

AMBIENTE, FLUXO E DRAMATURGIAS DA CIDADE:

materiais do Teatro de Invasão

André Carreira

UDESC / CNPq

Resumo

Este trabalho discute o conceito de teatro de rua como um teatro que interfere nos segmentos da cidade e que dialoga com a silhueta da cidade, se construindo como um teatro de invasão do urbano. O autor reflete sobre o teatro na cidade a partir de noções oriundas do campo do urbanismo e da geografia cultural, portanto trabalha com conceitos tais como: fluxo, ambiente e repertório de usos. Esse campo teórico é ainda relacionado com estudos da teatralidade.

Palavras-chave | Teatro na rua | espaço urbano | estudos teatrais | ambiência | teatro de invasão

Abstract

This work discusses the concept of street theater as a theater that interferes in the segments of the city and which dialogues with the silhouette of the city, performing as a theater of invasion of the urban space. The author thinks about the theater in the city starting from notions originating from of the field of the Urban Planning and of the Cultural Geography, therefore he works with such concepts as: flow, atmosphere and repertoire of uses. That theoretical field is still related with Theatrical Studies.

Keywords | street theater | urban space | theatrical studies | ambience | theatre of "invasion"

AMBIENTE, FLUXO E DRAMATURGIAS DA CIDADE:

materiais do Teatro de Invasão

André Carreira

(UDESC / CNPq)

Falamos de um teatro de rua. Poderíamos começar a falar de um teatro da silhueta da cidade, um teatro de invasão do urbano, falar de um teatro que interfere nos segmentos da cidade. Mas que cidades invadimos?

Vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade. Não temos uma cidade, mas sim inúmeras cidades que funcionam dentro de um espaço geográfico delimitado principalmente pela ação das instituições. Estas múltiplas cidades são definidas pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos. São seções estabelecidas pelos percursos, isto é pela ação diária dos indivíduos. Trata-se de um espaço percebido a partir dos seus múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos. Usos que estabelecem zonas culturais que conformam as "cidades" dentro da cidade.

Nosso âmbito é uma cidade não linear cuja noção não pode ser reduzida às suas supostas dimensões geométricas. Por isso, esta "cidade não pode ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão" (ARGAN, 1998: 215). Além do espaço construído a cidade deve ser observada como um sistema operacional e como uma rede de trocas diversas, que a define como um sistema de informação. Tudo que ocorre na cidade cria imediatamente uma rede de contatos e de comunicação que vai definir os sentidos do acontecimento. Como afirma Kevin Lynch "nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação com seus arredores e com as sequências de elementos que a ele conduzem, bem como às lembranças de experiências passadas" (2006: 1). A Construção do simbólico na cidade se dá mediante o registro de vidas particulares, bem como pela construção de uma imagem de cidade como articulação de diferentes narrativas dos usuários que encontram zonas de confluência dentro de um universo de diversidades.

Os núcleos urbanos estão definidos pelas falas e práticas cotidianas de seus habitantes e emergem como construções simbólicas criando campos relacionais. Os campos relacionais da cidade se dão dentro de um ambiente complexo, multifacético e fragmentado. Seus limites e seus valores resultam de práticas discursivas e de interações de usos e apropriações, bem como de sobreposições de repertórios de usos.

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio. Portanto, a

silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramaturgica que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão, dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado. Toda performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora. A partir dessas noções podemos pensar como se dá a ação reflexiva e crítica daqueles que habitam a cidade, e também particularizar nossa abordagem daquele teatro que toma as ruas, praças e edifícios como dispositivo cênico.

O espetáculo na rua parece intensificar tendências da teatralidade que compõe as rotinas na rua. O sujeito que se desloca pela cidade com o fim de chegar a algum espaço fechado, ou aquele sujeito que está na rua – vivendo ou trabalhando momentaneamente – desempenham papéis no “espetáculo” que é a rua. O vendedor ambulante e sua prática comercial, o policial de trânsito e seu apito, a velha senhora que leva sua pequena mascote para passear, o morador de rua que ocupa um banco de praça, e até mesmo o mais invisível pedestre que cruza apressado uma rua, estão fabricando o ambiente da rua e produzindo a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que tem o espaço aberto da cidade como lugar. Todas as tensões que se manifestam na rua compõem o material que constitui o substrato da cena na silhueta urbana. Essa cena fala a partir de sua relação com esse material que está sempre ali na rua ainda que seja extremamente mutável e variável em frações de tempo muito curtas.

Esse dinamismo do ambiente da rua está associado diretamente à modulação do repertório de usos que se instala de acordo com os fluxos que se alternam em determinado fragmento da cidade. Ainda assim os usos *são* a rua tanto no que diz respeito à sua imagem quanto ao seu funcionamento concreto. Lançar o teatro na rua, e mais particularmente, propor um teatro que invade a cidade é buscar um instante de re-organização do que reconhecemos como cotidiano. Mas isso levanta a questão das hierarquias: quem predomina, o teatro ou a cidade? São as regras do ambiente que se fazem mais explícitas e condicionam o trabalho dos atores, ou o teatro com toda sua potencia de significação e os atores com sua capacidade lúdica serão os vetores que alterarão o repertório de usos?

Neste sentido, é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobre tudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. A invasão cênica é um gesto que se politiza por que representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente.

A ruptura dos ritmos de uma determina seção funcional da cidade pela presença do teatro dialoga com uma multiplicidade de eventos. Eventos que podem ser o olhar de um pedestre que inquire, a ação de outro que busca curioso a razão de qualquer fato na rua, a atenção de quem intui o acontecimentos no final do som de uma sirene, ou ainda o comportamento de alguém que descobre tensões no mais diferentes movimentos entre os transeuntes.

Imerso nessas tramas o teatro também representa um olhar a mais que define a rua como lugar social e por isso mesmo interfere na sua formulação como sitio cultural. A rua é um tramado, um espaço de justaposição de usos e o teatro, em sua operação poética, passa a fazer parte dessa trama, por isso é impossível supor que a cidade possa funcionar apenas como cenografia, pois a presença do acontecimento teatral também será redefinida pelos usos sociais e culturais predominantes, e aquilo que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico sempre ocupará intertícios da dramaturgia porque é um dispositivo vivo por onde circulam pessoas em seu cotidiano.

O contexto da cidade, devido a suas dinâmicas e potência de penetração no tecido da cena, implica sempre na sua formulação como dramaturgia. A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo de promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana.

A paisagem urbana, segundo Duncan (1990), é estruturada e estruturante, e tem potencial como instrumento de inferência na configuração das sociedades. A paisagem urbana pode imprimir valores, normatizar e influenciar comportamentos, legitimar e naturalizar desigualdades, bem como exprimir resistências (DUNCAN, 1990: 295). Essa paisagem não pode ser percebida como um quadro de imagem, mas como um entorno que envolve aqueles que constroem o ambiente.

Nesses termos, a paisagem é mais que um reflexo de processos socioculturais, pois atua como um de seus fatores constitutivos. (DUNCAN, 1990: 295) A paisagem, como a forma física de uma cidade, codifica informação, por isso como qualquer texto ela representa outros textos (CERTEAU, 2000). Com base nesse princípio, Duncan (1990: 4) descreve o processo de inferência nos estudos da paisagem em duas etapas: “o exame dos mecanismos com os quais a paisagem trabalha”; e “o papel da paisagem na constituição da prática social e política”. A paisagem, concebida como artefato, atua de forma decisiva na configuração simbólica de uma dada realidade social.

Neste contexto, e considerando o funcionamento da cidade em fragmentos, adquire um papel fundamental o comportamento dos cidadãos que cruzam um determinado território. As decisões tomadas por estes cidadãos quando se confrontam com uma performance teatral representam a mais incisiva ferramenta das dramaturgias da cidade reescrevendo a cena. O espetáculo na rua é sempre reescrito pelas interferências das dinâmicas da cidade. O público flutuante – que caracteriza a recepção da cidade - impõe processos fragmentados e empilhamentos caóticos que são de fato uma das riquezas do espetáculo de rua. Este público é um elemento fundamental na própria definição do ambiente que se concretiza na construção social do espaço da cidade.

Se os projetos sugerem procedimentos e relações interpessoais que seriam regidas uma lógica urbanística geral propondo um gerenciamento do espaço possível, um espaço imaginado. O ambiente, na contra corrente disso, é uma repercussão do uso concreto do espaço que decorre dos deslizamentos da cultura e dos comportamentos daqueles que habitam a cidade. O ambiente articula os elementos físicos através da interferência fundamental dos sujeitos que constroem a cidade em seu acionar cotidiano, isso tanto pelas dinâmicas coletivas como por ações individuais de alto impacto.

Considerando isso, pode-se dizer que o teatro que aborda o espaço da cidade seria um vetor que redefine o ambiente, e mais que isso, é uma força que busca essa interferência como ação consciente e intencional. Todas as ações realizadas no espaço da rua modificam e formulam o ambiente, mas em sua grande maioria essas ações não tem um caráter consciente. O teatro tem uma presença na rua sempre como acontecimento desorganizador das dinâmicas tradicionais da rua. Essa é sempre uma operação temporária que interfere nos fluxos e modifica as percepções dos fragmentos da cidade.

Muitas experiências espetaculares nas rua trabalham com a perspectiva de que essas modificações repercutam na construção de novas imagens da cidade. Estas experiências são falas que formulam hipóteses sobre a cidade, e mesmo quando somente podem trabalhar com fragmentos, tratam de permanecer como registro na memória dos cidadãos. Isso pode ser considerado também uma forma de construir ambientes porque o diálogo entre o espetáculo e o cidadão representa a abertura, em primeiro lugar, de um espaço imaginário potencial: um novo território da cidade, um convite para o estabelecimento de novos vetores do ambiente.

A função dramaturgica mencionada acima está relacionada com o fato de que é a ação dos habitantes da cidade que exerce a delimitação/identificação da cena como representação. Como diz Josette Feral o "espaço (teatral) é criado pela consciência do ato do performer" (FÉRAL e BERMINGHAM: 2002), portanto está no olhar do usuário das ruas tanto identificar a presença do acontecimento teatral e como de relacioná-lo dialeticamente

com o funcionamento da cidade que penetra o tecido da encenação. É olhar do usuário que recorta e edita um quadro, situa o espetacular dentro do fluxo do cotidiano e redimensiona tanto a cena como o próprio dia a dia - o que parece real -. As escolhas do espectador criam fraturas espaciais e isso estabelece a condição de espetação que determina a existência do espetáculo como evento que se projeta do fluir do cotidiano.

O espectador da rua faz uma seleção entre inúmeros eventos, comportamentos, corpos, objetos e espaços sem prestar atenção de modo central para a natureza real ou ficcional dos elementos observados. A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. Neste caso, os cidadãos podem facilmente entrar no espetáculo, interferir nas tramas das cenas, se fazerem presentes como sujeitos ativos do espetáculo, por mais que este tenha sido construído desde uma perspectiva que se apresenta como impermeável aos fluxos da cidade. Isso situa o espetáculo da rua em uma zona muito particular pela sua potencialidade para criar interfaces entre a vida com seu ritmo diário e a arte como proposição de ruptura.

Para se compreender como se dá interação entre a cena e o ambiente, e para se estabelecer se isso se dá de maneira produtiva - redimensionando a cena e provocando alguma ruptura no cotidiano -, é necessário ver como as encenações realizam suas leituras da cidade. E, especialmente, é necessário identificar como a interface existente entre a cidade e a cena dilata os sentidos do espetáculo. Essa dilatação não é mais que consequência da dramaturgia da cidade operando no tecido da cena.

A ruptura que a intromissão do teatro provoca no ambiente se relaciona com os diferentes níveis do conflito, que é o elemento básico do processo da cidade. A paisagem é o terreno no qual se efetiva a luta entre diferentes códigos de construção de significado (DANIELS; COSGROVE, 1994). Para se elaborar uma interpretação do significado de uma determinada paisagem, é preciso identificar os diferentes discursos que atuam na sua configuração, lidando, concomitantemente, com dois níveis de observação: um que diga respeito à vida social num plano geral, e outro, associado às relações de poder em particular; em ambos se deve procurar compreender como essas relações são constituídas, reproduzidas e contestadas (DUNCAN, 1990:297).

O teatro parece ter o potencial de transpassar verticalmente as camadas da cultura e das relações que constituem o substrato do ambiente devido a sua capacidade de se impor a partir do jogo. Sua aparente "inutilidade" - característica atribuída a partir de uma visão que reverbera ecos românticos muito própria de setores sociais populares - contraditoriamente reforça a potencia lúdica pela própria inversão de valores que representa o esforço de fazer algo que, em princípio, não se identifica com a lógica da produção que é

característica da ordem das cidades. Isso é discutir o ambiente funcional urbano a partir de sua ocupação, pois ainda que existam exceções, o teatro de rua em suas múltiplas variações, não se identifica com o negócio do entretenimento e aparenta ser, para o público, uma prática social claramente marginal. Essa condição de marginalidade está associada ao lúdico e o reforça como elemento constituinte.

O gesto "inútil" dilata o papel do teatro de rua como fala de ruptura, assim, o lúdico termina por ser um elemento fundamental na desconstrução dos projetos (urbanos) bem como na modulação das hegemonias dos ambientes. O lúdico introduz tensões próprias e solicita percepções que deslocam o cidadão do seu lugar cotidiano. Desta forma o teatro reposiciona os vetores dos fluxos e também condiciona os percursos utilizados na cidade.

Estes percursos são elementos-chaves da vida na cidade. É a definição de percursos que estabelece a identificação de referências tais como os limites e as zonas, e consequentemente, ajudam a definir os territórios de pertencimento. Circular pela cidade é também definir o espaço em sua dimensão física e simbólica.

O teatro tem a vocação de se colocar no espaço como obstáculo às continuidades. A partir dessa ideia algumas experiências de encenação têm investigado exatamente a ruptura dos percursos, ou a proposição de novos percursos – alternos aos estabelecidos – como motor da construção da cena. Causar algum distúrbio no fluxo, ainda quando esse distúrbio não se projete até a dimensão dos procedimentos de Deriva (DEBORD, 1958) representa instituir a potencialidade de um novo olhar sobre a silhueta da cidade.

No entanto, isso, não se relaciona somente com as formas teatrais que rompem como os modelos mais tradicionais do espetáculo na rua. Até mesmo aquela cena que estabelece uma roda e convida o público a se situar nos limites previamente delimitados, representa um obstáculo a algum fluxo, e exatamente por isso, resulta de certo modo em um ruído para usuários do espaço. Vários são os atores que poderão narrar alguma história que demonstra a existência eventual de reações de pessoas incomodadas pela presença do teatro. Essa interferência pode ser proveniente de um pedestre que em curta distância lança algum comentário ao vento, ou mesmo de uma bozina ou grito provocativo vindo de uma distância considerável. Sabemos que os percursos usuais e usos predominantes mais usuais não previam algo de representação ali, nada indicaria a existência de um público disposto a assistir um espetáculo. Isso provoca ruído, provoca reação, provoca diálogo com a cidade.

Diferentemente da permeabilidade que caracteriza toda e qualquer representação que usa o espaço da rua, o teatro de invasão não será apenas permeável, será construído como uma trama aberta que considera a interferência da cidade como parte estruturante da própria fala teatral. Neste caso não se trata

apenas da boa convivência com bêbados e cachorros que freqüentam o centro da cidade, e que por ventura interfiram no decorrer das cenas, mas de uma composição que se estrutura a partir da incorporação da lógica do espaço da rua com todas suas imprevisibilidades.(CARREIRA, 2005: 25)

Isso reafirma uma vez mais o fato de que a cidade sempre penetra a cena, mas não como uma circunstância incômoda com a qual se deve conviver, senão como um mecanismo que define que toda cena da rua será estruturada em relação direta com as interferências das falas da cidade.

Como se trata de um processo ativo onde diferentes falas interagem simultaneamente, o papel criativo do ator cumpre uma função axial. O ator é o mediador que funde, no ato da apresentação, os elementos dramáticos que se fazem presentes respondendo quase que exclusivamente às leis do acaso.

A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita muito do ator o jogo em um lugar duplo onde se atua e se "escreve" a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas sobre tudo lê o ambiente e busca reveberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação.

Essas questões abrem linhas de interrogação sobre se as particularidades no processo criativo do ator da rua implicaria na necessidade de uma formação própria porque o mesmo pertenceria a um campo específico. É plausível refletir sobre essa especificidade e discutir então a propriedade de um empreendimento dessa natureza, mas devido ao foco do presente texto não é possível tratar de uma questão tão complexa. A experiência mostra que os estudos relacionados ao teatro de rua ainda precisam avançar muito no que diz respeito à natureza do trabalho atorial¹.

O ator da rua deverá saber como penetrar na cidade e ao mesmo tempo ser capaz de deixar-se penetrar pelas dinâmicas da cidade, porque invadir é compreender as reentrâncias da cidade, e descobrir como seu corpo e seu espetáculo serão interferidos pela mesma.

O espaço de tensão que se abre o entre ator e espectador pode ser definido como um espaço limiar tal como sugere o antropólogo Victor Turner². Este espaço onde se cria e se produz conhecimento não pela relação entre discurso e apreensão, mas sim pela experiência do sujeito em relação ao outro. Este espaço limiar representa um umbral (sitio de trânsito) de indefinição onde se enfrentam os significados com as linguagens materiais e seus processos de funcionamento (CORNAGO, 24). O espaço limiar seria então um sítio de atrito entre a fala da língua e a fala do corpo (o elemento performativo) construído no

marco das relações entre ator e espectador. Por isso seu funcionamento é fundamental na compreensão da produção de campos constitutivos dos significados no trabalho do ator. Na rua, esse espaço que não está circunscrito pelo reforço espacial das convenções e pelas regras da recepção educada da arte, de tal forma que o ator deve construir relações múltiplas e interferidas por dinâmicas mutáveis, estabelecendo a limiaridade quase exclusivamente pela força do jogo da interpretação e da interação com o público flutuante da rua.

Invadir é fazer com que o espetáculo seja poroso em relação à cidade porque busca espaços de porosidade no ambiente por onde possa penetrar. Deve haver aqui uma operação de mão dupla: não há prática invasiva que funcione se os vetores da cidade não poderem atuarem como forças decisivas na gestão do acontecimento cênico. O espetáculo invasivo será plástico para aceitar os ajustes dramáticos que resultam do diálogo com o imprevisível da cidade. O ator será uma ferramenta central desse processo porque media não apenas a atenção do espectador mas também a estrutura a própria condição de espectação operando na intensificação da teatralidade do urbano até o estabelecimento daquilo que seria especificamente teatral. O ator da rua intervêm nas dobras do cotidiano buscando a manifestação do plano ficcional que vai além do projeto do espetáculo.

Notas

¹ O trabalho de Narciso Telles representa uma iniciativa destacável neste sentido.

² Esta ideia pode ser relacionada com o conceito de Zona Proximal formulado por Vigotski.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história cidade*. São Paulo, Martins Fontes: 1998.

AUGÉ, Marc. 1994. *Los "No lugares". Espacios del anonimato* (Una antropología de la sobre modernidad). Barcelona: Gedisa, 1998.

BERENSTEIN JACQUES, Paola (organização e apresentação) *Apologia da deriva* – escritos situacionistas sobre a cidade. Casa Palavras: Rio de Janeiro, 2003.

CARREIRA, André. *O Teatro de rua na Argentina e no Brasil democráticos da década de 80*. HUCITEC: São Paulo, 2007.

_____. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito, in *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 1-309, 2001.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade, in *Espaço e Teatro* – do edifício teatral à cidade como palco. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) 7 Letras/FAPERJ: Rio de Janeiro, 2008.

-
- Dramaturgia do espaço urbano e o teatro de "invasão", in *Reflexões sobre a cena*. MALUF, Sheila e BIGI de A. Ricardo (orgs.). EDUFAL: Maceió, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vozes: Petrópolis, 2000.
- CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad – Miguel Romero esteo y las estéticas de la modernidad*. Fundamentos: Madrid, 2003.
- DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva, in *IS n.2*. Dezembro, 1958
- DANIELS; COSGROVE, 1994, Spectacle and text: landscape metaphor in cultural geography. In DUNCAN, J e LEY, D (Ed.). *Place / Culture / Representation*. London: Routledge, 1994.
- DUNCAN, J. *The city as text: the politics and landscape interpretation*. In Kandyan Kingdon. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DUVIGNAUD, Jean. *Juego del juego*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1982.
- FÉRAL, Josette e BERMINGHAM, Ronald P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, in *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, número especial: *Theatricality* (2002), University of Wisconsin Press.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios urbanos*. EUDEBA: Buenos Aires, 2005 (3ª. Edição)
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Martins Fontes, São Paulo: 2006.

ANDRÉ CARREIRA é professor da UDESC, pesquisador do CNPq e diretor teatral. Atualmente dirige o grupo Experiência Subterânea/AQIS e tem realizado espetáculos com diferentes companhias no Brasil. Nos últimos anos se destacam em sua produção para a rua os espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha* (Teatro que Roda de Goiânia) e *Circus Negro* (AQIS). Carreira é autor do livro *Teatro de Rua* publicado pela HUCITEC (2007).

ANDRÉ CARREIRA is a Professor at UDESC, researcher of CNPq and theatrical director. Now he is the leader of the group Experiência Subterânea/AQIS and he has been accomplishing shows with different companies in Brazil. In the last years he has been driven to his production for the street theater *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha* (Teatro que Roda de Goiânia) and *Circus Negro* (AQIS). Carreira is the author of the book *Street Theater* published by HUCITEC (2007).