

TRAJETÓRIA DE UM TEATRO DE RUA

O Percurso para criação e a atuação do Grupo Teatro de Caretas na cidade de Fortaleza

Processo de produção de conhecimento que deu origem ao trabalho:
SISTEMATIZAÇÃO DE PROCESSOS DE INTERVENÇÃO – AÇÃO E/OU INTERVENÇÃO SOCIAL

Grupo de Trabalho – 32 Sociologia da Arte e da Cultura

Vanéssia Gomes dos Santos

Resumo:

O trabalho TRAJETÓRIA DE UM TEATRO DE RUA visa revelar e analisar os caminhos percorridos pelo Grupo Teatro de Caretas, um grupo de teatro de rua, da cidade de Fortaleza – Ceará – Brasil. A análise parte de seus espetáculos, pesquisas e intervenções em teatro de rua para apresentar uma descrição de diversas fases dos processos de pesquisa e criação deste grupo artístico. Este trabalho é um estudo de caso das experiências do grupo na modalidade de teatro de rua. Apresenta também alguns episódios da história do teatro de rua em Fortaleza e no Brasil. Aborda os sentidos de estar na rua, de realizar uma arte pública de rua e como se dá a sua aproximação como os movimentos socioculturais contemporâneos.

Resumen:

Trabajo CAMINO DE UN TEATRO DE CALLE trata de revelar y analizar los caminos tomados por el grupo de teatro Mueca, un grupo de teatro de la calle, la ciudad de Fortaleza - Ceará - Brasil. La parte de análisis de sus espectáculos, la investigación y las intervenciones en el teatro de calle para presentar una descripción de las distintas etapas de la investigación y la creación de este grupo artístico. Este trabajo es un estudio de caso de las experiencias del grupo en forma de teatro de calle. También ofrece algunos episodios de la historia del teatro en la calle en Fortaleza y Brasil. Discute formas de estar en la calle, mantenga un arte de la calle pública y cómo es su acercamiento a los movimientos socio-culturales contemporáneas.

Palavras-Chaves: Teatro de Rua; Teatro de Grupo e Movimento Sociocultural

1. INTRODUÇÃO

O teatro de rua construiu novos significados para a arte teatral do Brasil dos anos 90 até hoje. Atualmente, na Rede Brasileira de Teatro de Rua¹ têm-se o registro de mais de 500 grupos por todo o

¹ A Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. O intercâmbio da Rede Brasileira de teatro de rua ocorre de forma presencial e virtual, entretanto toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais. Seus articuladores realizam dois encontros anuais de forma rotativa de maneira a contemplar todas as regiões brasileiras, valorizando as necessidades mais urgentes do país.

Brasil. Temos como referência a Trupe de Atuadores Ói Nós Aqui Travéis (RS)²; Tá Na Rua (RJ); Buraco do Óraculo (SP), entre outros estes são grupos estabelecidos e estáveis com sede própria, financiamento constante, participam de seminários, intercâmbios e festivais em todo o Brasil e em outros países. Muitos desses grupos vêm sendo objeto de pesquisas nas ciências sociais para se compreender procedimentos técnicos, formas de encenação, história dos grupos, entre outras diversas questões relacionadas à arte teatral da rua.

Há algum tempo não era assim. O teatro de rua era colocado pela elite burguesa do teatro como um “primo pobre do teatro de palco”. Isso sendo claramente identificado através da forma como era localizado nos festivais, sempre compondo as mostras paralelas, nunca na programação principal. A diferença real entre o cachê de quem estaria do palco e de quem estaria na rua, era algo gritante, muitas vezes sendo o dobro o valor de quem realizaria o espetáculo no palco³. Em muitas programações de festivais o teatro de rua era relegado a segundo ou terceiro planos. Um dado pertinente é a pouca abertura nos cursos acadêmicos para os estudos sobre o teatro de rua. Ainda é perceptível também a falta de cursos superiores que formem atores nesta modalidade. É relevante compreender que existem, para o teatro de rua, os procedimentos artísticos específicos, relacionados à interpretação, dramaturgia, encenação, musicalidade e principalmente pesquisa de linguagem. Cada vez mais constatamos que esta modalidade teatral cresce e desperta o interesse de muitos artistas. A saber, alguns grupos de teatro de palco hoje começam a investigar o teatro de rua, ou mesmo grupos que antes oscilavam entre os dois fazeres hoje assumem somente a rua para realizar suas investigações.

Na história do teatro cearense, há registros de grupos e artistas que nos anos 70 realizaram incursões à rua. Um dos mais significativos que atuou em diversos espaços, além dos palcos, dos teatros fechados, foi o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), existiu no Ceará de 1973 a 1993. Erotilde Honório, integrante do grupo, em seu livro “O fazer teatral: forma de resistência”, descreve em um dado momento a preparação de uma comunidade para receber o espetáculo do grupo Reino da Luminura, na Favela da Muriçoca, periferia de Fortaleza, em 1977:

O terreiro devidamente preparado, bandoleiras a vista de quem quisesse atravessar o capinzal. Noite. Lâmpadas a gás acesos enfeitando a noite (...). O povo sentado no chão, pelos bancos trazidos das cozinhas, pelos muros pequenos que cercam o terreno em frente à escola do lugar. (HONÓRIO, 1977)

Este é um precioso relato, dentre outros, onde identificamos o olhar do grupo sobre o espaço da rua, como espaço para apresentação. Em diversas passagens de seu livro, a autora descreve ainda como se dava a relação com a plateia das comunidades, o porquê das escolhas dos textos e até mesmo o formato de processo de criação do grupo.

O GRITA foi fundado e dirigido, nos primeiros 10 anos, por José Carlos Matos. Este grupo percorreu a periferia da cidade de Fortaleza em cima de caminhões, montando tendas improvisadas e fazendo temporadas em circos. De 1983 a 1993, Oswald Barroso, até então dramaturgo e ator do grupo, assume o lugar de sua direção. Com o fim dos trabalhos coletivos, em 1993, seus integrantes tomaram diversos rumos, criando grupos e multiplicando seus conhecimentos. Podemos dizer que esta é a raiz do teatro de rua do Ceará.

Identificamos que a partir dos anos 90 o Teatro de Rua do Ceará tem como um de seus

² A rua é, para o grupo, fonte de pesquisa para desenvolver uma linguagem teatral com características e pretensões mais populares.

³ Este dado vem das diversas experiências de participação junto ao Grupo e a outros grupos em programações permanentes em Centros Culturais ou em mostras e festivais de teatro.

representantes, em Fortaleza, a Trupe Caba de Chegar de Teatro. Aqui o relato do ator Haroldo Aragão, em entrevista, realizada na Mostra de teatro de rua do Ceará, em 2010, sobre o início do grupo⁴:

A Trupe Caba de Chegar de Teatro foi criada a partir de uma oficina realizada por Amir Haddad, diretor do Grupo carioca Tá na Rua, esta oficina aconteceu em Fortaleza, em 1989, por motivo da reinauguração do Teatro José de Alencar. Dentre os participantes estavam, o ator e diretor, Paulo Ess que nos mobilizou, logo após o encerramento da oficina onde todos do futuro grupo estavam presentes. Éramos Ana Marlene, Pedro Domingues, Claudio Jaboramdi e eu, e assim criamos o grupo.

Em meados dos anos 90, surge no Ceará, o projeto “Teatro de rua contra a AIDS”⁵, coordenado por Ranulfo Cardoso⁶. Este período foi determinante para o teatro de Rua do Ceará por ter conseguido agregar o poder público, através do Ministério da Saúde, e instituições de financiamento internacional⁷. Este projeto de teatro de rua tem como objetivo atuar na prevenção e articulação de ações artísticas que gerem debates no campo da saúde sexual em específico sobre o uso da camisinha.

Há todo um esforço em torno da promoção de espetáculos teatrais, seminários para artistas, formação para radialistas, criação de livros, incentivo para criação de novos dramaturgos, gravação de cd’s e incentivo a diversas outras artes em torno do tema da prevenção. No trecho a seguir do livro “AIDS e teatro: 15 dramaturgias de prevenção” temos revelada essa simpatia ao teatro de rua, texto de Daniel Souza e Marta Porto (2004):

O teatro de rua voltado para a prevenção foi uma das reações da sociedade civil frente a epidemia, que se multiplicou e se desenvolveu de tal maneira que o poder público encontrou nessa forma de expressão um parceiro para a difusão de informações e campanhas de conscientização. (SOUZA, PORTO, 2004, p. 9).

O projeto foi o impulsionador da criação de mais de 50 grupos de rua em todo o Estado. A partir do texto “O auto da camisinha”, de José Mapurunga (SOUZA, PORTO, 2004)⁸. Em 1996 inicia-se a circulação com a Trupe Caba de Chegar, uma série de 40 apresentações em feiras, praças, locais alternativos, hospitais, postos de saúde, escolas e também teatros, pois, como diz Augusto Boal⁹, teatro também é possível de se fazer “em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros” (BOAL, 2006, p. IX)¹⁰. Com a ampliação do projeto, outros grupos são acionados com a proposta de realizar o mesmo texto de Mapurunga, mas com o objetivo de que resultassem em diversos formatos de encenação. E foi o que aconteceu. Esta ação significou uma onda de investigações na rua com diversas estéticas e

⁴ A Mostra Ceará de teatro de rua foi realizada no Centro Cultural Dragão do Mar pelo Grupo Teatro de Caretas programação foi composta por apresentação de espetáculos de teatro de rua, exibição de vídeos, relatos de experiências dos grupos e roda de conversas. Estavam presentes os grupos Garajal (Maracanaú), Arte Jucá (Arneiroz), Nóis de Teatro (Fortaleza), Trupe Caba de Chegar de Teatro (Fortaleza), Taipa de Teatro de Rua (Taiba) e o próprio grupo Teatro de Caretas (Fortaleza). Em setembro de 2010.

⁵ O instituto de saúde e desenvolvimento social (ISDS) foi a instituição responsável pelos projetos “Projeto teatro de rua contra a aids” e “Radialistas contra a aids”. O Projeto deu início em 1996, finalizando suas atividades por volta do final de 2004.

⁶ Médico em Saúde Pública; coordenador do Projeto e funcionário da Secretaria de Saúde do Ceará.

⁷ A Fundação McArthur foi a responsável por diversas parcerias junto ao ISDS.

⁸ José Maria Mapurunga nasceu em Viçosa, Ceará, 1951, e atualmente mora em Fortaleza. É dramaturgo, roteirista de audiovisual, contista, poeta, cordelista e letrista de música popular. Alguns títulos para o teatro: “Auto da Camisinha”, “Comédia da Fome”, “Retrato na Parede”, “O Sertão segundo Patativa”, entre outros.

⁹ Augusto Pinto Boal (1931-2009). Diretor, autor e teórico. Por ser um dos únicos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, torna-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro a ação social.

¹⁰ Augusto Boal sempre colocava que o espaço do teatro seria em qualquer lugar.

propostas de resoluções cênicas para um mesmo texto. Muitos diretores do Ceará começaram neste momento a refletir sobre essa modalidade de teatro, o teatro de rua. Assim como, diversos atores se formam neste período através destas investigações de possibilidades do fazer teatral em espaços a céu aberto.

O “Projeto teatro de rua contra a AIDS” foi certamente o responsável pela consolidação de muitos grupos de teatro de rua do Ceará, já que dava condições de estabilidade, diante da não interrupção das ações, através da permanente solicitação de apresentações e da criação dos diversos espaços de escoamento para os grupos circularem.

Esta alavanca para a multiplicação de informações preventivas e tranquilizadoras junto aos artistas e à população sobre as DST/AIDS tinha objetivos claros como:

Enfrentando a interiorização dos casos de DST/AIDS [...], ações educativas buscando atingir, sobretudo a população mais desprivilegiada social e educacionalmente, inclusive os analfabetos, com a informação correta, a linguagem usual, simples e a mensagem solidária e tranquilizadora, através de uma forma lúdica, atraente e com grande força mobilizadora¹¹.

Em todos esses processos formativos a condução estava voltada para encenações de rua. Dirigiam espetáculos tendo como participante o público adolescente. Em todos os casos a finalização dos processos era organizada pelo ISDS nas escolas onde ensaiavam ou no Centro Cultural Dragão do Mar, em espaços abertos ou no palco do Teatro Dragão do Mar.

Tratar sobre o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA, a Trupe Caba de Chegar e sobre o “Projeto teatro de rua contra a AIDS” é parte da busca por estabelecer os princípios do Grupo Teatro de Caretas. É parte da trajetória deste grupo que se inicia antes mesmo de sua criação. Somos sujeitos da história do teatro cearense, resultado de muitos grupos e pessoas que entendem a arte teatral de rua como o sentido de sua existência.

2. QUADRO TEÓRICO

A trajetória do grupo Teatro de Caretas está repleta de questões relacionadas ao que se compreende por teatro de rua, teatro de grupo e movimentos artísticos culturais. Estas terminologias são repensadas e reconstruídas por fazedores e pesquisadores de teatro de rua do Brasil com bastante fluidez desde os anos 90. Temos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade Federal de Uberlândia (UFU), através dos professores doutores Licko Turle, André Carreira e Narciso Telles, diversos núcleos que investigam e multiplicam pesquisas nesta área.

2.1 Afinal, o que é teatro de rua?

Segundo André Carreira (2007), podemos definir as modalidades teatrais, a partir do espaço cênico que o espetáculo teatral ocupa. O teatro de rua associa-se então as diversas possibilidades de ocupação do espaço cênico a céu aberto podendo estar localizado numa praça, rua, esquina, terreiro, quadra, entre outros diversos espaços. A terminologia teatro de rua já está presente em diversos estudos e pesquisas sobre o teatro. Hoje na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas existe o GT de Artes Cênicas na Rua. Esta inclusão das artes cênicas de rua neste ambiente acadêmico faz reforçar sua importância. Estabelecendo a consolidação de uma arte que tem poucos

¹¹ Texto: “O teatro de rua”, retirado do site www.isds.org.br

registros históricos, no Brasil. Até bem pouco tempo a história do teatro brasileiro era observada somente através dos registros dramaturgicos, e também somente alguns poucos autores que escreviam para o palco conseguiam publicar. Hoje as publicações de textos dramaturgicos não aumentaram substancialmente, mas a internet trouxe outro espaço para trocas e divulgação de escritos.

Para o teatro de rua os registros são uma questão ainda hoje. Diante do fato de que muitos espetáculos não fazem temporadas e sim circulam por praças, espaços alternativos ou terreiros de acordo com os processos de cada grupo. Então vem a questão: como ter o registro destes locais? Caso o grupo esteja em um centro cultural ou mesmo se apresentando em um festival, ainda consegue este registro físico, através de *folders*, programações ou catálogos, mas e se estiver por conta própria?

Também podemos refletir qual é o papel do teatro de rua na cidade para a população.

Existem aqueles que entendem que teatro de rua é o teatro do acesso a arte que muitos são impossibilitados, seja por uma questão social ou na maior parte das vezes econômica. Tentando trazer um outro ângulo de visão poderíamos pensar que na verdade, a rua é a rua. O teatro que é feito na rua em nada tem a ver com o teatro de palco, diante das questões técnicas, estéticas, dos procedimentos dos atores. Então quem somente vê teatro de palco na verdade está sem o alcance da amplitude que a arte cênica tem, já que essa se expressa de uma forma no palco e de outra completamente diferente na rua.

Existe também a defesa de que o teatro de rua é um posicionamento político. De que este que escolhe a rua para atuar, já vem carregado de um conteúdo político por não optar pelas circunstâncias burguesas que impregnam os edifícios teatrais. Entendendo que estes se tornam elitista, por requerer um espectador que tem uma determinada postura, diferenciada no momento da convocatória. Entendendo que só se vai a um teatro de palco se o espectador acompanhar uma programação impressa, seja de um jornal ou as programações dos teatros, o espectador necessita de uma vestimenta específica para ir a este espaço. Além disso, a ocupação espacial lhe coloca de uma forma subjugada. Esta forma está associada ao fato de que a plateia não falará no momento que quiser, só saíra do espetáculo no momento que este encerrar e terá toda uma postura para estar neste espaço. Todos estes elementos são completamente diferentes na rua. Visto que a plateia contribui durante o espetáculo, e se quiser; estará de uma forma completamente a vontade para interferir no espetáculo, sendo que, caso não goste do que vê, sairá sem nenhum constrangimento.

2.2 O Encontro da Rua com a Rua

Algo que muito determina a cena do teatro de rua é o formato de convocação da plateia. Pensar que todos estão como transeuntes nas ruas, praças e esquinas e são seduzidos a parar, observar uma cena e “convencidos” a ficar até o final de um espetáculo é o que em grande parte, realmente, define um espetáculo de rua. Por mais que tenhamos a divulgação de um espetáculo, através dos jornais e mídias sociais, mais de 90% de uma plateia de rua comumente é incidental.

O ator de teatro de rua aprende e apreende diversas técnicas de como mobilizar uma plateia. Comumente são executados cortejos de abertura, ações que percorrem um determinado espaço e funcionam como anúncio dos espetáculos. Claro que esta não é a única forma, mas é um bom exemplo de como este chamamento é feito. Mas quais os elementos que poderíamos observar e indicar como definidores de um teatro de rua?

2.3 Teatro de rua: teatro de grupo, teatro de coletivos.

3. MOVIMENTOS ARTÍSTICOS-CULTURAIS

O Grupo Teatro de Caretas participa desde 2007 da Rede Brasileira de teatro de rua. Este contato foi determinante para estabelecer a aproximação com outros grupos do Brasil e assim conhecer

outros fazeres e pensamentos. A RBTR é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos. Congrega hoje no Brasil cerca de 500 grupos de teatro de rua por todos os Estados.

Estes três conceitos, teatro de rua, teatro de grupo e movimento artístico – cultural são importantes para nós porque direcionam nossas escolhas. Estas questões são fundadoras de nossos pensamentos e ações. Indicando também o que escolhemos como pesquisa estética já que nos coloca em cheque sobre de quais pontos partiremos para as escolhas das pesquisas, dos textos, das músicas e da forma que trabalharemos na montagem dos espetáculos.

3.1 Procedimentos metodológicos

O presente trabalho tem como característica fundante a pesquisa qualitativa. Por esse motivo foi escolhido como método de pesquisa, o estudo de caso. Por compreender a complexidade do objeto desta pesquisa fez-se necessário um recurso de abordagem metodológica amplo. Vejamos as características do estudo de caso apresentadas por Mirian Goldenberg, no livro *A Arte de Pesquisar*. O estudo de caso não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-la em seus próprios termos. (GOLDENBERG, 2004, p. 33)

Desta forma atentou-se para o estudo do Grupo Teatro de Caretas através do maior número possível de informações, na busca de compreender a totalidade dos fatos e estabelecer uma análise da complexa estrutura de uma experiência concreta. O campo de pesquisa deste trabalho é o espaço percorrido pelo grupo. Como procedeu junto as ONGs, as instituições governamentais, os festivais e junto a outros grupos de teatro, durante a trajetória de seus 15 anos. O sujeito da pesquisa é o Grupo Teatro de Caretas.

Quanto às técnicas de pesquisa utilizadas, temos entrevistas, análise de material fotográfico, análise de vídeos, matérias de jornal, livros nos quais o grupo tem inserção, além dos relatos dos integrantes.

4. O FAZER TEATRAL DO GRUPO TEATRO DE CARETAS

O grupo Teatro de Caretas iniciou seus trabalhos em 1998 em Fortaleza. No início atua com intervenções e esquetes educativas junto a movimentos sociais e instituições do terceiro setor. Anos depois, em uma nova fase, investiga a rua sob a perspectiva dos artistas populares, e nestes experimentos, o grupo avança em produções que, potencializando seu olhar crítico sobre a sociedade, tendo como formato de processo artístico para seus espetáculos, a criação coletiva em grupo. Inicia em 2010 um aprofundado processo de pesquisa através de viagens e experimentos sobre máscaras, o que resulta na criação um espetáculo ritual. Este estudo percorrerá seus espetáculos para desenhar o panorama do grupo.

O marco inicial para a criação do grupo efetivamente foi a realização de um trabalho para a Diocese de Fortaleza, com a intenção de se apresentar para o Fórum das Áreas de Risco da Cidade, com um texto a partir da música “Saudosa Maloca”, autoria de Adoniran Barbosa. A letra da música trata sobre três trabalhadores que moravam em uma casa e foram desalojados para a criação de um prédio. Estes contam a ação do despejo. Logo após este trabalho se fundem o grupo Pé no Chão com a Cia de Teatro Abacaxi, que até então apresentava um dos espetáculos do Projeto teatro de rua Contra a AIDS, e daí surge o Teatro de Caretas.

Constrói, inicialmente, intervenções, depois textos dramaturgicos em formato colaborativo. Os textos do grupo são, em maior parte, até hoje, autorais. Certamente a participação no projeto teatro de

rua Contra a AIDS (início em 1996), coordenado por Ranulfo Cardoso, veio a ser o estopim para a formação e o aprofundamento do grupo nos diversos procedimentos possíveis para a rua. Já que, como dito anteriormente, no projeto compartilhavam experiências com diversos outros grupos de rua, além de processos formativos e de experimentação.

O Teatro de Caretas constrói em sua trajetória os espetáculos, esquetes, intervenções, leituras dramáticas, participa de filmes (curta e longa metragem), realiza aulas–espetáculos, demonstrações técnicas, cortejos, além de ministrar oficinas e cursos.

Podemos dividir sua história em 3 (três) etapas, não é uma divisão estanque, até porque uma ainda perpassa a outra, mas são claros os marcos históricos, através das experimentações, que conduzem suas experimentações teatrais.

4.1 Intervenções e pequenas cenas: atuação na militância popular e nas ONGs

Este primeiro período é marcado pela presença de alguns dos seus integrantes em projetos sociais. Desde seu início até aproximadamente o ano de 2004, o grupo recebia solicitações de trabalhos, ou seja, um contratante tinha um tema e passava para o grupo. Este montava uma esquete de acordo com o que era solicitado e apresentava em determinado evento. Normalmente, a cena só acontecia uma vez, naquele determinado evento ou no máximo duas vezes. Eram trabalhos realizados junto principalmente a movimentos sociais, ONGs ou universidades. Como exemplo, temos a cena, citada anteriormente, apresentada ao Movimento das Áreas de Risco de Fortaleza: *E agora José*, com direção de Francisco Wellington. O processo de construção da cena se deu através de improvisos com a música Saudosa Maloca.

Um traço importante deste período também é que o grupo ainda oscilava em apresentações realizadas em auditórios ou pátios. Ainda não tinha a opção clara pelo espaço a céu aberto. Sempre na busca da desconstrução destes espaços fechados criava situações que alteravam os locais da cena. Podendo ser no meio da plateia ou em suas laterais.

4.2 Espetáculos educativos e políticos

Nesta etapa passa-se das esquetes para os espetáculos. Esta transição das esquetes para os espetáculos educativos já está mais relacionada à necessidade dos integrantes do grupo de aplicar seu aprendizado como atores, diretores e dramaturgos. Há uma busca de referências no cotidiano, para criações teatrais, através de um olhar político inculcido nos espetáculos. O Grupo apresentava seus espetáculos de teatro de rua, aliando arte e política, tendo como orientação o reforço a movimentos sociais pertinentes e direcionados à transformação humana em sociedade. Esta definição percorreu durante muitos anos o trabalho do grupo. A ideia de mobilizador social através do teatro era um forte vetor de trabalho.

4.3 Espetáculos pautados em aprofundados processos de pesquisa e criação: investigação em manifestações tradicionais, observando as comunidades tradicionais e seus rituais.

4.3.1 A farsa do pão e circo (2007)

Em 2006, diante de seus estudos e aprendizados, o grupo decide aprofundar o olhar político de sua criação artística. Decide pesquisar um texto que trate sobre as pequenas corrupções de nosso cotidiano, isso a partir do texto “Auto da Lusitânia”, de Gil Vicente, e dos filmes de Sergio Bianchi.

Neste momento, decide também requalificar sua forma de trabalho teatral. Começa então a realizar um trabalho de criação coletiva para o espetáculo *A Farsa do Pão e Circo*.

Para este processo de criação foram realizadas diversas leituras em grupo, com o intuito de consolidar uma pesquisa teórica. Em especial foram lidos Augusto Boal e Eugenio Barba, e na área social deu-se uma maior atenção à antropologia urbana, sobre as formas de apropriação e uso do espaço urbano. A compreensão do homem em sociedade trouxe subsídios para as construções cênicas que conduziram o grupo a reflexões significativas sobre as situações de opressão, violência e apatia às quais homens e mulheres são induzidos nesta sociedade capitalista e excludente que vivemos. O Grupo afirma que sua opção pela rua é política e estética.

4.3.2 *Cortejo de caretas (2010)*.

Em 2010 deu-se início a um conjunto de procedimentos para a consolidação do Projeto “Riso brincante do Nordeste” uma investigação sobre as máscaras tradicionais populares e a performance do ator de rua. Através de diversas viagens pelo Nordeste, a pesquisa teve como trajetória o encontro com o reisado de Ipuera da Vaca - cidade de Canindé/Ceará, a festa dos Karetas - cidade de Jardim/Ceará, o Cavalo Marinho Estrela de Ouro - cidade de Condado/Pernambuco e o Boi-Bumbá - Cidade Viana/Baixada Maranhense – Maranhão.

O processo compreendeu o encontro do Grupo Teatro de Caretas com os grupos tradicionais em suas localidades. Em cada encontro tivemos a interação estética do grupo com a manifestação, através de entrevistas, da participação no momento da brincadeira e em oficinas de máscaras com mestres ou pessoas de referência das manifestações. A ação teatral foi composta por pesquisas in loco, apresentações de intervenções nas ruas, demonstrações técnicas, trocas de saberes entre o Grupo Teatro de Caretas, os mestres e artistas populares. Foram criados dois espetáculos teatrais: *Uma Casa Solta no Ar* e *o Cortejo de Caretas*.

A fundamentação principal para este trabalho está pautado no pensamento de Oswald Barroso, onde indica que as máscaras acompanham os seres humanos desde suas mais remotas origens. Nos rituais das religiões populares como faces visíveis dos deuses, portais de abertura para o sagrado, filtros para a incorporação do divino, manifestações do invisível, umbrais de transcendência, enfim, como objetos possibilitadores da comunicação entre seres humanos e deuses. Nos rituais festivos dos povos, as máscaras são ainda móveis de encantamento, veículos de incorporação de arquétipos e figuras (tipos humanos, bichos e entidades fantásticas). Para o grupo toda essa vivência trouxe um arsenal de imagens, ideias e possibilidades que ainda reverbera no Grupo, com amplas possibilidades de investigação.

5. CONCLUSÃO

Segundo André Carreira:

(...) propor alguns parâmetros com o fim de pensar uma delimitação do conceito de teatro de rua. Para isso é preciso identificar: a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; b) as características da convocação e do tipo de público concorrente. (CARREIRA, 2007, p. 44)

Partindo deste conceito, compreendemos que o Grupo Teatro de Caretas construiu seu caminho em direção ao espaço cênico da rua. Quando convocado, logo no início de sua história, para espaços alternativos de apresentação, desconstruía o formato de palco italiano, isso demonstrado no formato com que apresentava suas intervenções, fazendo repensar a apropriação do espaço que se ocupava em cena. Em auditórios, optávamos sempre pela chegada em cortejo e por realizar a cena ao lado do

público ou propondo formas de criação de cenas que intercalavam a presença do ator no palco ou na plateia.

Desde o início do Grupo Teatro de Caretas, a matriz estética das manifestações tradicionais está presente nas pesquisas e por consequência nos espetáculos. Dela se construiu o formato de convocação do público, ou seja, foi a partir de investigações sobre as diversas possibilidades de expressão das manifestações populares que construíram o seu “estar” na rua.

Vão ao encontro com o público, nas praças, feiras, esquinas, ruas, passarelas, mercados e Todos os demais diversos espaços abertos. Podemos dizer que os procedimentos do grupo para a preparação de ator e criação teatral são construídos com base nos mestres brincantes e/ou nos artistas populares.

Percebe-se que a formação na área social de alguns dos integrantes, no momento da criação do grupo, direcionou as escolhas de temáticas sociais e da participação política. Já a escolha por teatro de rua foi se construindo ao longo do percurso da história enquanto artistas, individual e coletivamente.

Hoje o Grupo Teatro de Caretas se relaciona com diversos grupos de teatro de rua e de palco; artistas que trabalham com performances ou mesmo os circenses. Constrói a cada passo uma trajetória de dedicação as diversas investigações possíveis para o teatro.

A arte e a política estão cada vez mais próximos do grupo por suas escolhas dramatúrgicas, musicais, de encenação e de pesquisa. Apropria-se do espaço urbano entendendo que a arte pública de rua está calcada em espaços de compartilhamento de ideias e desejos, sobretudo por espaços de trocas de experiências e pelo bem comum.