

A CIDADE COMO DRAMATURGIA DO TEATRO “DE INVASÃO”

Prof. Dr. ANDRÉ CARREIRA (UDESC / CNPq)

Esta comunicação representa um desdobramento de um trabalho de pesquisa relacionado a experiências de invasão da silhueta urbana com performances teatrais. A partir de práticas invasoras, isto é, do exercício de criação de espetáculos de rua que abordam o espaço da cidade não como cenografia, mas como dramaturgia, se constituiu um olhar que repensa o procedimento cênico de montagem no teatro de rua. A premissa desta pesquisa está apoiada na proposição de que a cidade e seus fluxos conformam uma base dramaturgia.

Buscar procedimentos de criação que nascem da percepção de que a cidade impõe formas de uso social e, ao mesmo tempo, condiciona modos de operação, permite pensar ações de ruptura.

O conceito que fundamenta essa abordagem é o de ambiente. A noção do urbano não como projeto, mas como ambiente implica uma percepção que observa dos movimentos e deslizamentos da cultura e dos comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade.

Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos as dinâmicas sociais e culturais são o material que representa a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contra-fluxos, sua textura política, podemos pensar uma fala teatral que emerge do empilhamento destes elementos.

Habitualmente pensamos o teatro de rua como um gesto, especialmente politizado, que escolhe o espaço aberto motivado por estímulos que dizem respeito mais ao lócus do emissor do discurso cênico. O teatro de rua é, comumente, compreendido como um modo espetacular que busca este sítio do convívio público, pois seria lá o lugar de encontro com um público particular. Disso nascem olhares que não percebem o espaço da cidade mais do que como um sítio social, quando muito cultural determinado. Mas não é usual perceber a cidade como linguagem. Conseqüentemente, muitos espetáculos de rua não incorporam a

polivalência de significados e significantes da cidade, não incorporam os fluxos na construção da linguagem cênica.

O teatro contemporâneo colocou em discussão o conceito de dramaturgia, abrindo novos olhares sobre o mais forte traço da tradição na área do teatro. Já desde os experimentos das vanguardas históricas, no início do Século XX, a situação de privilégio do texto dramático sobre o espetáculo, foi posta em crise. Mas os experimentos de Grotowski e de diferentes grupos jovens nos anos 60, aprofundaram abordagens que superavam a supremacia de uma dramaturgia que se manifestava sob a forma de um texto verbal.

A introduções no campo do teatro de noções de dramaturgia como uma escritura que pode estar instalada no corpo do ator, não apenas redefine a noção de ator, nos propõe repensar nossos conceitos em relação teatral. Neste sentido refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade, é também pensar sobre o conceito de uma dramaturgia do espaço.

Atualmente, trabalhamos com usos espetaculares da rua que estiram nossa compreensão da cidade como espaço do espetáculo. De posturas que buscam pequenos espaços da rua, ou das praças, para espetáculos que circunstanciam seus discursos como manifestação cultural popular, aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas buscam incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos.

Quando me refiro à idéia de 'invasão', não me refiro, necessariamente, a um ato de rebeldia, oriundo em grupos criativos marginais. A invasão, ainda que seja um gesto político não nasce sempre impulsionado por uma motivação politizada claramente definida.

A tomada dos espaços da cidade por intervenções artísticas, produzidas por formas organizativas baseadas ou não em coletivos enfrentados com o *establishment* sempre implica na criação de “estados de ruptura” do cotidiano.

Logicamente, a cidade pode ser pensada como um *continuum* de rupturas, o que criaria um paradoxo, pois estaríamos, ao mesmo tempo, reconhecendo a existência de quebras no cotidiano. Essas quebras, dado característico da urbe, ainda podem ser identificadas quando percebemos que as cidades se constituem a partir de zonas que se

caracterizam cultural e socialmente. A funcionalidade destas zonas conforma núcleos que se articulam de diferentes formas entre si.

Assim, a intervenção artística, insere na lógica funcional da cidade, deslizamentos momentâneos que podem subverter procedimentos cotidianos. O cidadão comum, o usuário do espaço da cidade estrutura rotinas que são importantes tanto para sua inserção nos usos sociais das cidades, como para a construção de identidades. As linguagens artísticas que não estão diretamente relacionadas com o universo da publicidade ou dos *mass media*, criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que mais não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital.

As contradições sociais constituem um elemento chave no processo de crescimento das cidades, e isso expressa os processos pelos quais o *establishment* se articula para conservar a ordem através da qual sua condição de dominação. Neste sentido a ordem funcional do capital pede espaços “limpos”, “organizados” e “preservados”, considerando as demandas operacionais do sistema de circulação de mercadorias. Assim, instaura-se uma lógica que deve esvaziar a silhueta urbana de seus sentidos mais autônomos que emergem das dinâmicas sócio-culturais. O apagamento dos signos das contradições, e a edificação de projetos de simulacros conformam um procedimento ordenador. Compreende-se que ordem não implica em ordenamento da cidade, mas em discurso da ordem que pauta o fluxo do consumo. Esse discurso da mercadoria espetaculariza a própria cidade como objeto, e conseqüentemente, o cidadão (DEBORD).

É interessante pensar as formas do teatro de rua enquanto falas de resistência que ocupam o espaço urbano propondo sempre resignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e na lógica da espetacularização da vida. Das múltiplas formas de impregnação de sentidos pelas quais os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade, as artes da rua representam uma ferramenta fundamental. O cidadão interfere na silhueta urbana a partir de sua leitura do texto da cidade. Mas além dessa relação de leitura que faz parte do diálogo cotidiano dos habitantes da cidade, a urbe espetacularizada representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia.

Isso, mais que uma possibilidade para os criadores, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte da rua. O exercício da performance teatral na cidade não pode

ignorar a fala da cidade que se expressa pela articulação do desenho dos edifícios, das vias, de seus pontos nodais, bem como do fluxo e do repertório de usos sociais.

Quando um grupo teatral se lança à aventura da rua está criando um texto espetacular que tem um entretecido com a dinâmica da cidade. A proximidade ou distância com pontos nodais ou marcos urbanos representa a intensificação de diferentes aspectos do espetáculo e a formulação de significados. Isso implica dizer que o teatro de rua não pode ser interpretado sem que se considere as relações existentes entre cena e zona urbana ocupada. Nestas condições o teatro não poderá escapar das tensões de interpretação que vincularão fala cênica e espaço urbano.

Neste sentido, é possível dizer que estas relações se estruturam como um exercício de leitura da cidade como dramaturgia. A tomada de consciência desse fenômeno implica na reorganização da nossa noção de teatro de rua e de suas repercussões potenciais como fala que irrompe no espaço vivencial das ruas. Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras.

Toda fala teatral que se instala na cidade propõe uma “desordem” que interfere nos fluxos centrais estabelecidos. Estes fluxos, mais institucionalizados ou mais informais, que definem percepções dos sentidos culturais da cidade, são objeto da intervenção dos discursos teatrais. Estes discursos deformam aqueles fluxos, construindo novos sentidos para a cidade, ainda que de forma provisória e fragmentada. “Desorganizar” o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares, pois implica na redefinição de relações entre o cidadão e os espaços da cidade. O ato de “tomar” a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos sobre as normas do espaço público.

É interessante poder pensar a presença extra-cotidiana do teatro na rua como um estímulo a uma desordem que se aproxima de projetos de Deriva (DEBORD). Kevin Lynch em seu livro de 1960 *A imagem da cidade* observava que “perder-se completamente talvez seja uma experiência bastante rara para a maioria das pessoas que vivem na cidade moderna”. Essa dificuldade está relacionada com os processos de orientação característicos

das cidades contemporâneas, que buscam diminuir ao máximo as margens para o acaso e a deriva. O comportamento da deriva identificado por Guy Debord representa sempre uma ameaça às lógicas ordenadoras que aparentemente, dão forma à cidade. Reconhecer a imprevisibilidade significa aceitar a possibilidade, ainda que momentânea, de uma completa inversão de papéis sociais, e até mesmo da desorganização da ordem estabelecida.

Segundo Marc Augé a condição contemporânea da super modernidade implica na existência dos Não-Lugares que se definem como lugares não relacionais e não históricos, isto é não antropológicos. Espaços que não conformam identidades, senão que se oferecem como simulacros do paraíso capitalista, por isso não definem pertinências e apenas implicam em compromissos com o próprio consumo. O Não-Lugar representa um lugar que não é mais que uma zona do consumo que opera sem construir nenhuma idéia de território e de identidade.

A lógica da globalização interfere na construção dos sentidos da cidade e instala espaços que se organizam mediante os mecanismos dos Não-Lugares, assim se dá a expansão dos *shoppings centers*, *malls*, hipermercados, bairros privados e todas as formas urbanas que se pretendem limpas e imunes às agudas contradições de nossa sociedade. Estes espaços se caracterizam por oferecer cenografias que representam a auto-imagem do sistema como marco do consumo. A própria cidade, como um todo, parece submetida a um tratamento que amplia os espaços de fruição do consumo em detrimento dos lugares relacionais. Em contraste com estas tendências o fenômeno teatral, por sua natureza vivencial, presencial e artesanal implica na possibilidade de resistência a estes processos de homogeneização dos espaços.

É frente a esta condição que devemos observar o funcionamento das propostas teatrais que podem ser definidas como `invasoras`. Estas formas espetaculares são propostas que rompem com vários procedimentos tradicionais do teatro. Isso é claro no que diz respeito à disponibilidade do espaço urbano, que poderia ser considerado como o “palco”. A cidade não está disponível para as seqüências de ensaios que todo ator e diretor deseja. Se coloca assim um desafio para o processo criativo. Não há preparação – ensaio – que possa responder, do ponto de vista da tarefa interpretativa, a todas as variáveis que necessariamente funcionarão no momento da “invasão”. Conseqüentemente, o trabalho do

ator que se prepara para “invadir” não deverá supor a plena realização no projeto dos ensaios, mas construir um instrumental que se defina pela capacidade da adaptabilidade.

Este processo necessariamente incompleto gerará lacunas na dramaturgia do ator que só poderão ser preenchidas, elaboradas no próprio jogo franco da representação. Pode-se dizer que este ator-invasor antes de levar para a rua uma profunda e sólida construção, deverá portar uma estrutura flexível cujo eixo estará preparado para a tarefa da invasão.

O diretor russo Vsevolod Meyerhold construiu o seguinte gráfico para explicar o funcionamento do teatro: autor – diretor – ator – espectador. Essa linha que parte do pré-texto dramático para chegar à relação ator/público vê nesta relação com a audiência a síntese final e fundamental do teatro. Pensando na dramaturgia do espaço urbano é necessário dizer que o processo de representação invasora – onde ensaio se confunde com o espetáculo – seria necessário pensar um gráfico que represente a operação de mediação simbólica da cidade no ato das trocas entre ator – público. Assim chegaríamos no seguinte modelo: Ator – cidade – público.

Isso sugere a necessidade de repensar o ator, sua técnica e seu lugar nas operações criativas do teatro. O diálogo com a silhueta da cidade exige que o ator cruze a fronteira de uma interpretação que esteja fundamentada em noções que supõe uma marcada interioridade da personagem. Este ator está convocado a fazer do seu ato representacional uma experiência de outra ordem que mais se aproxima das dimensões do jogo, no qual co-existem os elementos técnicos da interpretação com uma vivência que dialoga com as incertezas próprias do espaço. Podemos supor então a presença de técnicas muito diversas. Assim, reconhecemos elementos acrobáticos, circenses, improvisacionais, bem como uma ampla variedade de técnicas que também contemplam formas populares de expressão, sem no entanto, supor que este tipo de teatro se conforma necessariamente dentro de uma teatralidade de tipo popular.

O elemento de risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade, em primeiro lugar porque esta é um sítio no qual está presente uma série de riscos para a vida e integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano. A rua é o espaço inóspito que se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos e é isso que atrai o olhar do artista como

ponto de partida do processo criativo. Nesta situação o espetáculo se aproximaria das condições que se assemelham aos momentos fundacionais do teatro antes que essa linguagem fosse enclausurada nos espaços fechados, e altamente estratificados das salas teatrais.

A cidade invadida não é um cenário. Ela não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, pois a diferença do cenário a silhueta urbana é propriedade do público e porta um plano de significação prévio à intervenção teatral. Este plano será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria performance do ator.

Neste sentido é interessante pensar que a idéia de ‘repertório de usos’ do espaço urbano poderia interferir na construção da nossa percepção de uma dramaturgia do espaço. Nesta dramaturgia interfeririam as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático na medida que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. A cidade então seria uma fala que pode ser re-interpretada pelo discurso cênico que ao mesmo tempo toma as estruturas físicas da cidade como suporte de sua construção espetacular. Ver a cidade desde este ponto de vista significa aceitar o desafio permanente de interpor o teatro ao ritmo corrosivo da própria cidade.

A escritura desta classe de espetáculos não se inicia necessariamente na operação canônica da encenação do texto de autor, e muitas vezes nem mesmo se relaciona com a idéia de texto dramático mas sim de roteiro de ações. É interessante supor que essa dramaturgia propõe uma grande proximidade com a escritura do roteiro cinematográfico porque trabalha com imagens que constituem a matéria básica deste teatro, ou melhor, desta dramaturgia da cidade. As imagens urbanas funcionam como elementos que disparam que dão propulsão à construção de seqüências de ações dramáticas. Parece ser que neste tipo de procedimento funcionaria uma lógica que toma das imagens urbanas os elementos de operação do espaço. Disso nasceria a matriz para construção espetacular, de tal forma que o diálogo com estas estruturas constituiria a própria fala do espetáculo.

A própria noção da cidade como objeto cultural tem um papel chave na modulação dessa abordagem. É possível tomá-la como uma fala, uma narrativa que define o que

somos. O teatro de invasão seria então uma nova escritura na cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustente o fenômeno espetacular.

É interessante pensar que o cidadão que transita nestes espaços compõe um elemento do próprio espetáculo e ao mesmo tempo representa seu público potencial. Isso redefine a lógica da construção dramática tradicional na qual o público é foco do processo criativo e, portanto, está fora das margens do mesmo. O espetáculo que invade a silhueta urbana faz desse sujeito externo um objeto de desejo, buscado em quanto audiência, interlocutor e componente dos princípios de funcionamento da encenação. Uma vez invadido o espaço de uso cotidiano o público – não voluntário – se vê frente à questão de aceitar o acontecimento e tratar de desvendar seus códigos ou simplesmente se distanciar. De todas formas aquela fatia da cidade que é invadida terá suas regras modificadas e o cidadão será convocado para a tarefa de espectador. Não um espectador que se define pela passividade e pela distância, mas sim por uma proximidade que é própria do procedimento de invasão.

A diversidade de usos do espaço cênico na contemporaneidade, particularmente as experiências cênicas de invasão de espaços públicos, exige uma nova compreensão do funcionamento do próprio espetáculo teatral e a articulação de novos marcos teóricos. Quando é a silhueta urbana que conforma o espaço teatral se dá um processo pelo qual nosso olhar sobre o teatro como fenômeno deve se alterar de forma significativa para poder continuar compreendendo o espetáculo como fala. A aproximação entre a performance teatral e o cotidiano poderia fazer esfumar os elementos ficcionais que definem a existência do teatral. Isso é ainda mais evidente no contexto de uma época que a vida se espetacularizou de tal forma que todos os procedimentos cotidianos tendem a se oferecer como espetáculo. Não obstante, o teatro que nasce da própria silhueta da cidade, que toma esta de assalto, opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo ‘ordenamento’ da cidade as condições para a decifração do espetáculo.

Tradicionalmente o teatro de rua aparece como um modo espetacular relacionado a uma vontade de abandono do recinto teatral que responderia ao desejo de levar o teatro a um público sem acesso ao espetáculo cênico. Isso implicaria também no desejo de produzir

um impacto sócio político direto, de tal forma que se enlaçaria a interpretação cultural e as manifestações sociais (PATRICE PAVIS).

Expandir essa idéia é possível quando ao se pensar que ‘invadir’ a silhueta da cidade é de fato propor algo que extrapola o ato de ‘levar o teatro às ruas’, é tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo. Neste sentido o suposto desejo de levar o teatro a um público que habitualmente não frequenta a sala teatro não pode ser atendido, pois este teatro que nasce da invasão pouco ou nada terá de proximidade com aquele teatro de sala que pode ser considerado um patrimônio que deveria ser veiculado entre os setores sociais menos privilegiados. Então estamos falando de um novo teatro, uma nova forma de conceber e estruturar aquilo que antes de chamava genericamente de teatro de rua.

O aparato técnico e ideológico das novas abordagens do teatro de rua redefine a sua relação com a própria cidade. O deslizamento dos eixos políticos militantes para zonas mais vinculadas a aspectos técnicos e estéticos preocupados com a instalação de uma noção de comunidade, nasce desde novo olhar sobre a cidade. Se nos anos 60 e 70 as ruas eram basicamente o palco do conflito, das manifestações populares, a silhueta urbana passou, nos anos 80 e 90, a ser reconhecida como um sítio que pede um novo sentido, uma nova simbologia. Isso não significa dizer que os grupos passaram a ignorar os conflitos sociais que ocupam nossas ruas, senão a perceber que mediante a uma leitura da cidade como texto o teatro pode instalar nos espaços da rua situações de encontro – cerimônias sociais – que teriam a capacidade de discutir a própria cidade. Assim, vários realizadores de teatro de rua reafirmam o papel social dessa modalidade teatral e reforçam discursos que consideram este teatro como um referente do teatro político comprometido e uma manifestação artística de resistência.

Nossa noção de representação é hoje em dia bastante complexa, mas apesar disso a força simbólica do palco e das condições particulares da recepção da sala teatral continuam funcionando de maneira dominante na conformação de modelos teatrais. Continuamos polarizados pelo potencial ‘mágico’ do espaço fechado de tal forma que ainda fundimos o significante ‘teatro’ tanto com a linguagem artística como com o edifício arquitetônico. Isso determina que o espaço da cidade não possa deixar de ser alternativo, isto é, que continue conformando o módulo periférico no que se refere ao acontecimento performático.

O espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana. Na rua se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades que a modernidade impregnou de significados. Estes estão quase sempre associados à idéia de transformação social. A rua como lugar das lutas políticas e da festa está associada necessariamente ao potencial de renovação, bem como se constitui como espaço de encontro e de conflito. Seria a própria cidade, ou melhor, seus espaços públicos, o lugar onde se daria a luta por estabelecer significados de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação, pois supõe o jogo vivencial que se dá como condição básica do uso do espaço cotidiano.

Considerando que a rua é funcionalmente um espaço de trânsito que permite que se estabeleça uma multiplicidade de relações que transformam qualitativamente o próprio uso cotidiano da rua, fazendo desta um espaço de convivência fugaz, pode-se afirmar que o teatro que invade a cidade é sempre uma proposição de diálogo que deforma infinitamente essas noções de acordo com as diferentes propostas estéticas.

Referências

- ALBUQUERQUE, Renata de e AZEVEDO José Fernando. “Apropriações do espaço urbano”. In Camarim; São Paulo; ano IV, n. 30 Julho/Agosto, 2003
- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, Porto Alegre, 1979.
- AUGÉ, Marc. 1994. *Los "No lugares". Espacios del anonimato* (Una antropología de la sobre modernidad). Barcelona, Gedisa.
- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires. Firpo e Dobal Editores: 1987.
- CARREIRA, André. *La Pasión en la calle: El Teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires, 2003.
- “Teatro de rua: mito e criação no Brasil”, in ARTCultura, Universidade federal de Uberlândia, nº 2 V. 1, 2000.
- “Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito”, in Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 1-309, 2001.
- “Teatro Popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular”. In Urdimento, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 4, dezembro, 2002.
- DEBOR, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Gedisa, 1990.
- DUVIGNAUD, Jean. *Juego del juego*. México. Fondo de Cultura Económica. 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas; Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Nueva Imagen 1989.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. Editora Perspectiva, São Paulo.

HADDAD, Amir. “Teatro: magia sem mistério”, in *Cultura Rio*. Ano I, nº 1. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. .23. 1988.

LYNCH, Kevim. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós; 1986

TYTELL, John. *Living Theatre – Arte, exile and outrage*. London, Routledge, 1997.

VÁRIOS. “Teatro na rua versus teatro na rua”. Belo Horizonte, PMBH/SMC, v. 1, nº 1, Janeiro de 1995.