

O TEATRO HISTORIANDO AS RUAS: SERRA-SERRA SERRADORNarciso Telles¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo contribuir para os estudos sobre a história do teatro de rua no Brasil, investigando a linguagem teatral de rua do Grupo Revolucionária (1979 - 1990), sediado no município de Angra dos Reis/RJ. Através da análise do processo de montagem e a encenação do espetáculo *Serra-Serra Serrador* (1982 – 1987), observamos três aspectos: a crítica social; a relação com a cultura popular da região e os procedimentos técnicos utilizados.

Palavras-chave: teatro de rua; encenação; patrimônio histórico.

Abstract: This article aims to contribute to the studies about the history of street theater in Brazil, investigating the street theater language of the Revolucionária Group (1979-1990), based in the city of Angra dos Reis / RJ. Through analysis of the assembly process and the staging of the spectacle *Serra-Serra Serrador* (1982-1987), we observed three aspects: social criticism, the relationship with the popular culture of the region, and the technical procedures used.

Keywords: street theater; street theater language; historical heritage.

A história e a cultura popular assumem a cena

A nossa preocupação, era com a questão do patrimônio, desde o início, antes mesmo do Revolucionária se constituir [como] um grupo, naquelas peças que fazíamos no Colégio Estadual Artur Vargas (CEAV) já tinha essa preocupação. Só que a gente foi percebendo que nós estávamos perdendo muito o nosso patrimônio, foi aí que resolvemos fazer [em 1980] o *Serra-Serra*...²

Em 1982, o espetáculo volta às ruas com a justificativa de “dar continuidade a uma campanha iniciada pelo grupo em prol do tombamento e da preservação dos monumentos históricos da cidade, que se encontram em estado de total abandono.”³

¹ Narciso Telles é pós-doutor em Teatro. Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU. Ator, Diretor e Membro do Núcleo 2 - Coletivo Teatro. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU.

² Entrevista realizada por Narciso Telles com José Marcos Castilho. Angra dos Reis, 1998.

³ Programa do espetáculo

De todos os espetáculos encenados pelo Grupo Revolucionária, *Serra-Serra Serrador* é o que mais apresenta uma vinculação com a cultura popular da região. Todo o projeto de encenação, desde a temática até a cena propriamente dita, tem referência às festas, ritos e tipos populares da cidade e da região. A montagem de *Serra-Serra Serrador* é totalmente baseada no folclore do Serra-Velho e em fatos históricos ocorridos no município.

A tradição do Serra-Velho acontece em Angra dos Reis há muitos anos, acreditam alguns que desde o século XIX. Na noite anterior ao dia de São José, 18 para 19 de março, um grupo de pessoas vestidas de preto percorre o centro da cidade indo às casas dos moradores mais velhos. Chegando lá, chamam o morador até que este acorde e atenda ao chamado. Ao chegar à janela ou ao portão, o morador é surpreendido por vozes que anunciam sua morte e pedem informações sobre quem vai ficar com a herança. Um membro do grupo serra uma lata e com voz estridente repete “ai, ai, ai...” ao fim da anúncio. As pessoas que fazem parte do grupo são conhecidas como “serradores”, e o que faz a voz estridente é chamado de tripa. Ao longo do tempo, essa tradição vem sofrendo críticas por parte dos mais idosos, ficando, inclusive, desaparecida por vários anos. “Pra começar a gente foi acompanhar um serra-velho, pra ter a ideia de como era. Eu nunca tinha ido e achei engraçadíssimo; eles lá mexendo, assombrando.”⁴

O fio condutor do espetáculo era a serração dos prédios e logradouros da cidade. Em cada ponto, o cortejo parava e iniciava-se a serração. Dois atores eram os serradores, e um outro representava o patrimônio. Assim, surgiam em cena a Dona Carioca, o Galixo, a Dona Casa da Cultura, o seu Chafariz da Saudade, o Barão de Jogueiros, entre outros. Todos os personagens foram criados a partir de referências históricas encontradas no livro *Ouro, Incenso e Mirra*, de Alípio Mendes (1970). A leitura deste livro foi fundamental para a realização do espetáculo, como bem diz o ator José Marcos Castilho: “(...) olhando o livro do Alípio Mendes achamos algo interessante, e foi aí que nós resolvemos fazer o *Serra-Serra...*”⁵

⁴Entrevista realizada por Narciso Telles com Carlos Henrique Braz. Rio de Janeiro, 1998.

⁵Entrevista realizada por Narciso Telles com José Marcos Castilho. Angra dos Reis, 1998.

A ideia era apropriar-se de fatos históricos do município para mostrar à população a importância de Angra dos Reis no passado e a necessidade de preservação do patrimônio. Na verdade, a história de Angra foi o fio condutor de toda a encenação. Estava presente no texto dos atores, nos figurinos – o vestuário branco simbolizava a herança africana no município –, na ocupação do espaço, nos personagens, pois a intenção era mexer com a memória coletiva dos participantes. A memória coletiva foi um caminho estratégico que o Grupo vislumbrara para conseguir sensibilizar a plateia para o problema da preservação dos bens culturais do município. “No Serra-Serra.. a história era deles, do público também, eles também passam por ali, eles também viram acontecer, e também eram responsáveis pela manutenção daqueles prédios (...)”⁶

Os tipos populares da cidade também eram lembrados como parte daquele passado esquecido. Num determinado ponto do cortejo, inicia-se a coreografia *Quadros*, dedicada a esses tipos. Na coreografia, os atores buscavam pela sua expressão corporal recriar esses tipos, tão famosos na cidade, e cantavam:

Medonho, Sarico, Remígio, Agenor
homens do povo, cheios de humor
Dona Maria do Banco, André do Peixe, Mané da Mata,
Feijão Pouco, todos têm sabor
Doce, leve, profundo, cheio de dor
cada qual com sua imagem
nos eleva ao esplendor
com suas piadas, versos, gestos de dor
Medonho, Sarico, Remígio, Agenor⁷

Este trecho da música, de autoria do diretor Zequinha Miguel, intenta resgatar, no imaginário dos espectadores, os tipos populares que frequentavam as ruas de Angra. Todos, quando vivos, eram vistos como desviantes, por seu comportamento diferenciado ou seu defeito físico.

⁶ Entrevista realizada por Narciso Telles com Carlos Henrique Braz. Rio de Janeiro, 1998.

⁷ Programa do espetáculo.

Na coreografia criada pelo grupo para o espetáculo, os atores corporificam esses tipos, ou seja, exaltam suas deformações, formas no andar, a postura. É o momento de rememorar os tipos populares, os “homens do povo”, poetas, cantadores...

Cantando e dançando, o Grupo propõe uma atitude de celebração à vida desses populares, que também fizeram parte da história de Angra. As coreografias eram criadas pelos próprios membros do grupo ou retiradas do folclore regional.

A performance processional

Serra-Serra Serrador, do Revolucionária, é um espetáculo em que a teatralidade é construída pela própria cena, não dependendo, assim, da participação ativa do público.

Essa modificação em relação aos outros espetáculos pode ser entendida como um amadurecimento do grupo, agora tentando um cuidado estético maior em seu teatro, mesmo se mantendo fiel ao projeto ideológico de sua fundação. A esta ideia podemos, também, acrescentar que as experiências anteriores foram importantes para o conhecimento e aprimoramento das possibilidades do teatro de rua que o Revolucionária busca em *Serra-Serra Serrador*.

Tendo a cidade como cenário, o espetáculo estrutura-se a partir de uma *performance* em movimento através do espaço: o espetáculo ia acontecendo como uma procissão pelas ruas e praças do centro de Angra dos Reis. A escolha do trajeto da procissão foi definida durante o processo inicial de pesquisa sobre as condições dos diversos bens patrimoniais a serem preservados.

Os atores percorrem as ruas da cidade começando pela Bica da Carioca, passando pelo Chafariz da Saudade, na Praça Duque de Caxias, pelo antigo local onde se erguia o Teatro São José no Largo da Lapa, pela Rua do Comércio e termina por serrar o Rio do Choro, na Avenida Raul Pompeia. Em cada ponto, algum ator encarna o monumento a ser serrado pelo grupo que anuncia sua morte. (JORNAL MARÉ, 19/03/1982)

Tentando caracterizar a *performance* processional, Brooks McNamara (1985) identifica seis pontos presentes nessas *performances*, dos quais destacamos cinco: a) sua importância cerimonial e simbólica; b) o emprego de elementos que a distinguem do movimento cotidiano através do espaço; c) utilizando-se de símbolos, a procissão enfatiza eventos importantes para uma dada comunidade; d) pode ser organizada formal ou informalmente, promovendo uma troca entre os *performers* e os espectadores; e) o foco pode estar em uma combinação de “procissão e estação”, ou seja, em ambos, a procissão para em certos locais considerados importantes. A partir dos pressupostos identificados por McNamara, podemos melhor entender o modelo de ocupação do espaço seguido pelo Revolucionário em *Serra-Serra Serrador*.

Durante o cortejo, os personagens vão aparecendo um a um nos locais definidos pelo Grupo. A cada parada a cena é repetida: dois atores serram o patrimônio, que acorda e conta sua história. Esta sequência cortejo-cena acontece durante todo o espetáculo.

Durante a apresentação, o Grupo compunha a procissão de forma a ressaltar símbolos compreensíveis e familiares aos espectadores, por meio das músicas e coreografias, muitas das quais eram retiradas do folclore regional. Os elementos simbólicos presentes no espetáculo estavam pautados nas manifestações culturais/religiosas angrenses.

A *performance* processional do espetáculo continha um misto das tradicionais procissões católicas – que ocorrem durante o ano no município – com elementos da cultura afro-brasileira. Todos os figurinos, exceto dos personagens fixos, eram brancos, lembrando roupas dos rituais afros e da capoeira. Sobre essa questão, Zequinha Miguel nos esclarece: “No caso de minha formação como diretor, eu acho, que tem muito a haver com Angra, essa coisa de procissão, de umbanda, esse ambiente arquitetônico faz a minha cabeça, Angra tinha esse ambiente.”⁸

A passagem do espetáculo pelas ruas da cidade congrega, a cada momento, um maior número de espectadores, muitos, por curiosidade, acabam assistindo a toda a

⁸Entrevista realizada por Narciso Telles com Zequinha Miguel. Angra dos Reis, 1999.

encenação. Esse processo de arregimentação do público faz com que o mesmo seja heterogêneo e se modifique – até quantitativamente – ao longo do espetáculo. O público não possui uma participação ativa nas cenas. Mesmo assim, forma-se uma verdadeira procissão em torno dos atores.

De todos os espetáculos de rua apresentados pelo Revolucionária, *Serra-Serra Serrador* foi o que mais teve a cobertura da imprensa local. Para todas as apresentações encontramos uma convocação em jornal, inclusive mencionando todo o trajeto do espetáculo. Essa divulgação promovia a existência de um público previamente convocado para o espetáculo. Este chamamento já conduz uma atitude modificada frente ao espetáculo, diferenciando daquele que não foi convocado para tal evento, que está ali por acaso, configurando-se no público acidental.

Essa diferença na forma de motivação do público frente ao espetáculo vai se refletir no próprio comportamento diante da cena. Um público convocado já se prepara de antemão para esta “cerimônia social”, estabelecendo códigos de conduta durante o espetáculo, diferente daquele que é pego de surpresa, cuja relação “cerimonial” é construída no momento em que o espetáculo o encontra.

A heterogeneidade do público é outro fator comum para os espetáculos de rua. Nas ruas, encontramos pessoas de vários tipos, transeuntes que, muitas vezes, esbarram com um espetáculo e ali extravasam, com alegria ou tristeza, sua relação com o mundo. Essa variedade constante do público é, para nós, um elemento definidor da estética teatral de rua e deve ser incorporada pelos grupos no processo de construção de seus espetáculos.

O espaço das ruas era ocupado totalmente pelos atores, formavam-se duas filas: uma do lado direito e outra do lado esquerdo da rua. No meio, passava o diretor Zequinha Miguel, coordenando, durante apresentação, o andar do espetáculo, caracterizando uma “direção ao vivo”. Zequinha, como um “capitão” dos folguedos folclóricos, passava de um lado a outro do espaço, reforçando a movimentação dos atores e cantando as músicas.

A forma encontrada pela direção do espetáculo, para enfatizar a relação dos personagens com o prédio ou logradouro que estes representavam, foi unificar o momento de aparição dos mesmos. Todos aparecem, como dissemos, após a serração, e, em sua maioria, da frente do local que representam.

Nesse espetáculo, percebemos que o Grupo utiliza os espaços do traçado urbano; não há nenhuma construção cenográfica, as cenas ocorrem no próprio patrimônio. *Serra-Serra Serrador* propõe uma ressignificação do traçado urbano. Para uma análise da utilização do espaço, nos momentos de parada da procissão, escolhemos duas cenas do espetáculo: a serração da Dona Carioca e a serração do Galixo.

O espetáculo tem início em frente ao Chafariz da Carioca, localizado ao pé do morro que leva o mesmo nome. Este chafariz foi responsável, nos séculos XVIII e XIX, pelo abastecimento de água para a cidade. Ali, bem em frente ao Chafariz, *Serra-Serra Serrador* acontece. Os serradores chamam para a anunciação da morte a “Dona Carioca”. Interpretada pela atriz Sônia Valverde, Dona Carioca é uma velha senhora que vive em péssimas condições de saúde e moradia, mas lembra com saudade dos tempos de outrora, quando servia água para a cidade. Toda a cena se passa no alto do chafariz.

Na cena, a atriz anda pelo Chafariz, interage a todo o momento com o espaço. Interrogada sobre esta questão, Sônia Valverde nos disse: “Para mim ela era o próprio Chafariz. [Era como] o Chafariz tivesse vida naquele momento, começasse a falar e contar suas coisas. Ela ficava ali por isso”.⁹

Pela fala da atriz, podemos perceber que a forma de utilização do espaço estava relacionada ao processo de construção do personagem. “A gente chegava no lugar e ali acontecia o personagem”.¹⁰ Era o personagem, entendido como entidade autônoma em relação ao ator, que em última instância determinava a forma de ocupação do espaço.

⁹Entrevista realizada por Narciso Telles com Sonia Valverde. Angra dos Reis, 1999.

¹⁰Entrevista realizada por Narciso Telles com Sonia Valverde. Angra dos Reis, 1999.

Outra passagem que merece atenção é a cena do personagem Galixo. Na montagem de 1982, esta era a última cena, passando, na montagem seguinte, para penúltima, com a inclusão da Casa da Cultura no trajeto do espetáculo. O Velho Galixo, nome dado no século XIX ao atual Rio do Choro, rio que corta todo o centro da cidade e se encontrava em estado de degradação pelo acúmulo de sujeira e lixo. Esta degradação era justamente a temática da cena.

Realizado em frente ao leito do rio, esse momento do espetáculo inicia-se com os atores fazendo a serração do “Velho Galixo”, entoando um cântico de lamento¹¹ pela degradação do rio. Num determinado momento, o personagem vai aparecendo devagar atrás das grades que separam a rua do leito do rio, iniciando o monólogo do “Velho Galixo”, com sua roupa cheia de lixo: latas, garrafas, objetos de higiene pessoal. Durante a fala deste personagem, questões da história do rio e a denúncia do atual estado de degradação são focalizadas. Após, o personagem vai novamente para o outro lado das grades, desaparecendo aos olhos do público.

O personagem “Galixo” tem um figurino próprio, construído a partir de referências dos tipos populares. Como esse personagem não representa um bem imóvel (prédios e logradouros), mas, sim, pessoas que viveram na cidade e, pelo seu comportamento diferenciado, eternizaram-se na memória da população, isto possibilita um estudo mais aprofundado de figurinos e adereços em que cada elemento do personagem tinha um referencial.

O personagem do político demagogo, que fala ao final de toda a “serração”, prometendo aos espectadores resolver o problema daquele prédio, faz o contraponto necessário para a compreensão do público frente ao estado de abandono do patrimônio municipal. A fala deste personagem dá o tom político e crítico ao espetáculo. Mantendo firme a ideia conscientizadora do Revolucionário.

O interessante é que a aparição do personagem, surgindo de dentro do leito do rio, vai modificando a posição dos espectadores. No decorrer da cena, há uma nova

¹¹Segundo a lenda, as escravas lavavam roupas nas margens do rio e eram chicoteadas pelo feitor para que trabalhassem com maior rapidez, e as negras sem reagir, apenas choravam é, por isso, que a cachoeira ficou conhecida pelo nome de Rio do Choro.

composição do público, que necessita achar o melhor espaço para ver a cena. Essa movimentação do público faz com que ele procure – sem perceber – novas possibilidades de se relacionar com o espaço urbano, dando a ele novos significados durante a apresentação do espetáculo.

A liberdade do público em escolher seu lugar durante a realização do espetáculo teatral é, para Richard Schechner, um ponto fundamental e diferenciador do teatro ambientalista em relação ao teatro tradicional. O espaço cênico no teatro ambientalista adquire uma importância fundamental para a realização do espetáculo. Longe de ser apenas o local onde o fenômeno teatral se realiza, torna-se, também, um local tomado e modificado pelo público à medida que este se movimenta pelo espaço.

A plenitude do espaço, as formas infinitas que o espaço pode transformar, articular – esta é a base do teatro ambientalista. Também é a fonte de treinamento do ator de teatro ambientalista. [...] Creio que existem relações reais entre o corpo e os espaços através dos quais se move o corpo. [...] O primeiro princípio cênico do teatro ambientalista é criar e usar espaços completos. (SCHECHNER, 1988, p. 30).¹²

O princípio ambientalista proposto por Schechner auxilia-nos na análise da movimentação do público no espetáculo em questão. Na apresentação, o público caminha por um espaço sem limites pré-estabelecidos; é ele que define seu lugar durante o cortejo e, a cada parada, constrói seu espaço de forma a encontrar o melhor local para assistir à cena, organizando-se de forma diferente em cada momento.

Essa proposta de relação com o espaço e, conseqüentemente, com os espectadores aponta para a consolidação de uma linguagem teatral do Revolucionária, pois, como vimos nos capítulos anteriores, o grupo gradativamente vai ampliando a relação entre a cena e a cidade, entendendo esta como espaço cênico e da participação do público.

¹² “La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar - esa es la base del diseño del teatro ambientalista. También es la fuente del entrenamiento del intérprete del teatro ambientalista. (...) Creo que existen relaciones entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se move el cuerpo(...)El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos.” (Tradução do autor).

Carreira, ao propor uma delimitação para o conceito de teatro de rua, aponta como uma característica fundamental “a representação teatral em um local da cidade cujo espaço cênico não se fecha, mas inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria infinitas possibilidades expressivas” (CARREIRA, 2003, p 28).¹³

No espetáculo, observamos que, ao definir o trajeto onde acontecerá a peça, assim como os logradouros e serem representados, o Revolucionaria não só promove uma apropriação do espaço urbano como cênico, como também, e mais interessante, faz com que no momento do espetáculo, tanto o trajeto quanto os prédios sejam ressignificados pelos espectadores que, possivelmente, passam a olhá-los de outra forma.

Assim, *Serra...* é um espetáculo que propõe uma investigação múltipla da história da cidade. A procissão, a roda, a cena frontal, a utilização dos prédios, logradouros são as várias maneiras encontradas pelo grupo para mostrar de forma viva um pouco dessa história para seus espectadores.

Uma dramaturgia possível

A dramaturgia gestada no processo de criação coletiva é aprofundada aqui como uma das características marcantes da linguagem de teatro de rua do Revolucionaria. Em *Serra-Serra Serrador*, o texto foi sendo criado durante os ensaios a partir de uma ideia central: a preservação do patrimônio histórico cultural, baseada no livro *Ouro, Incenso e Mirra*, de Alípio Mendes (1970).

A estrutura dramática/cênica que ocorre é a seguinte: nas paradas do cortejo em local definido, realiza-se a “serração” do prédio (personagem) e se estabelece um diálogo entre os serradores e o personagem/patrimônio. Após o diálogo, o personagem/patrimônio executa seu monólogo contando ao público sua história e denunciando seu estado atual de conservação. Em seguida, entra em cena o

¹³ “La representación teatral en un sitio de la ciudad cuyo espacio escénico no se cierra, que incluye el paisaje urbano, realiza una apropiación teatral de la silueta de la ciudad y crea infinitas posibilidades expresivas.” (Tradução do autor).

personagem “político”, que dialoga com os serradores e o público. Esta estrutura é repetida em todas as paradas até o fim do espetáculo.

Em todos os textos proferidos pelos personagens/patrimônios, instaura-se um espaço de duas temporalidades: um tempo passado, marcado na narração histórica, e um tempo presente, identificado na denúncia do atual estado do patrimônio. Uma, que ganha vida no texto, e outra, que é inerente e visível na própria cena.

Os diálogos são poucos e, quando muito, dedicados ao personagem “político”, o representante do povo na equação dos problemas existentes. Esse personagem aparece ao final de cada monólogo e propõe ao público presente uma solução para a questão. No mesmo momento, os atores formam o cortejo e deixam-no falando sozinho.

Durante o espetáculo, são cantadas oito músicas, das quais cinco são do folclore da região e três de autoria dos próprios membros do Grupo. Conforme dissemos anteriormente, as músicas folclóricas objetivam mostrar a importância da cultura popular da região aos espectadores, e, dessa forma, sensibilizar o público para a necessidade de preservação de sua identidade cultural. Já as músicas compostas para o espetáculo funcionam como um elemento reafirmador das ideias políticas do Grupo. Enfatizando a necessidade de modificação do quadro político social vivido pelo município.

São as letras que estabelecem, na estrutura dramática, a ligação entre as cenas. Percebemos que elas procuram focalizar questões da cena anterior e relacioná-las com a cena seguinte. Vejamos, por exemplo, a música *Marcha*, de autoria de Zequinha Miguel. A *Marcha* é a primeira música do espetáculo, cantada ao fim da cena da Dona Carioca e durante o trajeto até o Chafariz da Saudade.

A gente entre os morros e as matas
contemplando os mares cascatas
cantando no meio do povo de nossa cidade
Queremos saber o porquê
de não ter mais aonde beber
a água da Carioca

Não podemos há muito escolher
 a quem vai nos responder
 pelo amanhã dessa terra
 os homens que chegam aqui
 a mando do grande senhor
 diz que nos presta favor
 a vida inteira navegou
 e pensa que essa terra é banheira
 começa a fazer asneira
 Então a gente sozinho
 precisamos limpar os caminhos
 e...as praias
 pois beira de mar encalha muita porcaria
 e os átomos explodindo nos ares
 e os peixes fugindo dos mares
 Então a gente na rua
 cantando no meio da chuva
 pra acordar, pra despertar¹⁴

Nesta letra, podemos perceber diversas referências ao contexto histórico em que vivia o município naquele momento. Começando pelo título da música, “A Marcha”, que é uma referência nítida aos militares que dirigiam o município. Mesmo com a abertura política a partir do ano 1980, Angra dos Reis, por ser considerada área de segurança nacional, em virtude da construção da Usina Nuclear de Angra I, ainda não elegia democraticamente seus governantes. Todos os prefeitos eram militares da marinha, indicados pelo Presidente da República. Cabe lembrar que o intenso vínculo com a marinha não era de se espantar, pois desde os anos 40 se instalou no município o Colégio Naval¹⁵.

A crítica à atuação dos prefeitos biônicos e a ausência de uma política ambiental para a região são focalizadas na música de abertura do espetáculo. Podemos observar que o grupo se utiliza de metáforas para fazer sua contestação contra a falta de liberdade política, assim como convoca os espectadores a “acordar” para que possam “limpar os caminhos”. Mesmo que no país já vivêssemos momentos

¹⁴ Programa do espetáculo.

¹⁵ Fundado inicialmente para ser uma Escola de Grumetes. A região sempre teve, devido a esta iniciativa, uma grande influência da Marinha em decisões de ordem política.

de abertura democrática, em Angra ainda tínhamos uma sociedade vivendo sob a égide do autoritarismo, que impedia a liberdade de expressão. Deste modo, as metáforas serviram aos poetas e músicos como uma possibilidade de externarem seu pensamento na perspectiva de uma possível mudança. Aqui, a música reforça a ideologia do Grupo, bem como confirma o vínculo da encenação ao contexto em que se insere a produção teatral do Grupo. Fechando o espetáculo, era cantada a música *Serra-Serra Serrador*:

Serra-Serra, serrador/Quantas tábuas já serrou (refrão)

Angra dos Reis, só quer ser dos reis

Angra da fama, grana do burguês

Nossas praias lindas são particulares

E as nossas matas dos grandes villages

(REFRÃO)

Angra do passado, velhos casarões

bonitas igrejas, muitas procissões

Das festas folclóricas de antigas tradições

(REFRÃO)

Nossa voz reclama essa escuridão

nosso peito inflama pela história da nação

caras inglórias multidões dispersas

máquinas, robores sem memória

(REFRÃO)

Toda geração, toda multidão

Deve preservar pra poder caminhar

preservar, caminhar, preservar, caminhar

(REFRÃO)¹⁶

Esta música final sintetiza toda a temática do espetáculo. Em cada estrofe, acompanhamos o desenrolar do pensamento político que norteava as ações do Grupo: crítica ao processo de especulação imobiliária, vivido pelo município nos anos 80, com a abertura da Rodovia Rio-Santos, a valorização do patrimônio cultural como caminho para o crescimento e a transformação da consciência coletiva. A história da nação é evocada para que as multidões se unam em prol de uma sociedade justa e igualitária.

A letra da música final sintetiza, de forma contundente, as questões desenvolvidas ao longo do espetáculo. Para o público que assistiu a toda encenação, é

¹⁶Programa do espetáculo.

o momento de tomar uma posição. E, para aqueles espectadores que chegaram naquele momento, é uma forma de colocar a ideia do espetáculo: devemos preservar nosso patrimônio. Não podemos esquecer que, no decorrer do espetáculo, era passado um abaixo-assinado.

Entendemos que essa estratégia do Revolucionária é totalmente compatível com uma linguagem teatral de rua, que busca dizer sua mensagem, mas, ao mesmo tempo, percebe que o público é heterogêneo e flutuante.

Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como nas de uma sala de espetáculos e como o cidadão não paga a entrada não tem um lugar determinado para assistir à representação de rua, se sente, a todo o momento, com liberdade de ficar ou sair do local de representação. (CARREIRA, 2003, p 28)

Nesse espetáculo, como nos anteriores, percebemos que a dramaturgia do Revolucionária não se pauta somente num texto, numa linguagem literária, “mas [na] linguagem não verbal, a linguagem do plano operativo, a linguagem teatral” (GARCIA, 1988, p. 113). Numa dramaturgia que possibilita ao Grupo expressar suas ideias, defendê-las e teatralizá-las, utilizando a cidade e seus tipos.

Medonho, Remigo, Sarico, Agenor... : o trabalho dos atores

A criação coletiva no Revolucionária permite ao ator viver um processo de criação mais intenso, sem a mediação do diretor. Como descreve Marcelo Germano:

No processo de criação com muita gente, começam a surgir várias ideias, cada um começou a optar pelo seu próprio personagem, entendeu? Nosso processo sempre foi as pessoas escolherem e criarem seus próprios personagens.¹⁷

Essa disponibilidade de escolha do personagem pelo ator e a liberdade de criação passam por uma ética presente entre os próprios membros do Grupo. O ator é livre, mas dentro de regras, ou seja, toda a criação é debatida antes de ser colocada efetivamente no espetáculo.

¹⁷Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

No Revolucionena, todo o trabalho de criação dos atores era realizado a partir de inúmeras improvisações. As cenas eram criadas e acrescidas da pesquisa individual dos personagens, já realizadas pelos atores.

No Barão [de Julgueiros], pela pesquisa [descobri que] ele andava meio curvo, andava de pijama. [Nossa pesquisa] era sempre baseada em uma pessoa que existiu realmente na cidade, na história de Angra.¹⁸

Nesse espetáculo, os personagens representavam os monumentos e prédios. Assim, cada ator personificava um determinado prédio a partir de uma pesquisa histórica e social do mesmo. “Nós incorporávamos os personagens para dar o recado do espaço que existia.”¹⁹

Importa perceber o entendimento que o ator do Revolucionena tem em relação ao trabalho de construção dos personagens. Em várias de suas falas, aparece o termo “incorporação do personagem”. Se fizermos um estudo etimológico da palavra, vamos perceber que incorporar significa, segundo o Dicionário Aurélio, dar forma corpórea, juntar num só corpo. Nesta perspectiva, podemos acreditar que, para os atores, construir um personagem era entendido como dar vida a outrem, pois a figura do ator desaparecia para o nascimento do personagem.

A improvisação era um recurso que viabilizava uma maior aderência do ator ao personagem, o que não pressupunha que, durante o processo de criação, outros elementos fossem incorporados. “A gente mistura o ator, o personagem é alguém que a gente viu na rua.”²⁰

A pesquisa individual do ator pauta-se, num primeiro momento, na observação das pessoas em seu cotidiano como um material que pode ser utilizado no personagem, o que ultrapassa o campo específico da interpretação, e ocupa outros espaços na construção da cena, como o estudo dos figurinos e adereços, que seguiam a mesma ordem.

¹⁸Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

¹⁹Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

²⁰Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

No Grupo em questão, são as improvisações contínuas que marcam a forma de treinamento dos atores. Ao acreditar que a espontaneidade possa ser um dos elementos fundamentais para o ator, o Revolucionário, mesmo sem assumir diretamente, utiliza-se de elementos presentes no método de Stanislavski. Eugênio Kusnet, um dos maiores divulgadores do método Stanislavski no Brasil, ressalta que “num verdadeiro teatro o espírito de improvisação nunca perturba, nem prejudica a harmonia do espetáculo, porque todos os atores são acostumados a improvisar sem nunca perder de vista os objetivos comuns.” (KUSNET, 1987, p. 99)

Na montagem do Revolucionário, os atores vão acrescentando elementos aos seus personagens e, simultaneamente, construindo o texto do espetáculo. É da própria improvisação que os diálogos são criados. Disto, estabelece-se uma organicidade maior entre a interpretação e o texto, pois os dois nascem conjuntamente num mesmo processo.

Para os atores-revolucionários, o trabalho do ator passa por uma disponibilidade para a cena, objetivando adquirir uma vivência maior do personagem.

Eu sempre senti que o personagem do teatro de rua é parte do momento da cena, é diferente do palco. Você, naquele momento, está sendo o próprio personagem. O Marcelo que **incorporou** o Barão, e este que dá as respostas feitas pela rua. (Grifo nosso).²¹

Aqui, também o espaço cênico intervém no trabalho do ator. Por ser um espetáculo itinerante, *Serra-Serra Serrador* apresenta para os atores a necessidade de um personagem bem construído para responder às exigências do espaço. Na rua, os espectadores, muitas das vezes, participam do espetáculo, mesmo quando não convidados a isto, o que requer um ator disponível para que se estabeleça um jogo entre ele e os espectadores, de forma que o espetáculo possa prosseguir tranquilamente. No caso de *Serra-Serra*, como as cenas eram realizadas em pontos definidos, os atores tinham a possibilidade de organizar seu espaço de atuação de forma a definir o local da cena e o do público.

²¹Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

Havia entre os atores uma afinidade que proporcionou uma fluidez maior nas improvisações e uma troca constante. Assim, a utilização “acidental” de elementos do Método pelo Revolucionária foi possível, na medida em que o próprio processo de criação coletiva do Grupo promoveu a construção de toda a encenação por meio de improvisações, intentando no ator a espontaneidade necessária para a realização do fenômeno teatral. E por entender que o treinamento do ator para o teatro de rua passa, necessariamente, pelo improvisado. Como nos narra o ator Carlos Henrique Braz: “Eu tinha dado um caco no ensaio que acabou ficando, era um apelido do Chafariz [da Saudade], que era bibelô de praça pública.”²²

Essa disponibilidade de escolha do personagem pelo ator e a liberdade de criação passavam por uma ética, presente entre os próprios membros do Grupo. O ator era livre, mas toda a criação era debatida, antes de ser assumida efetivamente no espetáculo. Para os atores-revolucionários, mais importante do que um aparato técnico para a realização de seu trabalho, era desenvolver seu senso crítico, sua visão de mundo, assim, o trabalho dos atores era definido “dentro do tipo de teatro que o grupo pretende, pois o ator inventa personagens adequados à sua maneira de interpretar.” (FERNANDES & MEICHES, 1988, p. 152)

Acreditamos ser esta uma característica marcante na linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária, no que tange ao trabalho atoral. Cabe lembrar que já afirmava desde sua fundação que seu trabalho “é a revolução da cena e de outras coisas mais”, uma atuação consciente e liberta frente à realidade social.

O trabalho de ator, desenvolvido pelo Revolucionária na montagem do espetáculo *Serra-Serra Serrador*, mostra-nos uma continuidade na proposta do Grupo, baseada no gradativo amadurecimento de como este coletivo compreende seu fazer teatral e trabalha para sua realização. Neste sentido, percebemos que o Grupo enfatiza a disponibilidade do ator para a criação de seu personagem; acredita que, por meio de exercícios de improvisação, possa criar um personagem em toda sua plenitude e, desta forma, sem desenvolver um estudo mais profundo, vale ressaltar que todos os atores

²²Entrevista realizada por Narciso Telles com Carlos Henrique Braz. Rio de Janeiro, 1999.

do Grupo não fizeram escola de teatro. Formando, assim, um “ator coletivo”, cuja interpretação detém aspectos compartilhados por todos os membros do Grupo.

A linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucena pauta-se pela compreensão que o grupo tem de sua inserção na sociedade e na perspectiva de mudança. Assim, *Serra-Serra Serrador* é um momento final de um trajeto iniciado com *Fingindo de Gente* (1980), em que o Revolucena, por meio de um processo de criação coletiva, buscou desenvolver uma linguagem própria de teatro de rua.

Referências Bibliográficas

- CARREIRA, André. *La Pasión Puesta en la Calle: el Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del' 80*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003. [SP: Hucitec, 2007.]
- FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Márcio. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GARCIA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- LANGSTED, Jorn. Is Street Theatre Theatre? *Maske und Kothurn*. Wien Jahrgang. Böhlau Verlag, 1987.
- KUSNET, Eugenio. *O ator e o método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- MC NAMARA, Brooks and KIRSHENBLATT- GILBLETT, Barbara. Processional Performance: an Introduction. *The Drama Review*, n. 03 volume 29,. New York University, 1985.
- MENDES, Alípio. *Ouro, Incenso e Mirra*. Angra dos Reis: Gazeta de Angra, 1970.
- PROGRAMA DO ESPETÁCULO. *Serra-Serra Serrador* – 1982.
- PROGRAMA DO ESPETÁCULO. *Serra-Serra Serrador* – 1987.
- SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol, 1988.
- TELLES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas*. São Paulo: Nativa, 1999.
- Jornais
- Da Bica da Carioca ao Rio do Choro, os “Serrados” de amanhã*. Jornal Maré, 19/03/82
- Demissões na Casa da Cultura repercutem nos meios artísticos locais*. Jornal Tribuna de Angra, 10 a 16 de março de 1988.
- Patrimônio tomba 19 imóveis em Angra dos Reis*. Jornal Maré, 05/11/82.
- Revolucena reapresenta peça que defende o Patrimônio*. Jornal Maré, 05/11/82.
- “Serra-Serra Serrador” agrada o público nas ruas de Angra*. Jornal Maré, 13/03/82.

Recebido em 17/4/19
Aprovado em 10/11/19