

DI MONTEIRO, Altemar (Altemar Gomes Monteiro). **Teatro com a rua** – nuances estéticas e políticas do teatro de rua na contemporaneidade. Belo Horizonte; Universidade Federal de Minas Gerais; Doutorado em Artes. Orientadora: Mônica Medeiros Ribeiro. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Interessado nos fluxos entre tradição e contemporaneidade, bem como sobre os atravessamentos de um teatro disposto a habitar e compor silhuetas urbanas, busco com o presente artigo refletir sobre algumas nuances poéticas e políticas da composição de dramaturgia e encenação do teatro de rua brasileiro na atualidade. O breve panorama a ser apresentado fala de um movimento histórico no teatro de rua que, a partir do conflito “teatro de rua *versus* teatro na rua”, tem se atido cada vez mais a um estado de presença no espaço público, ocupando-o, invadindo-o e compondo formas de vida e (de) cidade. A partir de uma compreensão de que a estrutura da arte e a do mundo não se dissocia, que o teatro é uma das instâncias que compõem a vida e não um substrato com leis diferenciadas, busco pensar a ação do Teatro de Rua como um ato de composição de cidade e não apenas como metáfora ou alegoria sobre a mesma. O principal argumento é que o teatro de rua, enquanto fenômeno urbano, precisaria ser compreendido em sua potência de vida, de acontecimento que fere a ordem vigente e constitui, mesmo que de modo efêmero, outras cidades. Defendo que para além do plano temático, o próprio fato de realizar algo no espaço público já significa compor dentro das dinâmicas culturais, simbólicas, arquitetônicas e materiais do urbano.

Palavras-chave: Teatro de rua. Composição urbana. Teatro e cidade.

ABSTRACT

Interested in the flows between tradition and contemporaneity, as well as the crossings of a theater willing to inhabit and compose urban silhouettes, I seek with this article to reflect on some poetic and political nuances of the composition of dramaturgy and staging of the Brazilian street theater in present. The brief panorama to be presented speaks of a historical movement in the street theater that, from the conflict "street theater vs street theater", has been increasingly attached to a state of presence in the public space, occupying it, invading it and composing forms of life and (of) city. From an understanding that the structure of art and that of the world is not dissociated, that theater is one of the instances that compose life and not a substratum with differentiated laws, I try to think of the action of the Street Theater as an act of composition of city and not just as metaphor or allegory about the same. The main argument is that

street theater, as an urban phenomenon, would need to be understood in its potency of life, an event that wounds the existing order and constitutes, even if ephemerally, other cities. I believe that beyond the thematic plan, the very fact of accomplishing something in the public space already means to compose within the cultural, symbolic, architectural and material dynamics of the urban.

Keywords: Street theater. Urban composition. Theater and city.

A partir de uma compreensão de que a estrutura da arte e a estrutura do mundo não estão desligadas e que o teatro é uma das instâncias que compõem a vida e não um substrato com leis diferenciadas, busco, com o presente artigo, pensar a ação do Teatro de Rua como um ato de composição de cidade e não apenas como metáfora ou alegoria sobre a mesma. Para isso, lanço-me ao desafio de trazer à tona espetáculos teatrais brasileiros encenados nos últimos anos para pensar na sua potência de composição de mundo a partir dos aparentes diálogos que estabelecem com dinâmicas performativas da cidade, seja da festa, do jogo, da assembleia, do ativismo, da caminhada, ou de outras possíveis.

O desafio lançado nesse exercício retórico parte do histórico debate sobre a diferença entre “Teatro de Rua” e “Teatro na Rua”. Resultado de uma série de disputas políticas e simbólicas que têmno seu cerne não somente a luta pelo espaço público mas também a garantia da legitimidade da produção poética que se enreda às praças, bosques, calçadas e avenidas, tenho avaliado que talvez esse debate tenha reiterado muito mais espaços de segregação e ranço nos estudos sobre a linguagem teatral do que aberto o campo de pesquisa para o tensionamento dos usos formais do espaço urbano. Em debates acirrados entre teatreiros e pesquisadores de teatro de rua, foi e ainda tem sido muito comum conceituar o teatro de rua tendo como princípio basilar a sua relação com brinquedos, folguedos e festividades populares de caráter sagrado/profano, a utilização da cena em formato de arena (dispondo os espectadores em roda), ou mesmo pelo referencial dos artistas brincantes do circo. São as nuances dessa visão que, negando a rua como recipiente onde se deposita o que por algum motivo qualquer não pôde estar na sala de teatro, estabelecem, quase sempre, uma crítica à utilização de grandes

estruturas e tecnologias na rua, à escolha por determinada frontalidade ou mesmo ao manejo de cenários naturalistas no espaço público da cidade.

Em vistas desse debate, sempre acreditei que o problema não estaria resolvido somente nessa tensão já que o termo “de” parece denotar alguma espécie de posse unívoca e privatizadora do espaço e também, por assim dizer, das suas poéticas, limitando pesquisa, inventividade e experimentação¹. Compreendo que a rua precisa ser pensada a partir de uma radicalidade da noção de “relação”, e talvez seja mesmo concordando com essa ideia que surja a insistência de alguns tradicionalistas em manter a crítica a certas estruturas que simplesmente se instalam numa praça sem qualquer princípio de diálogo prévio ou possibilidade de interação com as dinâmicas contingentes e inesperadas da rua. Contudo, ainda fico pensando que a pergunta que temos que nos fazer para tentar entender essa questão talvez seja bem basilar, levando-nos para questões de base ontológicas: Somos *do* mundo ou estamos *no* mundo?

Para seguir nessa linha de raciocínio, tenho pensado que é importante admitirmos que ainda somos mobilizados por uma visão de mundo que, durante milênios, tem o homem como seu centro, como a chave reveladora de todo o cosmo, de toda a vida. Essa verdade tem sido cada vez mais questionada, lançando-nos em um olhar vertiginoso para o espaço-tempo, relativizando até mesmo a história. A velha pergunta “o que somos?” pode ser refeita para “o que estamos?”, revelando os efeitos da transitoriedade, efemeridade e instabilidade da nossa presença no mundo. Por isso que talvez valha a pena sairmos da noção de que “somos” uma coisa viva de um certo tipo, para adentrar a uma perspectiva que admita que “estamos” sendo algo que se atravessa por mil forças de composição. Ser, eu diria, junto com Tim Ingold (2015), não é estar *em* um lugar, mas estar *ao longo* de caminhos. Somos tão-somente a “manifestação de um processo de devir, de criação

¹ É importante destacar, no entanto, que a inclusão da denominação “teatro de rua” faz parte de um tensionamento político, de inserção nos debates sobre direito e a demanda da singularidade dessas práticas ante os mecanismos de produção cultural. É necessário lembrar que a categoria “teatro de rua” durante muito tempo esteve fincada em mostras paralelas de festivais, quase sempre categorizada como uma arte menor. A definição de leis de incentivo específicas e a compreensão das singularidades envolvidas nesse fazer são de muita importância para a garantia da realização de cenas no espaço público da cidade. Nesse sentido, ainda há muito para ser feito para garantirmos, de fato, esses direitos.

contínua, ou simplesmente de *estar vivo*” (INGOLD, 2015, p. 256). Desse modo, é que talvez não sejamos *do* mundo nem estejamos apenas *nele*, mas estamos *com* ele (ou sejamos ele próprio), compondo *junto* às múltiplas transformações: das mais microscópicas às mais macropolíticas que possamos imaginar.

Se pensássemos num homem descentrado, em diálogo constante com o que ele produziu de intervenção na natureza, de intervenção no mundo, ou mesmo na revanche dos grandes cataclismos, superaquecimento global, destruição da flora e da fauna, perceberíamos que realmente não somos *do* mundo, mas estamos *com ele* e que precisaríamos urgentemente de um diálogo mais preciso entre os interesses culturais da humanidade e as forças de composição da vida, percebendo-as como amalgamadas. Nesse sentido, é necessário nos questionarmos sobre como essas visões de mundo têm influenciado grandemente nossa forma de pensar o espaço público da cidade. “Parece que as pessoas, em suas vidas diárias, apenas roçam a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através dos seus movimentos para a sua contínua formação” (INGOLD, 2015, p. 86) e nós, artistas de rua, não estamos ilesos desses efeitos nefastos: em nossos trabalhos de arte corremos o sério risco de, cada vez mais, apropriarmo-nos *do mundo* para privatizar espaços, apropriarmo-nos de materiais e de discursos em favor de uma visão da posse, do acúmulo e, por que não dizer, da geração de mais-valia. Romper com os latifúndios da arte e com a privatização de um teatro preso em grandes salas não pode significar, mais uma vez, uma sedentarização do espaço público, do fluxo, da deriva e do inesperado. Vale a pena, então, nos perguntarmos em que momento não estaríamos apenas ressignificando os discursos que tanto criticamos em nossos processos e resultantes cênicas sem, de fato, operar numa mudança efetiva das nossas práticas e modos de estar *com o mundo*.

Baudelaire, no século XIX, já reivindicava a quebra com essa visão de posse sobre o mundo em favor de um “homem no mundo”², que deixa-se ir.

² Baudelaire, apresentando a obra de Constantin Guys, embora exerça o seu elogio à artificialidade, reivindica a noção de um “homem no mundo”, ao invés de um artista. Argumenta que é necessário entender a obra de C.G. como a de um “homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes”

Reivindicando uma arte que rompa com os padrões esteticistas de sua época, “Baudelaire percebe nos lugares “apoéticos” da cidade, um ambiente criativo e eminentemente paradoxal que desestabiliza um mundo pretensamente asséptico e que busca obliterar tudo o que perturba a sua harmonia” (DI MONTEIRO, 2018, p. 55-56). Buscando um diálogo com cultura e natureza, entendendo-as como forças de composição, uma construindo a outra, esse homem percebe que muitas forças estão em jogo e que ele não é mais tão dono do mundo (ou da rua) assim. Talvez seja verdade que o que fazemos seja sim teatro *de* rua, mas se seguirmos, de fato, atravessados por uma relação *com* uma rua que pulsa em materialidade e vida talvez fosse possível reivindicar, a partir de Baudelaire, um “homem *com* o mundo”, disposto a produção de experiências relacionais, de trocas afetivas e de diálogo – perspectiva que desafiam antropocentrismo e nos coloca em possibilidade concreta de reverter os nefastos efeitos danosa ação *no* mundo.

Contudo, a atual hegemonia das produções culturais de alto escalão, quase sempre ligadas à indústria cultural e publicitária, mostra-nos que o espaço público, hoje, não é somente lugar de invenção simbólica e criativa, mas também de construção de mecanismos de cooptação e produção de mais-valia. “A hegemonia dessa cultura de eventos em nossos dias irá influenciar, inclusive, o *modus operandi* da criação e produção dos espetáculos teatrais de parte significativa das companhias e grupos já atuantes no espaço aberto” (TURLE, TRINDADE, 2016, p. 18). Ao argumentar sobre a utilização de grandes cenografias nos eventos teatrais que se fazem no espaço público, sobretudo as Vias Sacras e Paixões de Cristo que instalam grandes arquibancadas e estruturas a céu aberto, o que aumenta seu caráter eventual, Cardoso (2008, p. 112, grifo meu) aponta que

Estas estruturas provisórias construídas apenas para a teatralização religiosa, atestam ainda mais a vontade do poder, através da representação dele mesmo em escala urbana, com a intenção de homogeneizar o público durante o evento. Esta produção oficial faz parte da espetacularização, ao estabelecer o efêmero sobre o que é

(BAUDELAIRE, 2010, p 25), ao passo que o artista é especialista, “homem preso à paleta tal como servo à gleba, (...) sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito estreito, depressa se torna insuportável ao homem do mundo, ao cidadão espiritual do universo” (idem, p. 25-26).

permanente na cidade, ou seja, o grande evento permanece cada vez mais inseparável dessa estética espetacular. Todavia, é preciso considerar que esta teatralização será sempre o oposto da teatralidade praticada pelo artista que *se incorpora à vida cotidiana*. É a forma de uso de um determinado lugar e não sua espetacularização que o tornará teatral.

Por assim dizer, será fácil percebermos que o espaço privado já pode muito bem ser disfarçado de público e o público tomado como privado, a depender das formas de sua utilização, comunhão e tradução em obra – obra não somente de arte, mas obra enquanto mundo: “O museu é o mundo”, já nos dizia Hélio Oiticica (2011). Por isso que urge rediscutir o binômio “de rua/na rua” com o intuito de, mais do que qualquer outra coisa, buscarmos encontrar onde está o cerne ético da produção artística que ocupa (ou invade) o espaço público da cidade. Muito mais do que os formatos de uso poético da rua, interessa-me o guia ético que mobiliza tais criações, perspectiva que me desafia a sair do binarismo “de/na” para, quem sabe, ousar dizer que de fato interessa: um Teatro *com* a rua.

Para Compor Cidades

O teatro de rua, enquanto fenômeno urbano, desse modo, precisaria ser compreendido em sua potência de vida, de acontecimento que fere a ordem vigente e constitui, mesmo que de modo efêmero, outras cidades. Para além do plano temático, o próprio fato de realizar algo no espaço público já significa compor dentro das dinâmicas culturais, simbólicas, arquitetônicas e materiais da cidade. O Prof André Carreira, nesse sentido, tem sido bem importante para colocar em pauta essa potência do fazer artístico no espaço público, desafiando-nos a sair de uma crença unívoca no plano temático – ou mesmo da esteira idealizada da tradição –, para percebermos que quando estamos no espaço público já estamos promovendo transformações. Contudo, ele admite que ainda predominam iniciativas que associam a possibilidade de transformação principalmente ao plano temático dos espetáculos. Em contraponto, em sua pesquisa continuada, ele tem percebido que

[...] a intromissão do espetáculo de rua nos espaços públicos, e não tão públicos, oferece a possibilidade de abrir diálogos sobre os

projetos coletivos para a cidade. Isso pode se dar tanto através do plano temático do espetáculo, como pela linguagem da cena que já instaura a discussão do próprio sentido do espetáculo existir (CARREIRA & MATOS, 2016, p. 22).

É essa virada de percepção que nos convoca a sair de uma dinâmica do “de” ou do “na” para entendermos que, estando na rua, estamos dialogando constantemente *com* materialidades e subjetividades, ou seja, estamos operando na ordem da “*composição*”. É por esse tipo de percepção que os pesquisadores Licko Turle e Jussara Trindade (2016, p. 20) são muito assertivos em reconhecer que hoje “encontramos não somente um, mas muitos teatros de rua na cidade globalizada”. São esses os pesquisadores que irão defender que a polêmica questão “teatro de rua *versus* teatro na rua” tem sido esclarecida a partir do conceito de “arte pública”, questão que envolve, mais que tudo, o guia ético que está envolvido na elaboração de uma experiência estética na rua: ela reitera posse e propriedade privada ou ativa a potência do comum avistada numa experiência pública?

É importante destacar que o conceito de arte pública, defendido sobretudo por Amir Haddad e o Fórum de Arte Pública no Rio de Janeiro, tem sido discutido para além dos monumentos instalados em espaços públicos da cidade.

A aplicação do conceito de arte pública às artes cênicas se expande quando o espectador passa a ser visto como coautor [ou compositor] da experiência efêmera do teatro. Este conceito aqui usado amplia a compreensão do acesso aos produtos de arte nos espaços públicos (em sua maioria monumentos), para repensarmos a forma como o espectador *serelaciona* com estes, tirando-o do espaço de contemplação para a configuração de uma experiência a ser vivida (DI MONTEIRO, 2018, p. 65).

A descoberta da teatralidade da cidade irá fazer com que muitos artistas e coletivos saiam das suas salas de ensaio para atuar junto *com* a rua, habitando sua silhueta e provocando desvios contínuos na forma gentrificadaem que esta vem sendo construída.

Seja em roda, performance processional ou invasão, por meio de poéticas tradicionais ou de ruptura; compreendido sob a perspectiva do épico, da cultura popular, do contemporâneo ou da arte pública, o teatro de rua irá propor ao habitante comum da cidade converter-se

em público de arte ao mergulhar numa dimensão imaginária capaz de fazê-lo transcender os limites usuais do cotidiano e descobrir, nessa experiência, novos modos de reapropriação da cidade (TURLE, TRINDADE, 2016, p. 44).

É em vistas disso que o conceito de Composição Urbana, defendido por Bia Medeiros e o Grupo Corpos Informáticos apresenta-se com grande importância para esse artigo. Criticando a ideia de intervenção urbana — *intervenções rasgam, rompem e implantam o que não cabe na cidade* —, e de interferência urbana — *interferir fere como uma faca amolada* —, “Corpos Informáticos quer, e prefere o termo, *composição urbana*. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço *público*, com a internet” (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 2016, p. 201). Essa diferença tem me instigado pela compreensão de que somos tão-somente compostos de arranjos e relações; e do desejo de, num processo emancipatório, compor outras cidades. É por esse sentido que precisamos insistir numa experiência corporal que esteja radicalmente aberta à experimentação: “Para tanto, é preciso *composição*, sem a dominação de termos. Viver o corpo pode ser expandir os limiares, interior-exterior, fabricar composições, resistir no sentido de inventar (HISSA, 2013, p. 73).

Nesse sentido, interessa pensar como que alguns coletivos de teatro brasileiros vem compondo cidade a partir da sua relação com o espaço público. Corpos e cidades estão sendo compostos e decompostos na cena contemporânea: como avistá-los sem cooptá-los? Para isso, ensaio aqui a noção de “Teatro *com a rua*”, admitindo o teatro como um gesto de composição no mundo. Avançando no debate sobre arte pública, acredito realmente que seja importante romper com o sedentarismo das nossas culturas, com o fixar-se enquanto natureza, enquanto posse, enquanto lar. Nossa casa é o mundo, e nele estamos de passagem. Assim, acionar uma lógica de discernimento será importante para o presente exercício, buscando atentar para onde e quando nossos teatros de rua reiteram a estratégia de dominação e posse veiculadas pela grande indústria cultural e em que momentos desassossegamos a mórbida paz dos adormecidos para ativar espaços de criação e fabulação de outros mundos.

Vejamos, mesmo que de forma breve, os exemplos que seguem.

“O Segredo da Arca de Trancoso” (Grupo VilaVox – Salvador – BA)

Para começar essa passagem rápida por alguns espetáculos, começo com o belíssimo trabalho do Grupo VilaVox, de Salvador- BA, seja pela riqueza da encenação ou mais ainda: pelo que ele me gerou de reflexão após a experiência vivida. Todos os elementos usados no espetáculo, compondo dramaturgia, contam a saga de um de um menino encarregado de levar uma arca de madeira até um local muito distante, caso que me puxava, enquanto espectador, para o desejo errante do estar cercado por uma história que corre em ciclos dos quais o personagem se transforma e, junto dele, o público também. Sim, é bem verdade que nessas narrativas clássicas há um desejo de rua que, nesse caso, lateja em composição dramática na encenação, no discurso sobre o espaço. Mas no caso desse trabalho, não se trata apenas de representação, mas de jogo vivo dom-quixotesco. As “tiradas cênicas”, o jogo clássico de ator de rua entregue ao fluxo da praça e às interrupções do acaso merecem um elogio à parte, contudo, antes que pensemos que esse é somente mais um desses espetáculos mambembes, da tradição “clownesca” e “dellarteana” (o que não seria um problema, é importante destacar), há mais pontos pra apontar, em especial no que se refere à engenharia de cena, ao jogo de iluminação, cenografia e figurino.

Figura 01. “O Segredo da Arca de Trancoso”



Foto: Alessandra Nohvais

Na encenação, o público é convocado a estar dentro da cena e não ao seu redor como classicamente é feito em alguns teatros de rua. Toda a cena acontece *em torno* do espectador. O fato de o espectador estar literalmente “dentro” do espetáculo muda completamente o discurso sobre o espaço. A obra, nesse sentido, como bem fala Ingold, cumpre sua função de convidar o espectador “a juntar-se ao artista como companheiro de viagem, a olhar *com* ele enquanto desdobra-se no mundo, em vez de por detrás dele para uma intenção originária da qual ele é o produto final” (INGOLD, 2015, p. 309). Estar literalmente cercado pela encenação e se perceber dentro de algo não é apenas uma formalidade, é ação viva da peregrinação do espaço do mundo, no deixar-se ir pelo que esse mundo ainda pode nos afetar. Teatro que, mesmo dentro da “estrutura”, responde pelo desejo da sua ruptura, pela quebra do “homem do ficar” em favor do “homem do ir”, como bem fala Francesco Careri (2013). Desse modo, parece-me que não se tratava apenas de uma “história sendo narrada”, mas de um mundo sendo construído, no aqui e agora (ou no ali e outrora), presente, onde eu, durante uma hora e meia, fazia parte, estava “dentro”, “entrando na dança”: Relato que não apenas “exprime uma prática”, mas “o faz”, em cena, no teatro da vida real que pulsou naquela noite e me deixou aturdido, retornando pra casa com a cabeça a mil.

É por isso mesmo que diante da cena teatral contemporânea, tanto tem se discutido sobre a noção de performatividade como conceito operativo no teatro e em outras práticas artísticas, exigindo uma poética que se liga a uma atitude em que “o ator [e porque não dizer também o espectador] é chamado a ‘fazer’, a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo” (FÉRAL, 2015, p. 131).

“Assembleia Comum” (Trupe Estrela – Belo Horizonte – MG)

O Coletivo Trupe Estrela, de Belo Horizonte, nesse sentido, propõe uma ação em que é exatamente esse “fazer” que é colocado em pauta, lançando mão de uma experiência que extrapola os limites do teatral para tocar na teatralidade da vida. Interessados em tensionar discursos e elaborar uma experiência do “comum” – conceito defendido com grande força por Hardt e Negri (2014) –, o grupo propõe a criação de uma assembleia num espaço público: “Uma assembleia horizontal, aberta e permeável ao encontro estabelecido pela obra e pela interação com o público, na qual o jogo cênico entre alegorias-personagens busca estimular a participação crítica do público em torno de questões contemporâneas”, afirmam no *release* do trabalho. Insistem na performatividade da assembleia, fenômeno muito bem explicado por Judith Butler recentemente em “Corpos em Aliança e a Política das Ruas”.

Figura 2. “Assembleia Comum”



Foto: Guto Muniz

Embora a Trupe Estrela, em cena, utilize de elementos marcadamente cênicos na composição de maquiagem e figurino, eles parecem entender que a ideia de “teatralidade” há muito tempo saiu dos limites do teatro para ser percebida como matéria da ordem da vida. Há teatralidade em todas as facetas da vida e, de algum modo, é dessa outra teatralidade que surge a potência desse trabalho. É certo que *teatralidade* e *teatralidade cênica* não são a mesma coisa, e que o que cenas performativas como as da Trupe Estrela tem defendido com tanta força é a urgência dessa teatralidade que se faz na vida, no real. “Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas” (FÉRAL, 2015, p. 128). E parece ser exatamente essa a potência da obra criada pela Trupe Estrela já que eles trazem para a cena, para além de figurinos, maquiagens e adereços cênicos, inserções da performatividade do real. O público é convocado a interagir, a fazer presença na obra, a compor junto aos atores uma assembleia comum. O público é convidado a lançar voz e dizer o que deseja ser dito naquele espaço de elaboração de discursos e de experiências, compondo assim, junto aos atores, uma experiência do comum, fenômeno urgente para uma cena teatral interessada em romper com os limites entre artista e espectador. E nesse sentido, precisamos concordar com Butler (2018, p. 17), quando ela nos diz que:

Somente quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político.

É dessa afirmativa que gira a potência da obra da Trupe Estrela: fazem “aparecer” as vozes que normalmente não são ouvidas. Não no sentido de “dar voz” ou “iluminar” um conhecimento que se faz cego, mas pelo contrário, para “compor *junto com* eles”, elaborando uma vivência única no espaço público da cidade. “Não existe um mundo por trás, para ser usado como juiz deste, mas nesse mundo inferior estão à espera muitos mundos que podem aspirar a

tornar-se uno — **ou não**, dependendo do trabalho de composição que formos capazes de realizar”, fala-nos Latour (2012, p. 174). E o que a Trupe Estrela faz é exatamente operar num trabalho de composição, dialogando com discursos e subjetividades para a tessitura de um mundo em construção.

“Looping: Bahia Overdub” (Felipe de Assis, Leonardo França e Rita Aquino - Salvador - BA)

Se a *Trupe Estrela* parece estar interessada em compor a partir da performatividade (e da teatralidade) da assembleia, os artistas de “Looping: Bahia Overdub” se lançam à potência coletiva da festa. Inspirados nas festas do largo de Salvador, o espetáculo é uma experiência sonora que engaja os artistas e os espectadores num lance afetivo de coreografias, jogos e pura interatividade. A interação é tamanha que, em vários momentos do espetáculo, não sabemos ao certo quem constitui o elenco da peça e quem está ali como espectador. O *release* de apresentação do espetáculo já afirma: “Assim como nas ruas, o que está em jogo são arranjos coletivos através de uma participação estético-política”. Por isso mesmo que o espetáculo, apresentado em locais públicos ou mesmo em espaços alternativos, apresenta-se como obra fluida que dialoga com múltiplas espacialidades e arranjos, o que inclui a rua como potência de composição.

Figura 03. “Looping: Bahia Overdub”



Foto: Patrícia Almeida

É interessante notar que o fato de “Looping” apresentar ora na rua ora fora dela não constitui um lugar de “oportunismo” – operação comum em obras que se lançam ao espaço público sem relação alguma com o mesmo. Pelo contrário, é no jogo da cena que vemos que o trabalho, pela sua característica performativa, poderá ser realizado nas mais diversas arquiteturas e topografias, já que o que será de grande importância é a festividade realizada junto aos participantes. Nesse sentido, o espaço público agrega muito ao espetáculo, trazendo para o jogo vivido uma potência de vida que qualquer outro espaço fechado dificilmente traria. Assim, cumpre destacar que a cena contemporânea vive uma “passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação política — em suma, para o acontecimento” (LEHMANN, 2007, p.170). Diante de uma certa indiscernibilidade entre ficção e realidade, é o evento vivido que interessa para pensar “Looping”, assim como vários outros espetáculos da cena contemporânea. “A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*” (FÉRAL, 2015, p. 124), exigência que não se efetiva somente no campo discursivo de uma linguagem verbalmente rastreável, mas nas nuances intersubjetivas das formas às quais os artistas enredam seu fazer, ou seja, no cerne da episteme que está sendo convocada, no discurso entendido em suas múltiplas formas. No caso do espetáculo “Looping: Bahia Overdub”, o discurso

engajado na cena é da ordem da celebração, da potência da alegria de estar junto, saindo da separação arte *versus* vida para entendê-las de modo combinado, composto.

O problema é acabar com as separações: 'cotidianidade-lazeres' ou 'vida cotidiana-festa'. O problema é restituir a festa transformando a vida cotidiana. A cidade foi um espaço ocupado ao mesmo tempo pelo trabalho produtivo, pelas obras, pelas festas. Que ela reencontre essa função para além das funções, na sociedade urbana metamorfoseada (LEFEBVRE, 1991, p. 128).

Para esse tipo de poéticas, sobretudo as performativas, o interesse está na *qualidade viva da própria coisa* que se manifesta, a sua episteme, uma ética engajada por um “saber-do-corpo”, máxima mais do que importante para conseguirmos nos desvencilhar dos “cânones” do que se tem por “arte propriamente dita” e adentrar à teatralidade da vida em sua potência de transformação e composição do mundo.

“O Jardim das Flores de Plástico” (Nóis de Teatro – Fortaleza – CE)

É por esse jogo de composição atrelada à teatralidade da vida que muitos coletivos têmarriscado habitar a rua. Seja pela assembleia, pelo jogo, pela festa, muitas são as possibilidades de diálogo com as dinâmicas performativas da vida para elaboração de uma experiência teatral. Nesse lugar, tem sido comum no teatro de rua as experiências de “performances processionais”, cenas que se deslocam da roda tradicional para propor ao público uma vivência de “caminhada pela cidade”. É o caso do *Nóis de Teatro*, em Fortaleza, e sua série de intervenções “O Jardim das Flores de Plástico”.

Figura 04. “O Jardim das Flores de Plástico”



Foto: Eduardo Magalhães

Caminhando por esse desejo de relação direta com o espaço da cidade, o grupo trilha um processo de imersão sobre o seu bairro, na periferia de Fortaleza, reconhecendo o espaço periférico como dramaturgia e, nesse percurso, a própria encenação como objeto disparador do ato poético a ser vivenciado pelos atores e pelos espectadores envolvidos na ação. O livro “Caminhares Periféricos”³, publicado pela Editora Piseagrama em 2018, narra a saga do *Nóis de Teatro* na criação desse espetáculo, relacionando-o com uma série de outras produções contemporâneas interessadas no caminhar como potência de criação poética nas cidades⁴. O espetáculo, em temporada no ano

³ Para maiores informações sobre este espetáculo e o processo criativo, conferir o livro “Caminhares Periféricos – Nóis de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo”, resultado da dissertação de mestrado de Altemar Di Monteiro, apresentada ao PPGARTES-UFC.

⁴ “A cena teatral de rua contemporânea tem investido assertivamente em processos criativos que engajam o caminhar como prática estética, seja no corpo do elenco ou no que provoca ao espectador. Em São Paulo, alguns grupos têm se dedicado ao referencial poético dos bairros onde atuam, investindo em criações site-specific. Espetáculos como “Barafonda”, da Cia São Jorge de Variedades ou “Bom Retiro 938 metros”, do Teatro da Vertigem, propõem experiências que se inscrevem como imersão nos bairros da grande metrópole, tais como Barra Funda e Bom Retiro. Já a Cia Trupé de Teatro, tendo como start criativo a noção de deriva, propõe um espetáculo itinerante, com três horas de duração onde, a partir do cenário vivo composto por ruas e praças da região do Baixo Centro da cidade de Sorocaba, encena a peça “Um dia o raio caiu, e o baixo ventre da cidade se abriu”. Em Belo Horizonte, o Grupo Espanca montou o espetáculo “Passarão”, realizando um percurso pela rua Arão Reis, no entorno da sua sede; assim como a Toda Deseo, que realiza um trajeto pelas ruas do Horto em “Nossa Senhora [do Horto]”. Em Fortaleza, o Grupo Teatro de Caretas tem se dedicado em um processo de pesquisa sobre as ruas da cidade, convocando os espectadores a caminhar com seu espetáculo “Final de Tarde” (DI MONTEIRO, 2018, p. 76-77).

de 2015, era uma experiência de caminhada pelos bairros da periferia de Fortaleza, discutindo por meioda cena e da imersão nos lugares, o extermínio da juventude negra periférica. A principal tática performativa desse tipo de cena é lançar-se ao percurso com as ruas, com o que delas nos toma e nos surpreende, desestabilizando certezas e apresentando astutas novidades para o espectador que a experiencia. A grande potência desse tipo de obra é reconhecer que a cidade pulsa enquanto dramaturgia, lembrando-nos do desafio já lançado outrora por Artaud (2006, p. 131), quando ele nos convocava a pensar que “a composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor”, acontecem “na própria natureza, no espaço real”. A cena contemporânea, em especial nos grupos que se lançam à relação *com a cidade*, parecem ter entendido o chamado de Artaud e, mais ainda, vão percebendo a cidade como dramaturgia e não mais como cenário.

Este espaço deve ser compreendido como ambiente completo, como um texto vivo que produzido tanto pela configuração arquitetônica como pelos fluxos dos habitantes. O fluir dos cidadãos define os lugares da cidade, pois é justamente o fluxo que caracteriza o uso da cidade pelas pessoas. Então compreender os fluxos e suas potencialidades é algo central no processo de criação dos espetáculos teatrais na cidade. (CARREIRA & MATOS, 2016, p. 27).

Perceber a cidade como dramaturgia talvez seja uma possibilidade de pensar em compor junto a ela. Tratá-la como cenário, ou simplesmente como território alternativo quando não podemos usar uma sala de teatro, é subjugar-la em sua potência de composição, de interferência e diálogo com nossas proposições. A rua pulsa em dramaturgia.

“Faltam 2mil km para voltarmos a ter contato com a vida” – Estudantes da Graduação de Teatro da UFMG

O exemplo final remete a esse argumento: A rua pulsa em dramaturgia.Recentemente tive a oportunidade de ministrar uma disciplina com os estudantes da graduação em teatro da UFMG⁵. Foi um semestre inteiro de

⁵ Participaram da cena realizada em maio de 2018, os artistas-estudantes: Cinara Diniz, Clara Fadel, Priscila Martins, Niel Flávio, Alexander Lima, Tatiana Miranda, Daniele Amaral e

debates e experimentos no espaço público da cidade, adentrando a sua silhueta e se afetando pelo que ela nos convoca, provoca, evoca e sufoca. Lançávamos, quase sempre, pelas ruas do entorno da UFMG, em Belo Horizonte, experimentando os seus discursos e buscando dialogar com eles. A resultante da disciplina explorou justamente a materialidade dessas localidades enquanto potência dramaturgica.

O sinal da Av. Antônio Carlos nos chamou a atenção. Seu fluxo de estudantes, o tempo de espera para abertura, o pouco tempo para atravessar, além da própria silhueta da avenida nos provocava uma possibilidade de interação com aquele curto espaço de tempo. Assim foi construída a dramaturgia do trabalho. A ideia era criar micro cenas que durassem exatamente o tempo de fechamento e abertura do sinal: quarenta e cinco segundos, aproximadamente. Oito cenas compunham o trabalho final, totalizando, entre idas e vindas, um trabalho de dez minutos de atuação. Todas as cenas, de algum modo, discutiam o tempo, a urgência, a não espera e a agonia de uma lógica de mundo que nos sufoca em seu desespero de cumprir metas. A rua não está longe disso, pensávamos. Sua dramaturgia também é composta de tempos calculados e de corpos que atendem às demandas dessa lógica para conseguir administrar suas vidas.

Figura 05. “Faltam 2mil km para voltarmos a ter contato com a vida”



Foto: Altemar Di Monteiro

Como compor com essas lógicas? Compor com o espaço público e sua dramaturgia, de algum modo nos evocava a urgência de não apenas reiterar o que ele diz, mas de produzir desvios, desconfortos, entraves, possibilidades de pausa no cotidiano massivo e sufocante que vivenciamos. O desejo do trabalho dos estudantes da UFMG então se escancara: decompor a lógica da rapidez embrutecida da cidade. Sim, “o artista na rua, seja física ou virtual (internet), compõe e decompõe. A composição urbana evidencia o delírio que a cidade-sociedade passa e passa correndo sem ver, ouvir, tocar ou massagear. Compor é massagear os espaços, aí implantar desvios, rios, meandros antes invisíveis” (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 2016, p. 202). Desse modo, durante 45 segundos, o trabalho se provocava a “massagear” a rua e seus transeuntes, provando uma suspensão no tempo e desviando o olhar de quem passa por algo extremamente suspeito que ali se avista. O caos se instaurava e muitos paravam para ver o acontecido. Certamente seu dia seguia “atravessado” de alguma forma, havia sido composto pelo que ali se experienciava.

O trabalho estava totalmente ligado às leituras individuais dos estudantes a respeito da cidade, apresentando os pontos levantados ao longo do semestre e inserindo novas questões para o desenrolar daquele criação. Ainda assim, algo muito vivo nos falava de um certo inacabamento do que vivíamos. Nenhuma composição se faz como algo finalizado, acabado. Nesse sentido, esse trabalho de composição, suspeito, é sempre inacabado: desfaz-se na mesma hora em que se constitui, movendo-se numa malha peregrinatória que não aceita o encarceramento da forma, mas que, ao perceber o mundo ruindo, se alegra por seu estado de decomposição ativando uma anticomposição no mesmo instante em que está compondo algo. É necessário reconhecer que artista trabalha para concretizar o inacabamento sempre contínuo da sua obra, e não o acabamento concreto da forma. É por isso que “uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo que tem maior importância do que a produção final” (FÉRAL, 2015, p. 130), máxima que nos lembrávamos que, como estudantes de teatro, enquanto acreditávamos estar compondo algo na cidade, na verdade éramos nós mesmos que estávamos, sem dúvidas, sendo compostos.

Considerações Finais

Acaso esses grupos e experiências não estariam compondo *com* a rua, *com* a cidade? Arrisco dizer mais ainda: eles estão compondo ruas, compondo cidades. Massageando os espaços, como fala Bia Medeiros, estamos recebendo também suas energias e atmosferas, criando um evento que não se dissolve na sua efemeridade, mas que segue compondo corpos e mundos, estabelecendo espaços de desvios nas lógicas hegemônicas de cidade.

Parece, então, que trabalhos como esses, de algum modo também deslocam nossa expectativa sobre o teatro que acontece nos espaços públicos da cidade. Em suas dinâmicas altamente relacionais, de constituição de experiência partilhada e de diálogo, eles parecem apresentar outras possibilidades de pensar a cena teatral e a rua, tendo-as como forças de composição e engajando, mais do que tudo, uma ética que se faz presente

desde o momento da escolha por ocupar os espaços da cidade. Cada vez mais tenho acreditado que é somente dessa ética, de um engajamento total com as forças de composição da nossa experiência de mundo, que poderá surgir um teatro que sai do “de” – negando assim essa espécie de posse unívoca sobre o espaço público que segue nos assediando – e abandona o “na” – entendendo que a rua não é um recipiente onde apenas depositamos nossas expectativas – para pensar no “com” enquanto possibilidade de abertura para o risco do diálogo e da relação e, mais que tudo, de construção coletiva de mundos e experiências possíveis.

Referências

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. São Paulo: Bira Câmara Editor, 2010.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARREIRA, A; MATOS, L. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades. *In*: TURLE, Licko et al (Org.). **Teatro de rua**: discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

CARDOSO, R. J. B. **A cidade como palco**: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural; Gerência de Informação, 2008.

CARERI, F. **O caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2013.

DI MONTEIRO, A. **Caminhares periféricos**: nós de teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo. Fortaleza, Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HARDT, M; NEGRI, A. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HISSA, C. E. V. Cidade-corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan/jun, 2013.

INGOLD, T. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015

LATOURE, B. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador, Bauru: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

LEHMAN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

OITICICA, H. **O museu é o mundo**: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

MEDEIROS, B; ALBUQUERQUE, N. Composição urbana: surpresa e fuleragem. **METAgraphias: letra C de Composições Urbanas e outras paisagens (vulgo C.U.)**, v.1 n.4, dez. 2016.

TURLE, L; T, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.