

## TEATRO DE RUA SE APRENDE? SE ENSINA? TEATRO DE RUA NA UNIVERSIDADE

Ana Caldas Lewinsohn<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-1646-5270>

### Resumo:

A intenção desse texto é levantar algumas questões sobre o ensino de teatro de rua com base em três experiências: 1) procedimentos empíricos e independentes na rua com teatro de grupo (Grupo do Santo); 2) pesquisa de Mestrado “O Ator Brincante: no Cavalo Marinho e no Teatro de Rua”; e 3) a docência na disciplina Teatro de Rua na UFRN.

**Palavras-chave:** Teatro de rua. Máscaras. Cultura popular. Brincadeira.

## CAN STREET THEATER BE LEARNED? CAN IT BE TAUGHT? STREET THEATER AT THE UNIVERSITY

### Abstract:

*The intention of this text is to raise some questions about the teaching of street theater based on three experiences: 1) empirical and independent procedures in the street with theater group (Grupo do Santo); 2) Master research "The Playing Actor: in Cavalo Marinho and Street Theater"; and 3) teaching the discipline Street Theater at UFRN.*

**Keywords:** Street theatre. Masks. Popular culture. Play.

---

<sup>1</sup> **Ana Caldas Lewinsohn** é atriz e diretora. Professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre em Artes, Doutora em Artes da Cena e Pós-Doutora pela UNICAMP. E-mail: [analew@gmail.com](mailto:analew@gmail.com).



Ao assumir o cargo de professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2016, observei a matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro e tive uma feliz surpresa, quando me deparei com a disciplina 'Teatro de Rua! Tendo cursado bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp, entre os anos de 1998 e 2001, onde não havia essa oferta, tive um agradável estranhamento de me ver com a possibilidade de um espaço oficial de investigação e estudo de teatro de rua junto aos discentes em Natal/RN.

A intenção desse texto é levantar algumas questões sobre o ensino de teatro de rua e sobre a preparação do ator/atriz para a rua, com base em três experiências: 1) procedimentos empíricos e independentes na rua com teatro de grupo (Grupo do Santo) entre os anos de 2000 e 2005; 2) pesquisa de Mestrado "O Ator Brincante: no Cavalo Marinho e no Teatro de Rua", realizada entre os anos de 2006 e 2009, no Instituto de Artes, Unicamp, financiada pela FAPESP; e 3) a docência na disciplina Teatro de Rua, em 2017 e 2020 na UFRN.

### **Uma Paixão é Despertada**

Começamos por uma pequena viagem no tempo. Aos 13 anos de idade me apaixonei. E com essa idade já sabia o que queria fazer enquanto ofício, pois a dedicação ao teatro já era maior do que qualquer outra atividade, sendo essa atitude intensificada nos anos seguintes. A paixão começou em janeiro de 1993, em Campinas, SP, quando assisti, no Largo da Catedral, ao icônico espetáculo do Grupo Galpão (MG) "Romeu e Julieta", de Shakespeare, dirigido por Gabriel Villela. Foi uma vivência muito significativa que me ofereceu alguns parâmetros que eu iria, mais tarde, perseguir. Tudo me encantava: a veraneio e os jogos com aquele cenário-objeto; os figurinos; as pernas-de-pau; o canto e os instrumentos; a interação com o público; o público - imenso e diversificado; a maneira de contar a história e a apropriação da dramaturgia; a beleza e o singelo; a brincadeira entre atores e atrizes; o prazer que emanava da cena e contagiava o público! Elementos da cultura popular, principalmente a mineira, eram degustados no decorrer do espetáculo, que trazia também, segundo Rogério Lopes:



elementos melodramáticos próprios dos tradicionais dramas circenses representados nas cidades mineiras do século XVIII e XIX, resgatando o caráter popular das encenações realizadas pelo teatro renascentista. Isso fez com que uma peça, por muito tempo representada como um drama burguês, pudesse ser adaptada para o teatro de rua (LOPES, 2009, p. 157).

Com a idade de 13 anos já assistia a todos os espetáculos que chegavam à cidade de Campinas, era uma espectadora faminta e com uma caixa cheia de programas e fotografias com atores/atrizes que admirava, como Paulo Autran e Marília Pêra, além de ir às vezes até São Paulo para participar de oficinas com Gerald Thomas, por exemplo. Ou seja, assistir o Grupo Galpão não foi minha primeira experiência com teatro, mas foi um divisor de águas. Percebi que queria fazer teatro daquele jeito, na rua, para todas as pessoas, com uma estética próxima daquela, que abusasse da música, do corpo, do jogo. E, com essa referência sempre presente, acabava por contagiar as pessoas ao meu lado com alguns desses princípios.

### **Primeiras Experiências na Rua**

Anos mais tarde, aos 18 anos, em 1998, cursava Artes Cênicas na Unicamp e, na disciplina de Teatro Brasileiro, ministrada por Rubens Brito, tínhamos que unir o estudo da história à prática e, para isso, nos dividíamos em grupos e encenávamos espetáculos. A primeira montagem foi "A Farsa de Inês Pereira", de Gil Vicente, na qual, uma das minhas mais fortes lembranças foi ter convencido o grupo a caminhar com o público do Barracão da Cênicas, até o teatro de arena da Praça da Paz, um trajeto de 1,5 km, cantando e tocando uma música composta por nós, com base em uma melodia renascentista, com distribuição de programas com a letra da canção para todo o público cantar conosco. Foi um ato corajoso que se tornou cômico, pois, no final do trajeto, antes mesmo de começar o espetáculo, todos(as) estavam cansados(as), ninguém aguentava mais aquela música e, no entanto, todos(as) já tinham decorado, tendo ficado marcada até os dias de hoje. Ainda na mesma disciplina, nos juntamos em um coletivo para encenar "O Santo Milagroso", de Lauro César Muniz e, em função de sermos reconhecidos, por isso, como "o grupo do Santo", acabamos batizando assim o nosso grupo que se manteve junto por quase 6 anos.



## Diamantina e o Corpo Folia

O interesse do Grupo do Santo estava pautado em fazer um teatro popular, "ir até onde o povo está", explorar possibilidades de junção de um treinamento corporal, vocal, musical e circense para o espaço aberto. Na universidade, tínhamos excelentes aulas de expressão corporal, circo, voz e tivemos uma pequena experiência com danças brasileiras. Porém, uma disciplina de teatro de rua<sup>2</sup> não existia e, afoitos por esse conhecimento, nos inscrevemos em um curso de teatro de rua no Festival de Inverno de Diamantina. Em julho do ano 2000, assistimos ao primeiro dia de curso de teatro de rua mas, após a aula, nos encontramos e partilhamos nossas sensações. Não era o que esperávamos! Ficamos frustrados a partir de nossas expectativas e, por isso, resolvemos abandonar o curso. No entanto, havia um problema, pois tínhamos recebido verba da Pró-Reitoria de Extensão da Unicamp para viajar e não podíamos abandonar aquele compromisso.

Resolvemos então, aproveitar o fato de estarmos em uma região de uma cultura riquíssima, norte de Minas Gerais, e sair às periferias da cidade de Diamantina para conhecer as pessoas e suas histórias. Conseguimos uma parceria com uma escola municipal e nos encontrávamos cedinho, pela manhã, para realizar um treinamento físico e nos colocarmos, assim, disponíveis e despertos, com uma percepção ampliada para a caminhada. Em seguida, saíamos em duplas caminhando em direção às margens da cidade, até onde a parte urbana ia se transformando em área rural. Quando voltávamos, já no finalzinho da tarde, nos juntávamos novamente e compartilhávamos as experiências. Para nossa surpresa, todos os relatos envolviam um fato comum: ao passarmos diante das casas, com seus moradores em suas janelas, portas e calçadas, dávamos "bom dia" e imediatamente éramos convidados(as) para entrar, tomar um café, papear, comer um bolinho...! Também havia mais uma coisa em comum: todas as pessoas visitadas pediram para voltarmos.

Dentro de suas casas entrávamos em suas histórias de vida, conversamos com muitos idosos, algumas crianças e outros adultos. Depois de dois dias de caminhadas e visitas, tínhamos um material riquíssimo em nossas memórias: um apanhado de afetos, cantigas, situações, histórias, relatos, risadas, choros. Então, com o compromisso que selamos ao prometer um retorno, voltamos à sala da escola municipal e construímos um esquete de agradecimento, pois éramos artistas e queríamos agradecer a acolhida de modo poético e

---

<sup>2</sup> Um estudo aprofundado sobre o ensino de teatro de rua nas universidades no Brasil pode ser encontrado na pesquisa de Alexandre Falcão de Araújo (2021).



coletivo. Assim, criamos “Retrato na Janela”, que foi apresentado na frente de cada uma das 13 casas visitadas.

Um dos lugares visitados; foi Curralinho, uma comunidade cerca de 1 hora a pé de Diamantina, onde um brincante de Folia de Reis, seu Tião, contou histórias, emprestou seu caderno de 1930, escrito por seu mestre, com todas as músicas da folia. Ele, porém, era analfabeto, mas sabia todas as músicas de cor. Pediu para que gravássemos as canções e pediu, ainda, para tirarmos uma cópia de seu caderno e, assim, emprestou essa raridade, na confiança, na palavra dita e sentida. Quando fomos à Curralinho, com nosso Retrato na Janela em agradecimento, o grupo de Folia estava reunido, em frente à Igreja, ornamentado e acompanhado de seus instrumentos. Assim, após nossa singela apresentação fomos inundados pela Folia de Reis de Curralinho, em troca, em presente. Após essa experiência em Diamantina, decidimos que queríamos fazer um teatro de rua, popular, para todas as pessoas. Diamantina, na transgressão das regras e no compasso de nossos corações, mudou nossa vida para sempre.

### **A Rua - Aprender Fazendo**

De volta à Campinas, SP, convidamos Tiche Vianna para dirigir essa esquete e transformá-la em um espetáculo de rua. Assim, criamos uma rotina de experimentações com "Retrato na Janela" no espaço aberto, íamos frequentemente para as praças no centro da cidade apresentá-lo e descobríamos, desse modo, nossas fragilidades e necessidades de adaptação, aprimoramento, reconfiguração dramaturgica, espacial, rítmica, musical, de jogo e relação com o público. Posso afirmar que a rua foi nossa verdadeira escola. Junto à Tiche Vianna refizemos a dramaturgia das cenas e trabalhamos técnicas da máscara teatral, como a triangulação, a construção precisa de ações e gestos. Verificamos, em seguida, que tal procedimento favorecia o espetáculo no direcionamento do olhar do público, em função da precisão gestual, nas ações e no desenho do espaço possibilitarem um foco e um "chamamento" para o acompanhamento da cena. A rua, principalmente quando se trata de regiões urbanas e de grande movimentação de pessoas, carros, poluição visual e sonora, é caótica e repleta de estímulos em todas as direções. Nesse contexto, é preciso criar estratégias para se destacar nesse ambiente e convocar o público, sendo o trabalho com a precisão um dos recursos possíveis.



É válido se observar, entretanto, que inúmeras são as estratégias utilizadas por artistas na rua, aqui apresento alguns aspectos pois fazem parte de minha trajetória e experiência. No entanto, podemos também pensar na contramão do destaque na multidão, como o teatro invisível, de Augusto Boal, ou mesmo algumas experiências performativas no espaço urbano, que buscam se misturar aos transeuntes e realizar pequenas ações com pequenos públicos ou mesmo de forma individual, ao contrário de formar uma grande roda no espaço, por exemplo.

Em nossas saídas e apresentações semanais na rua, percebemos também que havia uma falta de fôlego para realizarmos de forma adequada todas as peripécias corporais que criamos enquanto jogo no espaço, como pequenas acrobacias, corridas, saltos, giros e caminhadas ao mesmo tempo da fala, do canto e do toque de instrumentos. Isso nos exigia muito e não tínhamos preparo suficiente. Assim, em função dessa necessidade que foi encontrada na própria experiência com a rua, voltávamos ao nosso treinamento diário e incluímos com maior atenção os exercícios de acrobacia, canto em conjunto, exercícios de harmonia e rítmicos, além do treinamento vocal e técnico que foi assessorado por Carlos Simioni e Jésser de Souza, respectivamente, ambos atores-pesquisadores do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp).

O fato de termos sido acolhidos pelo Barracão Teatro — onde alocamos nossa sede junto à Tiche Vianna e Esio Magalhães — localizado há poucos passos do Lume Teatro, representava um grande privilégio, pois as trocas artísticas e parcerias ali se davam de maneira constante e orgânica, possibilitando amplos aprendizados, além de um território fértil no distrito de Barão Geraldo como um todo, ocupado por muitos grupos teatrais, musicais e circenses. Ao lado do Barracão Teatro existe uma praça, que se transformou também em nosso "quintal de ensaio", pois percebemos, aos poucos, que nossas conquistas organizadas na sala de trabalho, com uma cena "redondinha", nas quais a música ressoava lindamente e seguíamos do início ao fim sem ficarmos exaustos etc, eram rapidamente desmoronadas ao serem experimentadas na rua, onde nos deparávamos de maneira evidente com as dificuldades ainda a serem trabalhadas. Assim, nossa solução encontrada foi, após o treinamento e ensaio em sala, ensaiar e treinar na praça, onde teríamos então a real dimensão dos problemas e do que já estava sendo conquistado, na medida em que nossos corpos iam ganhando resistência, capacidade de ocupar o espaço aberto com amplitude e intimidade com a rua.



Aos poucos, a partir do aprendizado pelo erro, fomos adquirindo habilidades e uma certa maleabilidade ao espaço. Isso, em termos concretos, significava, para além das conquistas técnicas, o desenvolvimento de uma escuta atenta ao espaço-tempo presente, de forma a nos moldarmos **com** os arranjos singulares de cada local, incluindo nesse agenciamento as pessoas, o clima, os sons, o desenho espacial e propriedades da geografia do terreno, além de todos os outros componentes que possam interferir no ambiente. Essa capacidade de estar maleável e com uma escuta aberta e permeável, é diretamente relacionada à capacidade de jogo, de brincadeira. Nesse caso, mais uma vez, notamos que, por mais que pudéssemos treinar em sala essa capacidade de improviso e abertura ao inesperado, o conhecimento se dá, somente, pela prática da rua. Ou seja, é jogando que se aprende a jogar, nesse caso, o jogo precisa se dar no próprio espaço do imprevisível, o espaço público.

Tomando como base princípios da máscara teatral para a construção de uma estrutura forte e ao mesmo tempo maleável ao jogo - lembrando da relação intrínseca entre estrutura e espontaneidade, nos inspirávamos também em elementos da Cultura Popular, de modo intuitivo, pois percebíamos que neles havia importantíssimos saberes amalgamados em suas dinâmicas e modos de composição. Assim, aspectos de danças e canções tradicionais eram trabalhados e incorporados ao espetáculo, fato que acabava, também, por gerar aproximação de algumas pessoas do público, muitas vezes por identificação, memória ou mesmo pela rede de afetos que esse referencial acaba mobilizando no imaginário coletivo.



Imagem 1. Retrato na Janela - Grupo do Santo - Salvaterra, Ilha do Marajó (PA)  
Prêmio Encena Brasil 2003. Foto: Lidiane Lobo



Um movimento bonito de trocas de repertório às vezes acontecia, como por exemplo em uma ocasião, quando, após a apresentação, uma senhora veio nos ensinar uma canção que ela havia recordado ao nos assistir: "olelê conchinha, olelê conchá, nós viemos de longe queremos chegar"<sup>3</sup>... De início, chegávamos prontos ao espaço de apresentação, vínhamos das redondezas do local escolhido, em cortejo, cantando, dançando e com pequenas cenas e peripécias até nos instalarmos. Com o passar do tempo, começamos a nos arrumar, colocar figurino, maquiagem, aquecer corpo e voz com nosso repertório de canções populares na rua, verificando assim, que tal movimento já causava curiosidade nos transeuntes, aproximação e interesse pelo que estava por vir.

A partir de um contato paralelo com danças e elementos da Cultura Popular (participação por dois anos como dançarina no grupo Saia Rodada, guiado por Tião Carvalho/MA; participação no curso, com duração de um ano, "A Arte do Brincante para Educadores", no Instituto Brincante, sob supervisão geral de Antônio Nóbrega, entre outras atividades), comecei a despertar o desejo de pesquisa cada vez mais forte por esse universo. Identificava, a partir da observação de manifestações tradicionais, uma sabedoria profunda de uma qualidade do jogo, da relação com o imprevisto e de um **estado** de brincadeira que queria investigar a fundo. Por esse motivo, resolvi pesquisar no Mestrado, o Cavalo Marinho de Pernambuco, querendo aprender, com os mestres da brincadeira, a fazer teatro de rua.

### **O Ator/ A Atriz Brincante**

Foi no Riso da Terra, em João Pessoa, em 2001 (encontro de palhaços e artistas populares de todo o mundo) que conheci o Mateus, figura da brincadeira do Cavalo Marinho. Desde então busquei conhecer, de longe, essa manifestação, por vídeos (raríssimos, naquela época) e escritos (raríssimos também). Percebi que o brinquedo, como é chamado pelos fazedores da manifestação, era composto por uma alta complexidade e diversas camadas, entre loas (poesias), trupés (passos de dança), toadas (canções), figuras (personagens mascarados), bonecos, instrumentos, objetos cênicos, figurinos e dramaturgia. Em um

---

<sup>3</sup> Tal canção utilizamos em um outro coletivo, Grupo Peleja, na chegança para nosso espetáculo "Gaiola de Moscas", conto homônimo de Mia Couto e dirigido por Ana Cristina Colla, no qual eu fazia parte como atriz-dançarina e assistente de direção.



primeiro momento, por ser pesquisadora da máscara e ter tido um tanto de experiência com a *Commedia dell'Arte*, quis realizar uma pesquisa de comparação entre o Cavalo Marinho e a comédia italiana, pois verificava muitas semelhanças, tais como os personagens-tipos, que eram identificados por seu modo característico de andar, gesticular, falar e cantar. No entanto, rapidamente abandonei essa ideia para me centrar na figura do Mateus e em seu **estado** de brincadeira/jogo. Alguns pesquisadores, como Joyce Aglae Bondrani (2013) e Ivanildo Piccoli dos Santos (2015), traçaram, posteriormente, esse estudo comparativo.

Entre os anos de 2006 a 2009, realizei a pesquisa de Mestrado na Unicamp, sob orientação de Eusebio Lobo da Silva, no intuito de investigar o teatro de rua a partir do conhecimento da sabedoria popular, do conhecimento incorporado nos brincantes de Cavalo Marinho. Ficava fascinada com a destreza corporal, a precisão gestual, a leveza dos movimentos, a capacidade de jogo e improviso com os outros brincantes e com o público, a qualidade de multi-artistas em cada um dos brincantes, que sabem dançar, tocar instrumentos, cantar, atuar, constroem seus figurinos, adereços, máscaras, bonecos. Queria aprender com essas pessoas.

Então parti para minha primeira pesquisa de campo, em dezembro de 2006, alugando uma casa em Condado, Zona-da-Mata norte de Pernambuco, onde ficamos alojados, eu e o Grupo Peleja, do qual fazia parte naquele momento. O Grupo Peleja buscava criar uma intersecção entre aspectos do Cavalo Marinho, principalmente da pulsação rítmica e dança, com a montagem teatral. No espetáculo “Gaiola de Moscas”, desenvolvido no ano seguinte, encenamos a história de Mía Couto dançando trupés de Cavalo Marinho, buscando desenhos espaciais e corporais que pudessem compor a cena de maneira a criar estados de brincadeira, ludicidade e musicalidade.

“Gaiola de Moscas” foi encenado em teatros e praças, na rua e no palco, sendo adaptado com facilidade aos dois espaços, justamente por ser recheado de estruturas e princípios das danças populares. Duas experiências foram bem significativas: a primeira foi uma apresentação no evento Conexão Cavalo Marinho, em Condado/PE, organizado por Laura Tamiana e Helder Vasconcelos, em 2008. Após algumas vivências e estadias em Condado, viagens de campo realizadas para pesquisas artísticas e acadêmicas, pudemos retornar e apresentar nossa criação diante das pessoas que nos inspiraram: Seu Martelo, Mestre Biu Alexandre, Fabinho, Agnaldo, entre outros brincantes do Cavalo Marinho. Foi



uma troca importante que rendeu algumas risadas (acharam engraçada a nossa forma de brincar/dançar/atuar)!

A segunda experiência foi ter apresentado no COLE (Congresso de Leitura do Brasil), em 2007, em um Ginásio lotado e diante do autor do conto “Gaiola de Moscas”, o escritor moçambicano Mia Couto, após sua palestra no evento. Foi uma grande emoção e, para nossa grata surpresa, Mia Couto gostou muito de nossa adaptação à dança/teatro e pôde conhecer, por ela, elementos de nossa cultura.

A discussão mais aprofundada sobre essa pesquisa pode ser encontrada na dissertação de Mestrado, na qual busquei elencar alguns aspectos do Cavalo Marinho que poderiam auxiliar na formação do ator/atriz de teatro de rua. Talvez aquilo que mais tenha me chamado a atenção na observação e vivência em campo durante as quatro viagens que realizei à Condado, tenha sido o **estado** de brincadeira/jogo, muito singular e, ao mesmo tempo, eficaz, que compõe a manifestação do início ao fim. Aliás, para compreender esse estado de brincadeira, é necessário ter em vista que, tradicionalmente, o Cavalo Marinho acontece durante uma noite inteira (das 18h às 6h) e, para sua preparação, o envolvimento é durante todo o ano e perpassa o imaginário pelo cotidiano, havendo um grande entrelaçamento entre arte e vida. Além do Cavalo Marinho, os brincantes também atuam no Maracatu Rural, ou Maracatu de Baque Solto, que acontece no período do carnaval.



Imagem 2. Seu Martelo (Mateus) Cavalo Marinho Estrela de Ouro - Condado, 2008.  
Foto: Ana Caldas Lewinsohn



É nítido notar como o trabalho, o dia-a-dia, a vida como um todo, se faz de fato presente, íntegra, com sentido de existência e plenitude, no momento da brincadeira. É na manifestação que a vida ganha uma dimensão de encantamento, é nela que pulsa a potência e afirmação de uma vitalidade muitas vezes soterrada pelo árduo trabalho e luta pela sobrevivência. Assim, esse **estado** de brincadeira, de jogo, chega a ter importância primordial na vida dessas pessoas e, por isso, tem uma entrega e uma presença fundamental, onde nada mais importa, onde há a suspensão da vida ordinária e a criação de outras leis que regem, momentaneamente, o ambiente e as relações. Leis subversivas, inversões de papéis, transformações da realidade, como observou Bakhtin (1999) ao discorrer sobre o carnaval. Essa outra vida ficcional, elaborada e trabalhada em detalhes a partir do desejo de pertencimento e nada mais (pois raramente há remuneração para atividade - fato inclusive problemático), chega a ser mais importante que o restante, que o cotidiano.

No Cavalo Marinho, o conhecimento é transmitido por vivência, por observação e imersão na brincadeira, desde que se é menino, menina. É comum notarmos crianças em volta da roda ou mesmo no meio da brincadeira, desde muito pequeninas, já incorporando o ritmo e os passos da manifestação, acompanhando a estrutura dramática e a diferença entre as figuras mascaradas, suas características, canções e, às vezes, toque de instrumentos. Dessa forma, ao chegarem na pré-adolescência já têm uma sabedoria corporal e do imaginário do brinquedo muito bem encarnados e, ao identificarmos as suas primeiras tentativas de integrarem os movimentos, percebemos uma organicidade natural, construída ao longo dos anos e feita por repetição, observação, tentativa e erro.

Dessa forma, o aprendizado da rua no Cavalo Marinho, desse estado de jogo e de todos os princípios da brincadeira, se dá na própria vivência da manifestação enquanto ela acontece. Nesse sentido, apesar do Cavalo Marinho ser extremamente elaborado, repleto de elementos técnicos diversificados, que demandam uma destreza e um profundo conhecimento, não existe uma escola formal da brincadeira, a transmissão se dá pela experiência e, por isso, requer um contato prolongado com ela. Em uma entrevista com Mestre Biu Alexandre, ele diz o seguinte:



Eu não ensino nada a ninguém. A ninguém, nem a filho, nem a neto, nem a você se vier aprender comigo, não vai aprender, eu não ensino. Você sabe que palavra é essa, dá pra entender? Pra eu ensinar uma coisa a você, o que é que eu vou fazer com você? Pra lhe ensinar e você aprender comigo? Vou pegar suas pernas e dançar! Não é assim? Aí tô ensinando? O que a gente faz é dar orientação. Aí tá certo. Se Aguinaldo disser: "olhe pai, ensinei aquela menina ali", eu digo: "você mentiu". É porque ele não sabe? Ele sabe. Mas ensinar não. (...) A gente brinca, a gente dá aquela explicação, faz, a gente dança, que é pra pessoa ver. Mas ensinar ninguém tem esse direito de ensinar ninguém. Certo ou errado? Se estiver errado pode dizer, que eu não me incomodo não. (LEWINSOHN, 2009, p. 82- 83).

Em sua fala podemos refletir e perceber sobre os modos de transmissão de conhecimento contidos na sabedoria popular e o pensamento que está por trás dessa metodologia. Ou seja, Mestre Biu Alexandre revela, em suas palavras, o quanto a experiência é fundamental para a aprendizagem e como não existe, nesse ambiente, um detentor do saber que irá passar o seu conhecimento como uma fórmula a ser ensinada, mas sim a necessidade de uma determinada postura ativa, predisposta e repleta de curiosidade de quem quer aprender, que se disponibiliza de corpo e alma a conhecer, enquanto os brincantes estão ali ao lado, exercendo com maestria o seu saber.

O contato com o Cavalo Marinho e com outras manifestações populares me mostrou que a própria brincadeira pode ser uma fonte altamente completa de exercícios e treinamento para o/a artista de rua. De uma maneira divertida (pois o prazer é parte essencial do brincar e do jogar), aprende-se a criar uma resistência física para suportar os limites do corpo e ultrapassá-los, em função da permanência no canto/dança/atuação e toque de instrumentos por muitas horas seguidas, sem vontade de que acabe nunca. A partir de uma estrutura muito bem codificada e de relações de intimidade entre os brincantes, improvisa-se com malemolência, joga-se sem perder o tempo exato para que a cena funcione em seu ritmo, abre-se para o público com a segurança de que algumas figuras (no caso do Cavalo Marinho, o Mateus e Bastião) e o próprio encadeamento dramático sejam responsáveis por arrematar e manter o pulso em movimento.

A repetição exaustiva de trupés, o profundo conhecimento das músicas e habilidades rítmicas criam um chão firme em cima do qual se brinca com espontaneidade, alegria, inteireza, presença. Os corpos apresentam uma leveza de absurda beleza em seus gestos e danças, na execução de passos de extrema dificuldade, pela rapidez e diversidade de composição que se apresentam. Para chegarem nesse patamar e primor cênico, são investidos anos de proximidade e vivência com a brincadeira, que entra no sangue e contagia o ritmo cardíaco, fazendo todo o corpo, individual e coletivo, pulsar na cadência sincopada do Cavalo



Marinho. Tal produção de energia formada por todos esses elementos afeta o público e provoca uma fascinação, um interesse e sentimento de pertencimento, ao estar ali na roda por horas a fio, cantando junto e sacudindo o corpo conforme a música, se deixando atravessar pelas brincadeiras e "mugangas" da manifestação. Percebi, portanto, que o ator/ a atriz, na rua, teria muito a aprender com a escola do Cavalo Marinho, buscando, então, a cada nova experimentação criativa e pedagógica, abordar uma pequena parcela do que esse contato me proporcionou.

### **O Teatro de Rua na Universidade Federal do Rio Grande Do Norte**

Em 2017, um semestre após ter assumido como professora na UFRN, fui chamada para ministrar a disciplina Teatro de Rua. O componente curricular, composto de 60 horas, quatro horas semanais, era, originalmente, teórico-prático. No entanto, em função de um desejo de experimentação muito forte e diante do curto tempo que tínhamos no semestre, resolvi trabalhar a disciplina integralmente prática e propor a elaboração de reflexões sobre o fazer após as vivências. Assim, no primeiro dia de aula, nos encontramos e, para minha surpresa, havia 40 estudantes e não 20, como havia imaginado (porque na UFRN, para as aulas práticas dividimos a turma em dois dias diferentes).

A sala não tinha ar-condicionado e estamos em Natal, onde o calor é bem predominante. Além disso, soma-se o fato de que tínhamos um número considerável de pessoas e a proposta dos exercícios exigia um grande empenho físico, o que causava um aquecimento ainda maior. Mesmo assim, decidi seguir com a proposta: reunir toda a experiência que tinha de teatro de rua, cultura popular, máscaras expressivas e danças brasileiras para criarmos juntos e juntas algumas possibilidades de cenas que seriam levadas, sistematicamente, ao espaço aberto na cidade.

Nosso aquecimento era organizado com as danças brasileiras. Desse modo, experimentávamos danças que serviam como preparação corporal, treinamento físico, organização espacial, troca entre o coletivo, construção de uma ambiente favorável, prazeroso e de confiança entre os participantes, canto, toque de instrumentos, resistência física, aprimoramento da gestualidade, abertura e escuta ao outro, jogo, brincadeira, entre outros.



Trabalhamos com Cacuriá e Carço (tradicionalmente do Maranhão), com Coco de Roda (Rio Grande do Norte, Alagoas e Pernambuco), Cavalinho Marinho, Maracatu Nação e Cirandas (Pernambuco). As Cirandas, no entanto, eram vivenciadas no final da aula, como um fechamento do trabalho, um centramento no coletivo e movimento de volta à si, após todos os exercícios de criação que aconteciam anteriormente. Também utilizei as Cirandas como um modo de experimentarmos o improviso de versos, a partir de canções que tinham como uma estrutura em comum o refrão, cantado pelo coletivo e os versos que deveriam ser criados de improviso e encaixar na cadência musical. Então, como uma forma de oferecer segurança e proximidade com a música, distribuía, em um primeiro momento, versinhos tradicionais da cultura brasileira, colecionados ao longo dos anos, para que os/as estudantes pudessem experimentar a sua voz, sozinha, cantando na melodia. Em seguida, deixávamos nos impregnar pela circularidade e união que a Ciranda promove e nos arriscávamos no improviso de versos, tendo sempre o refrão entre eles, como uma grande onda coletiva que fortalece e preenche o espaço com o coro em grupo, para depois abrir espaços para os indivíduos.

As outras danças eram vivenciadas no início da aula, logo após uma chegada composta de alongamento individual e concentração no espaço-tempo do agora. Em seguida colocava no aparelho de som as músicas de determinada tradição e ia dançando, convocando as pessoas a seguirem comigo, por imitação, tentativa e erro, na busca de nos aproximar da maneira como essas danças são transmitidas, sem muita pausa ou espaço para explicação, questionamento ou dúvida entre o pé direito ou esquerdo. Desse modo, buscávamos, a partir da superação do cansaço, da repetição, do prazer e da persistência, deixar nosso estado se transformar e aderir então a um pensamento do corpo, ou corpo da consciência (GIL, 2004), no qual a pulsação segue na frente de qualquer raciocínio lógico e o corpo responde com maior rapidez do que a mente poderia questionar, julgar ou se intimidar. Todavia, é importante considerar uma noção não cindida de corpo e mente, muito menos hierarquizada, tendo em vista, portanto, que a descrição anterior serve apenas para fins didáticos, porque na prática ambas as esferas estão se contaminando o tempo todo em fluxo contínuo.

Após cerca de uma hora de treinamento com as danças populares, estávamos, então, com uma disponibilidade maior para o jogo e a criação teatral. Nesse momento trabalhávamos com as máscaras expressivas - misturei as máscaras de *commedia dell'arte* (modeladas por Tiche Vianna e confeccionadas por Palito/SP) com máscaras de livre criação



do artista mascareiro André Marcelino da Silva (2019). Apresentei as máscaras apontando apenas as características principais de cada uma da comédia italiana e também apontei algumas aproximações entre as máscaras de André, dividindo-as entre certas "famílias", devido às suas semelhanças. Por alguns dias, os/as estudantes puderam experimentar livremente as máscaras pelo espaço da sala de trabalho, fazendo pequenas saídas para o espaço externo ao Departamento de Artes, para interagir com as pessoas que ali estavam. Muitas vezes percebemos que a máscara, a figura, o tipo, se fazia, se construía, justamente na relação com os outros. Meu olhar acompanhava essas experimentações e fazíamos pequenas demonstrações, nas quais realizava alguns apontamentos enquanto provocação para fazer surgir a presença e vida da máscara, assim como seu eixo, postura, voz e mudanças de estado.

Na próxima fase do processo, dividimos a turma em duplas e trios para criarem roteiros de cena, motivados por algo que queriam dizer ao mundo e transformassem em uma metáfora, uma analogia, uma ficção. Esses grupos ensaiavam, me mostravam e apresentavam também ao restante da turma, quando fazíamos apontamentos. As cenas-esquetes foram levadas ao espaço externo do Departamento de Artes e fizemos, então, uma programação de locais na cidade de Natal onde a turma gostaria de se apresentar. Escolhemos algumas praças em pontos distintos da cidade, para que testássemos as cenas com diferentes públicos. Combinamos, também, de redigir um relatório individual sobre cada saída de rua, entregue na semana seguinte, contendo uma reflexão sobre a experiência.

Tivemos, como atividade complementar, um encontro com o convidado externo, Emanuel Coringa, professor de Artes Cênicas do Campus Pau dos Ferros do IFRN e integrante do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, que completou 30 anos em 2021 e da Cia. Arte & Riso, de Umarizal (RN). Emanuel contou sobre a experiência do Escambo e com seu grupo de teatro, que trabalha com palhaços desde 2001 e já apresentou em muitos locais do Brasil. O encontro proporcionou escutarmos várias histórias sobre a prática de teatro de rua, a partir de um relato vivo e repleto de exemplos de situações que funcionaram e outras que tiveram dificuldades e como superaram. Outras experiências sobre o Movimento Escambo podem ser encontradas no livro lançado recentemente "Movimento Popular Escambo Livre de Rua: Se Escambo é Troca, Eu Também Quero Trocar", de Márcio Silveira dos Santos (2021).

Na última fase do processo, construímos uma maneira de chegar aos espaços e uma maneira de ir embora, além de criar brincadeiras entre as cenas, de modo a unir todas as



esquetes em uma só dramaturgia. Os/as estudantes, por iniciativa própria, decidiram por desenvolver esses momentos com as músicas e danças trabalhadas em sala, como uma forma estratégica de produção de energia, sinestesia e jogo com o público. Além disso, cada cena era "apoiada" pelo restante da turma, que reagia, criava sonoridades e efeitos para potencializar a cena na rua.



Imagem 3. Apresentação na rua - interação com uma pessoa do público, 2017.  
Foto: Ana Caldas Lewinsohn

Apresentamos ao longo do semestre em quatro praças em Natal, além de algumas saídas pelo campus da universidade. A cada retorno, na semana seguinte, conversávamos sobre a experiência e discutíamos, então, os pontos fortes e fracos, aquilo que havia tido êxito e o que precisava melhorar. Reensaiávamos e reconstruíamos. Assim como nós, do Grupo do Santo, no início dos anos 2000, rapidamente o grupo de estudantes percebeu que muito do que se ensaiava em sala só ganhava uma real dimensão quando era levado ao espaço aberto e colocado em risco.

Uma das reflexões mais pertinentes que surgiu nos relatórios e conversas foi a respeito da necessidade do improviso e de formas possíveis para lidar com as interferências que



aconteceram durante as experimentações. Tivemos um alto número de entrada de pessoas do público nas cenas e, por isso, grandes oportunidades de aprendizado. O interessante foi que, ao longo do semestre, notamos uma mudança de comportamento dos/as estudantes: no início havia um certo medo quando as interferências aconteciam, sem saberem o que fazer, desejavam que não houvesse participação nenhuma ou pouca participação do público, para que a apresentação ocorresse "tranquila" e como planejada. No decorrer do tempo, no entanto, os/as estudantes foram se colocando mais abertos e, na medida em que ganhavam intimidade entre eles/elas e com o espaço e sentiam-se mais livres para brincar, o oposto começou a acontecer, percebendo que cada participação era um verdadeiro presente para a cena e, conforme jogava-se com ela, algo mágico acontecia: uma comunhão temporária entre as pessoas que ocupavam a praça. Era justamente nessa abertura ao inesperado que a cena crescia e o teatro de rua acontecia.

### **Sobre Sonhos e Esperanças**

No desejo de aprofundar experiências práticas e realizar pesquisas continuadas, foi criado, em outubro de 2019, sob minha coordenação, o LabMask - Laboratório de Experimentos e Atuação e Máscaras ([www.labmask.art](http://www.labmask.art)). O LabMask acolhe e fomenta estudos da cena e pesquisa de linguagem que têm como foco norteador a atuação, as máscaras e as formas animadas. O laboratório abrange também experimentos transversais com teatro de rua, culturas tradicionais, práticas contemplativas, o grotesco e o *nonsense* no teatro. O LABMASK integra o CIRANDAR - Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CNPq) no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Começamos algumas atividades no laboratório, que ocupa a sala K do Departamento de Artes da UFRN, promovendo oficina de atuação com máscaras e investigação de cena por meio da direção de dois espetáculos com grupos formados por alunos/as e ex alunos/as: Grupo Boi Teodoro e Grupo Asavessa de Teatro. Organizamos também uma base de dados de estudos sobre máscara teatral por meio de uma pesquisa de iniciação científica, realizada por Gabriel Jason da Silva, além da orientação de uma dissertação de Mestrado sobre o Corpo



Máscara, por Alleff Araújo, entre outras pesquisas. Pretendíamos iniciar um grupo de estudos, como um projeto de extensão, que iria trabalhar com pesquisa de linguagem.

No início de 2020, assumi novamente a disciplina de Teatro de Rua e, ao invés de repetir a experiência de 2017, propus à turma que escolhessem um local na cidade, com o qual trabalharíamos ao longo do semestre, para que formássemos uma espécie de imaginário no espaço, que seria sempre revisitado com novas propostas cênicas. A ideia seria, portanto, apostar numa recorrência com uma camada da população e com uma mesma geografia, que poderia ser descoberta e despertada a cada vez mais e mais. Estávamos entusiasmados e a turma escolheu a estação de trem - aqui o trem urbano funciona regularmente e com grande adesão. O cenário, então, era perfeito, havia muito a ser criado e construído com chegadas, partidas, encontros e desencontros numa estação.

Porém, surpreendidos com uma terrível pandemia, desde março de 2020, esses planos foram suspensos, temporariamente pausados, pois dependentes de contato real, presente, proximidade e troca humana repleta de coragem. Os desejos e sonhos de voltar a ocupar e experimentar na rua, então, permanecem na esperança de um retorno às suas possibilidades de existência. Esse relato de experiências demonstra apenas algumas maneiras de se fazer e pensar sobre o teatro de rua. Sobre o se ensinar ou aprender, talvez possamos perceber, por fim, que Mestre Biu Alexandre tem razão: não se ensina nada a ninguém. Podemos proporcionar experiências, desenvolver condições favoráveis para isso e, no caso da arte no espaço público e aberto, só o contato com a rua é que poderá, verdadeiramente, ensinar.



## Referências

- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de rua e universidade: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2021 (Tese de doutorado).
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BRONDANI, Joice Aglae (Org.). Scambio dell'Arte: Commedia dell'Arte e Cavallo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. **Interculturalidades**. Salvador: Fast Design, 2013.
- GIL, José. Abrir o Corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica**, FONSECA, Tania MaraGalli; ENGELMAN (Org.), Selda Engelman (Org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante; no Contexto do Teatro de Rua e do Cavallo Marinho**. Unicamp, 2009 (Dissertação de Mestrado).
- LOPES, Rogério. A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 155-168, jul.-dez. 2009
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O dueto cômico: da Comédia dell'arte ao cavalo marinho**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2015 (Tese de doutorado).
- SANTOS, Márcio Silveira dos. **Movimento Popular Escambo Livre de Rua: Se Escambo é Troca, Eu Também Quero Trocar**. Porto Alegre: Editora Ueba, 2021.
- SILVA, André Marcelino da. **Mascaramento: atuação e confecção em processo de criação integrado**. UFRN, 2019. (Dissertação de Mestrado).

*Recebido em 22 de julho de 2021*

*Aceito em 22 de setembro de 2021*

