arte, assim como grupos que trabalharam para e com o teatro. Percebi que, na atualidade, o Grupo EMAET e o Teatro VagaMundo são exemplos de uma parte da cidade que luta e trabalha para manter vivo o teatro, mesmo não havendo o apoio necessário das políticas de cultura e educação. Assim, se Santa Maria pode ser reconhecida como “cidade cultura” (slogan utilizado pelo poder público), é porque a comunidade age para tal, sem esperar pelas políticas públicas e/ou governamentais.

Desta forma, percebe-se um movimento circular no âmbito teatral dentro da comunidade santamariense, pois a comunidade procura a EMAET para vivenciar e experienciar o teatro, e uma parte destes sujeitos, busca os cursos do departamento

de Artes Cênicas para a sua formação de ensino superior, enquanto que outra parte torna-se espectadora dos espetáculos encenados na cidade, por ter seu gosto instigado à apreciação ao teatro através da vivência. Osatores e diretores formados pelo Departamento de Artes Cênicas da UFSM, portanto levam à comunidade suas produções, contribuindo com o “combustível” que alimenta o gosto por esta arte. Assim, percebe-se um movimento contínuo que fortalece a manutenção e resistência da produção teatral em Santa Maria.

Entendo também que a busca por espaços alternativos para a representação teatral, como nos casos dos dois grupos estudados, é um importante elemento para a resistência do teatro. A ação nesses espaços sociabiliza o teatro com aqueles que estão fora do eixo conhecedor e/ou frequentador do edifício teatral. Apesar de as propostas de usos dos espaços feitas pelos grupos EMAET e VagaMundo serem distintas, ambos foram ao encontro do público: o primeiro à convite e o segundo por buscar esse espectador que está afastado. Acredito que estas possibilidades atuam diretamente na conservação das práticas teatrais nesta comunidade, mesmo que muitas vezes sejam filhos de outras cidades que venham para esta, pois é aqui que estes permanecem em boa parte, percebendo o potencial de Santa Maria como uma grande escola de teatro.

Faz-se necessário esclarecer que a discussão trazida no referencial teórico a respeito dos diversos usos e funções dos espaços alternativos exemplificados não pretendeu ser análoga às formas utilizadas pelo Grupo EMAET e Teatro VagaMundo, uma vez que se pretendeu elucidar as diferentes potencialidades do teatro fora do espaço tradicional através dos estudos de performance.

Para isso, o teatro foi compreendido pela ótica da performance cultural. Visto que, em determinadas ações dos grupos estudados e/ou dos integrantes destes, foram percebidas também, a partir dos dados coletados e analisados pelo escopo teórico mencionado, performances sociais, pretendeu-se, através da etnografia, categorizar algumas situações do campo, diferenciando as em performances sociais e as performances culturais. Contudo, as fronteiras entre uma e outra eram muito estreitas ou às vezes nulas, estando as noções imbricadas umas nas outras. Assim, as performances sociais ocorriam entre as culturais e também estas ocorriam atreladas às outras. No entanto, através de alguns exemplos expostos no terceiro capítulo, foram possíveis estabelecer algumas diferenciações.

Além disso, deve-se refletir sobre a presença desta pesquisadora, como observadora participante de um campo de pesquisa com base nos estudos de performance como a de um sujeito componente das performances experienciadas. Conforme Carlson (2010), a experiência do observador participante em pesquisas de performances abrange em seu acontecimento a “performance intercultural”, pois a presença do pesquisador causa um movimento de intervenção no campo e este no primeiro, tanto no momento do acontecimento quanto nas transmissões subsequentes desta experiência aos outros.

Portanto, acredito ter alcançado os objetivos propostos nesta pesquisa. Ao passo que, após a coleta dos dados, trouxe à discussão a experiência de campo a luz das teorias indicadas e pelo método etnográfico. No entanto, sinto, pelo caráter temporário da pesquisa, que inúmeras questões impedem a maior participação no meio investigativo. Lamento principalmente pela parte do campo de pesquisa que se referiu ao Teatro VagaMundo, pois me era difícil acompanhar seus deslocamentos, já que, para isso, tinha de me afastar da EMAET, onde possuía uma rotina densa de observação participante nas aulas. Realizar uma pesquisa que se bifurca e apresenta dois campos investigativos torna-se prejudicial ao próprio trabalho devido às escolhas difíceis que esta situação impõe à pesquisadora. Percebo que certas decisões tornam-se injustas com algumas partes e elementos do estudo. É difícil apreender o que determinado caminho, não seguido em detrimento de outro, pode ter deixado de lacunas aos dados empíricos para fins de análise e reflexão.

Portanto, compreendo que esta investigação permite diversos olhares e interpretações, sobretudo pelo seu caráter não-estranho. Percebo-a como componente importante em minha trajetória acadêmica, que ainda está em formação. Acredito que a experiência do mestrado, mesmo que breve, tenha sido importante e primordial para as futuras investigações que pretendo desenvolver na área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DAMA de Copas e o Rei de Cuba. **Pão com Ovo:Filmes**, Santa Maria, 18 ago. 2008. Disponível em: <<http://blogdapaacomovo.blogspot.com.br/2008/08/dama-de-copas-e-o-rei-de-cuba.html>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria**. 1797-1933. Ed. UFSM: Santa Maria, 2000.

AMADO, Gabriel; LUCAS, Daniel. [**Entrevista disponibilizada em 28 de dezembro de 2009, a Internet**]. <<http://www.youtube.com/watch?v=WvxSNuRsael>>. Acesso em: 24 jun.12.

AMADO, Gabriel; LUCAS, Daniel. [**Entrevista disponibilizada em 15 de junho de 2010, a Internet**]. <<http://www.youtube.com/watch?v=re8mO-KIbNU>>. Acesso 24 jun. 12.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELTRÃO. Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho:17871930**. Santa Maria: Editora Palloti, 1979.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEUQUE, Flora M. V. **Objetos na performance: a máscara e a roupa do “Cazumba”**. Artigo apresentado na VIII Reunião de Antropologia del Mercosul (RAM 2009): Performance & Poder Drama, Estética e Ritual (GT 69), 2009.

BLOG SANTA MARIA EM FOTOS. Contém informações acerca da Escola EMAET. 2010. Disponível em: <<http://santamariafoto.blogspot.com.br/2010/10/mostra-de-fotografias-vendo-e-revendo.html>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CABRAL, Beatriz A. V. **A função pedagógica da investigação da recepção teatral.** s/d.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas:** Introdução, organização e seleção. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1992.

_____.CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Ofício do Sociólogo:** Metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis:Editora Vozes, 2005.

_____.**A Distinção:** crítica social do julgamento. SP: EDUSP, 2007.

CABRAL, Beatriz A. V. **A função pedagógica da investigação da recepção teatral.** s/d.

CAMALEÃO e Camaleões. **Teatro Camaleão,** Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://www.teatrocamaleao.com/ocamale%C3%A3o>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

CANALLES, Pablo. O Uivo do Coiote. **O Uivo do Coiote,** Santa Maria, 07 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-uivo-do-coyote>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

CARLSON, Marvin. **Performance:** Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In **Teatro de Rua:** olhares e perspectivas. Org.: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. Capítulo 2, p. 20-37.

CIA Retalhos de Teatro coleciona peças e prepara curta-metragem. **Diário de Santa Maria,** Santa Maria, 23 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/imprensa/4,1300,3117464,15953>> Acesso em: 14 dez. 2012.

CIA Retalhos de Teatro estreia novo espetáculo em Santa Maria. **Diário de Santa Maria,** Santa Maria, 22 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/dsm/19,0,3117218,Cia-Retalhos-de-Teatro-estrela-novo-espetaculo-em-Santa-Maria.html>> Acesso em: 14 dez. 2012.

CINQUENTA anos de TUI. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 05 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/impressa/4,1304,3550928,18305>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORRÊA, Roselaine C. **Cenário, Cor e Luz: Amantes da Ribalta em Santa Maria (1943-1983)**. Ed. UFSM: Santa Maria, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John C. **Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, V. 50 Nº 2, 2007.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. **Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço**.s/d. Disponível em: <<http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420091014164649Quando%20teatro%20e%20educacao%20ocupam%20o%20mesmo%20lugar%20no%20espaco.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2012.

DIAS, EDUARDO C. D. São mil e um problemas. Infraestrutura, **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 19 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/impressa/4,38,4049182,21417>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

DUPRAT, Rodrigo M., GALLARDO, Jorge S. P. **Artes Circenses: no âmbito escolar**. Ijuí: Editora Unijui, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESPETÁCULO "Enquanto Mamãe não morre" será apresentada neste final de semana. **Portal Ijuí**, Ijuí, 23 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.ijui.com/social/32388-espeticulo-qenquanto-mamae-nao-morreq-sera-apresentada-neste-final-de-semana>> Acesso em: 14 dez. 2012.

FAVARETTO, Celso. A Pedagogia do Espectador. Revista Sala Preta. V.4, n.1, 2004. Resenha de: DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FESTIVAL de Teatro de Santa Maria. **Wikipedia**, Santa Maria, 22 jun. 2012. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Teatro_Independente_de_Santa_Maria>. Acesso em: 14 dez. 2012.

FLORIANO, Suelen D. **Uma etnografia no teatro: convivendo com o TUI**. 2010. 29 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais)- Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GEERTZ, Clifford. Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita. In: **Obras e Vidas, o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HARTMANN, Luciana. **Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez. 2005.

HESSEL, Lothar. **Teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

HISTÓRIA. **Cia Sorriso com Arte**, Santa Maria, [201-]. Disponível em: <<http://ciasorrisocomarte.com.br/o-grupo/historia>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

HISTÓRICO. **Palco Fora do Eixo**, [S. l.], [201-]. Disponível em: <http://palco.foradoeixo.org.br/historico/>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

HISTÓRICO Resumido do TUI. **TUI Teatro**. Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://tuiteatro.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Mapeamento Topográfico**. <http://ibge.gov.br/home/geociencias/default_prod.shtm>. Acesso em: 07 jan. 2013.

KAPCHAN, Deborah A. Common ground: keywords for the study of expressive culture – performance. **Journal of American Folklore**, v. 108, n. 430, p. 479-507, 1995.

LIGIERO, Zéca. **Corpo a Corpo: Estudos das Performances Brasileiras**. Florianópolis: Garamond, 2011.

MAGNANI, J. G. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. [online]. in: **NAU- Núcleo de Antropologia Urbana da USP**. Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html>>. Versão revista e atualizada do artigo “A rua e a evolução da sociabilidade”, originalmente publicado em *Cadernos de História de São Paulo* 2, jan./dez. 1993, Museu Paulista- USP. Acesso em: 10 set. 2012.

MARQUES, Fátima. O teatro de uma vida: Ator e diretor, Pedro Freire Jr. Deixou sua marca na história da dramaturgia santa-mariense. **Clic RBS Notícias**, Santa Maria, 22 dez. 2007. Disponível em: <<http://clicrbs.com.br/olimpiada2008/jsp/default.jsp?uf=1&local=1&action=noticias&id=1715525§ion=Not%EDcias>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

MARTINS, Rodrigo. Cia Retalhos de Teatro 14 Anos. **Youtube**, Santa Maria, 03 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ui3h1glhVvc&NR=1>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

MINAYO, Maria C. S. **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2011.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Povos Indígenas**. <<http://mapas.funai.gov.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

MUDAMOS: distraídos, venceremos. **Macondo Coletivo**, Santa Maria, 26 abr. 2012. Disponível em: <<http://macondocoletivo.wordpress.com/>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

O GRUPO. **Pregando Peça**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://www.pregandopeca.com.br/quemsomos.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

O GRUPO. **Teatro Candeia**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://www.teatrocandeia.com/p/o-grupo.html>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. In: *O trabalho do Antropólogo*. São Paulo: UNESP, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PINHEIRO, P. L. B. **Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade: Experiências no Teatro Brasileiro Contemporâneo**. 2011. 123 f. Dissertação (Mestrado em Teatro)–Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PROART Produções Artísticas. **Facebook**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Proart-Produ%C3%A7%C3%B5es-Art%C3%ADsticas/405292229496028?sk=info>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

PROJETOS. **Theatro Treze de Maio**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://www.theatro13maio.com.br/site/projetos.asp/>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

QUEM Somos. **Cia Teatro de Bolso**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <http://ciateatrodebolso.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

QUILICI, Cassiano S. Teatro, performance e a “inquietação em si”. In: FERREIRA, F. C. B. e MÜLLER, R. P. (Org.). **Performance: arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Orfeu Negro, 2010.

REBOUÇAS, Evill. **A Dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: editora Unesp, 2009.

SANTOS, Gabriela. **Teatro e Risco – O Palhaço e a Rua**. Relatório de Graduação (Curso Bacharelado em Artes Cênicas, Opção: Direção Teatral)-Universidades Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Não paginado. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <tvagamundo@gmail.com> em 04 out. 2012.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHILLING, Getúlio. **O teatro em Santa Maria**. Santa Maria, texto datilografado, 1943.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “artes e ciências”: a noção de performance drama no campo das ciências sociais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.

SOBRE. FETISM. **Facebook**, Santa Maria, 07 fev. 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/Fetism/info>>. Acesso em: 16 dez. 2013.

SOBRE o Palco Fora do Eixo. **Palco Fora do Eixo**, [S. l.], [201-]. Disponível em: <http://palco.foradoeixo.org.br/sobre-o-palco-fora-do-eixo/>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

TEATRO Por Que Não?. **Teatro Por Que Não?**, Santa Maria, [20--]. Disponível em: <<http://www.teatroporquenao.com/>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. In: TURNER, Victor. The Anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1987.

UM pouco mais sobre o TUI. Proposta de um novo espaço cultural. **TUI Teatro**. Santa Maria, 21 ago. 2007. Disponível em: <http://tuiteatro.blogspot.com.br/2007/08/proposta-de-um-novo-espao-cultural_21.html>. Acesso em: 14 dez. 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, Artes Cênicas. **Licenciatura em Teatro**. Santa Maria, [2008?]. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/prograd/cursos/ARTES%20CENICAS%20-%20LICENCIATURA%20EM%20TEATRO/>>. Acesso em: 14 dez 2012.

VAGAMUNDO, Teatro. Contém informações acerca do Grupo Teatral VagaMundo. 2012. Disponível em: < <http://teatrovagamundo.com/>>. Acesso em: 12 mai. 2012.

_____. **Palhaço Rabitoaterriza na sua aldeia!** Uma ode às diferenças! Projeto apresentado ao Prêmio FUNARTE Artes na Rua 2011. Grupo Teatro VagaMundo, Santa Maria, 2011. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <tvagamundo@gmail.com> em 04 out. 2012.

ANEXOS

Anexo A – Folheto informativo sobre as matrículas na EMAET



PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE MUNICÍPIO DA CULTURA

ESCOLA MUNICIPAL DE ARTES EDUARDO TREVISAN

A Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan, criada pelo decreto executivo nº9075/04, tem como finalidade ministrar cursos de Iniciação na área artístico-cultural, buscando:

- A alfabetização estética de crianças, jovens e adultos;
- A socialização do conhecimento sobre arte;
- e participação do cidadão na história cultural da cidade;
- Promover um espaço aberto e inclusivo, comprometido com a qualidade do ensino.

Cursos Oferecidos nas categorias Infantil, Juvenil e adulto:

- Iniciação às Artes Visuais
- Iniciação às Artes Cênicas
- Iniciação Musical
- Canto Coral

Curso oferecido na categoria adulto:

- História das Artes Visuais

Turnos dos cursos oferecidos: manhã, tarde e noite.

A Escola funciona na Casa de Cultura, Praça Saldenha Maranhão, prédio do antigo Fórum.
Tel – 3223-5559
Horário de funcionamento: 6h às 12h e das 13h30min às 17h30min.

Período de matrículas: início do ano letivo

Anexo B – Programação do 5º Festival de Teatro Independente de Santa Maria



FETISM
5º Festival de Teatro Independente
de Santa Maria
2012
de 06 à 12 de agosto

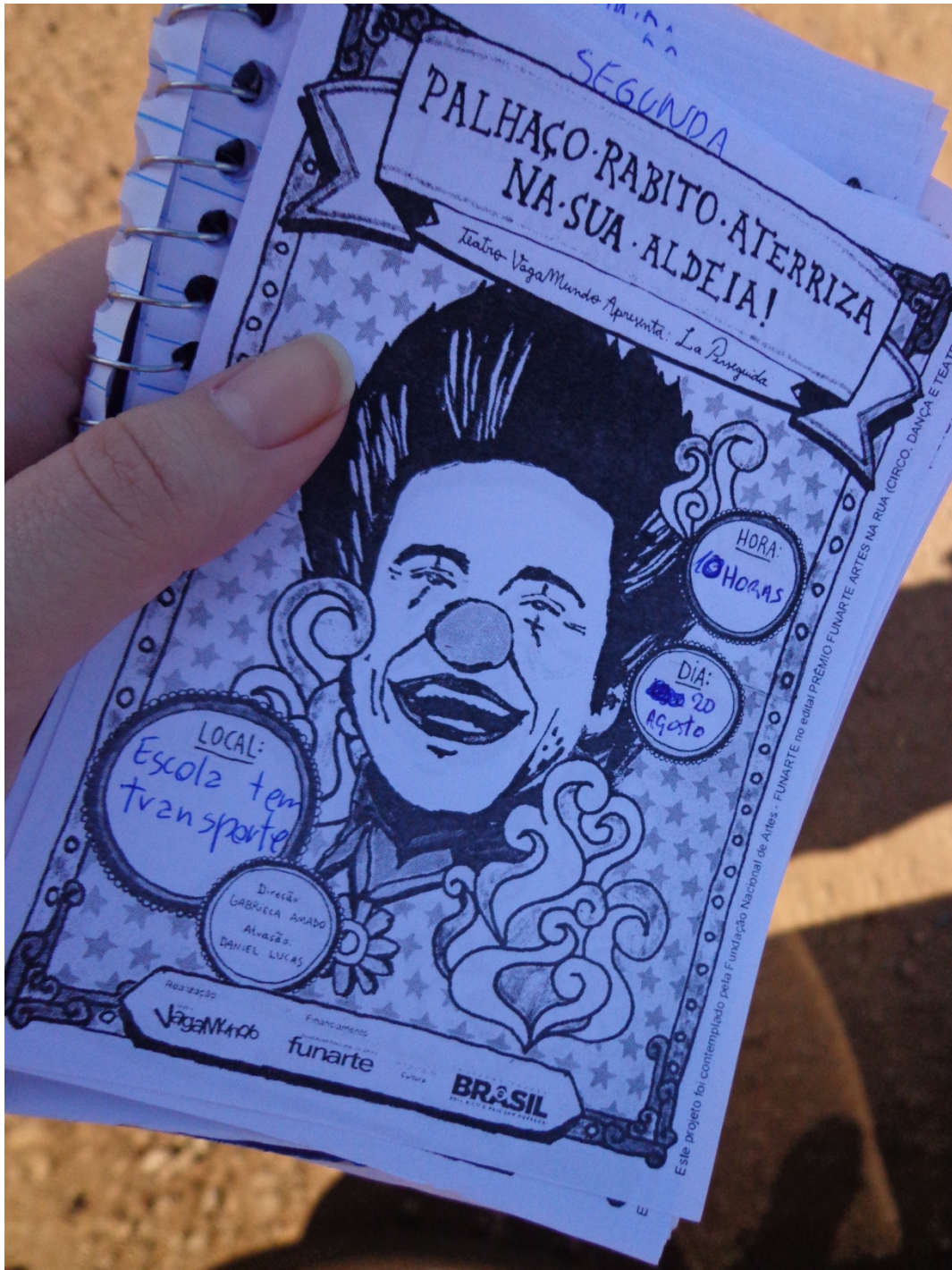
Programação

Seg 06 08	Abertura do 5º FETISM – 20h, Entrada Franca exibição do longa metragem "Evoé! Retrato de um Antropófago" Theatro Vagamundo – Av. André Marques, 119 (Vila Belga)	
	Mostra de Rua	Mostra Noturna
Ter 07 08	Conto de Roda Cia Teatro de Bolso – Santa Maria/RS 15h, na Sociedade Beneficente Lar de Miriam Programação Gratuita	Anjo Negro Cia Teatro Mosaico – Cuiabá/MT 20h, no Theatro Treze de Maio R\$ 30 e R\$ 15 (meia)
Qua 08 08	Pós-TV: Teatro de Grupo 15h, Debate com transmissão ao vivo pelo site: www.cenariocoletivo.com	Desconcerto Familia Varnel – Santa Maria/RS 20h, no Espaço Cultural Victorio Faccin R\$ 12 e R\$ 6 (meia)
Qui 09 08	João Cheiroso e João do Céu Vendendo Cordel Grupo Eureka – Macapa/AP 15h, na Praça Saldanha Marinho Programação Gratuita	O Diário de Anne Frank Teatro Por Que Não? – Santa Maria/RS 20h, no Espaço Cultural Victorio Faccin R\$ 12 e R\$ 6 (meia)
Sex 10 08	Rescate Emotivo: (No Pasa Rés!) Cia Sem Polegares – Buenos Aires/ Argentina 15h, no Lar das Vovozinhas Programação Gratuita	Tic, Tac: A Televisão Encantada Tropa Trupe – Natal/RN 20h, no Espaço Cultural Victorio Faccin R\$ 12 e R\$ 6 (meia)
Sáb 11 08	A Farsa do Panelada Teatro Candeia – Santa Maria/RS 15h, na Praça dos Bombeiros Programação Gratuita	Rescate Emotivo: (No Pasa Rés!) Cia Sem Polegares – Buenos Aires/ Argentina 20h, no Espaço Cultural Victorio Faccin R\$ 12 e R\$ 6 (meia)
Dom 12 08	Encerramento do 5º FETISM: Cabaré Fora do Eixo Noite de Variedades e Artes Integradas 20h, no Theatro Treze de Maio R\$ 12 e R\$ 6 (meia)	

Realização:  Cenário Coletivo

Apoio:  PALCO FORA DO EIXO
 RESUMO
 CASA FORA DO EIXO
 Vagamundo
 SESC-RS

Anexo C – Flyers



APÊNDICE

APÊNDICE A – Roteiro utilizado para a entrevista

Início da gravação:

“(....) você autoriza a gravação de sua entrevista? (....)

Por favor diga o seu nome completo (...)

Questionário:

1. Como se chama o seu grupo de Teatro? Quantas pessoas compõem seu grupo? Há ocupações diferentes exercidas pelos componentes? Quais?
2. Como o grupo se formou? Com que objetivo o grupo surgiu? Há quanto tempo ele está em atividade? Há uma seleção ou critérios para escolher os componentes do grupo?
3. Nos ensaios, como é o processo criativo? Como funciona o treinamento do ator? Quais as técnicas utilizadas?
4. Você trabalha, em seus espetáculos, com questões sociais e/ ou políticas? Como? De que forma?
5. Você trabalha com Teatro de Rua? Como você o define em seu trabalho?
6. Você acredita que há diferença de concepção entre o Teatro Tradicional, apresentado no edifício específico para Teatro (Treze de Maio, TUI e Caixa Preta), para o Teatro de Rua?
7. Como você define o espetáculo teatral que ocorre em espaços alternativos como escolas, igrejas, bares, festas, etc,...? Você pensa que há uma concepção específica, diferenciada?
8. Como você percebe o público santa-mariense em relação ao Teatro? E em relação ao Teatro de Rua?
9. Como você vê a questão do incentivo ao Teatro na cidade de Santa Maria?
10. De onde vem a verba para o grupo se manter? Ele é auto-sustentável? Tem incentivo? Tem fins lucrativos?
11. Sua renda vem do Teatro? Você possui outra renda? Qual?
12. Por que fazer Teatro? E o que é para você fazer Teatro?
13. Você gostaria de fazer outros comentários ou considerações?