

## O teatro de rua é teatro popular?

André Carreira  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Recentes discussões sobre o teatro e a cidade trouxeram novamente ao eixo da pesquisa teatral brasileira a necessidade de se refletir sobre nossas noções sobre o “teatro de rua”. Muitas são as experiências de teatro na rua que, hoje em dia, são realizadas por coletivos de diferentes regiões do país e muitos são os eventos que contemplam tais formas teatrais. No entanto, ainda parece necessário um maior desenvolvimento do campo teórico que pensa essas modalidades teatrais.

O primeiro aspecto a destacar seria a urgência da superação da velha oposição “teatro na rua” versus “teatro de rua”, bem como a simplificação de uma natureza exclusivamente “popular” do teatro de rua. Hoje em dia devemos pensar o fenômeno teatral no espaço aberto da cidade considerando suas múltiplas formas expressivas, e sobre tudo a diversidade de matrizes expressivas. Por isso, surgem entre os realizadores e pesquisadores a necessidade de aprofundar os conceitos com vistas a expandir nosso campo de trabalho.

Partindo dessa premissa, este texto discute as abordagens que consideram o teatro de rua como uma expressão daquilo que genericamente chamamos “teatro popular”. No entanto, esse exercício de reflexão não representa apenas uma busca de delimitação de territórios estritos ou não nasce de um desejo de estabelecer fronteiras rígidas. O objeto de minha abordagem se relaciona com a percepção de que tal reflexão pode estimular o desenvolvimento de pesquisas de linguagens no campo do teatro que se faz na cidade, sem carregar o peso e a marca do modelo do teatro popular como principal condicionante das linguagens e do discurso ideológico.

### O teatro de rua e a lógica da cidade

Um primeiro passo é definir o que seria o teatro de rua como modalidade considerando sua complexidade. Por isso, é preciso buscar parâmetros que permitam articular uma delimitação mais específica que se projete para além da reivindicação do referente do teatro popular.

Uma abordagem mais ampla do teatro de rua demanda o reconhecimento do espaço urbano como âmbito teatral diverso, e da rua como um espaço fragmentário multifuncional. As cidades conformam espaços de diversidade que são ao mesmo tempo fragmentados e estreitamente

articulados nos quais temos os mais diferentes setores sociais em permanente relação. Caracteriza este espaço a articulação através dos fluxos de veículos e de pessoas, e o mesmo está definido pelas desigualdades e por uma ampla diversidade cultural. Os usos funcionais da rua determinam que esta seja um espaço de convivência fugaz, que só volta a ser âmbito de comunhão e de encontro coletivo em momentos específicos como são as manifestações políticas, as festas populares e os eventos artísticos de rua. A cultura do funcionalismo e a consequente gestão pública orientada pelo fluxo do capital que caracteriza as nossas cidades, contribuiu definitivamente para dessacralizar a rua. Paralelamente a isso a cultura das ruas, isto é, de seus habitantes cotidianos insiste em desregular as normas construindo espaços de autonomia. Temos, portanto, esses dois vetores como elementos fundamentais para compreender as operações da cidade.

Pensar a rua como um espaço multifuncional, onde temos desde as atividades cotidianas, mais repetitivas, até os movimentos políticos mais violentos e transformadores, nos permite situar as práticas artísticas que invadem esse espaço como formas de ruptura que dialogam com um contexto muito flexível e mutável.

Por ser um espaço de convivência fugaz, existe nas ruas uma potência para a participação e o jogo<sup>1</sup>. O anonimato que a rua permite libera o transeunte para participações ocasionais em intercâmbios vários. Há ali a possibilidade de quem caminha se sentir apto a desempenhar algum papel inesperado. Isso explica inclusive processos de descontrole resultantes de acontecimentos na rua que podem ser relacionados com o estado de jogo.

Neste contexto, penso o jogo, como o definiu o sociólogo francês Jean Duvignaud, isto é: “uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que escapa a toda intenção utilitária, livre e sem regras (...) um estado de ruptura do ser individual ou social, no qual o único que não se questiona é a arte”. (1982: 10-12). Certamente, tal definição pode ser aproximada da noção de carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin, que supõe a participação das pessoas motivadas pela própria condição do jogar sem que isso esteja determinado pelas lógicas funcionais.

Na rua podemos identificar duas tendências sociais predominantes: aquelas que respeitam as regras sociais dominantes e as estratégias de resistências a estas normas. Entre tais estratégias incluo a abertura ao jogo e à liberdade de ação. A tensão entre o respeito às regras e a possibilidade do jogo, ou seja, da subversão da ordem ou a dissidência em relação a esta, é dinâmica, modificando-se constantemente dependendo dos complexos eventos que se dão nas ruas.

---

<sup>1</sup> A tendência ao jogo se vê favorecida especialmente pela não individualização, o que provoca a sensação de liberdade. Paradoxalmente, é através do jogo de rua - que põe de manifesto nas ações coletivas - que o indivíduo se expressa sem freios e limitações. O jogo, quando evolui de sua esfera de fenômeno subjetivo individual e penetra as estruturas da vida social (Duvignaud, 1980), se faz transgressor, porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas. Ao se materializar na superfície do ser social, o jogo se plasma em manifestações culturais de ruptura da ordem vigente.

Percebendo o potencial do jogo como ruptura, podemos ver que isso constitui um elemento chave para pensarmos o teatro na rua como uma força transformadora do espaço público, devido à sua natureza de acontecimento antes que pelos seus referentes temáticos. Isto é, importaria menos do que se fala e mais as formas como este espetáculo desorganiza o espaço público.

A possibilidade do poder do jogo para por o mundo de cabeça para baixo, ainda que momentaneamente, pede pensar essa cena como instrumento de exploração de uma zona de conflito, e assim questionar não somente o uso da rua, mas, especialmente, o poder exercido institucionalmente sobre o espaço cidadão e as inúmeras estratégias utilizadas para esquivar-se das normas e controles.

Em vez de optar pelo foco na cultura popular, parece mais interessante observar algo como a “cultura da rua”, que seria a mescla de culturas dos usuários do espaço da rua. Considerar isso, então, como instrumento para se pensar o teatro como instância de jogo que pode comprometer os transeuntes sugerindo uma transformação momentânea dos usos do espaço cotidiano. Esta cultura da rua seria tudo aquilo que se funciona como modo de atuar próprio da rua: os medos, os códigos gestuais, as formas de ocupação do espaço, as regras explícitas ou não, entre muitas outras possibilidades.

Dialogando com essas referências culturais que não podem ser simplesmente definidas como “populares”, o teatro de rua pode encontrar um material dramático mais integrado com as práticas de habitação da rua. É importante entender que este habitar não se resume aos moradores de rua, mas se refere a todas as formas de habitação inclusive as fugazes, como as das pessoas que caminham em direção ao trabalho ou às suas residências. Assim, a ideia de repertório de usos do espaço urbano proposta pelo antropólogo Roberto da Matta nos ajuda a compreender como definimos nossas práticas de convivência habitando nossas ruas.

Quando observamos o fenômeno da ocupação da rua é possível perceber os aspectos mais democráticos deste espaço justamente pela sobreposição dos diferentes repertórios de usos dos cidadãos. Isso faz explícito que são os conflitos e acordos possíveis que definem a rua como lugar. O que permite pensar que a cena desta rua seria determinada pelos procedimentos que dialogam com tais práticas sociais, antes que pela representação de determinados padrões culturais ou sociais.

Esta percepção é um elemento fundamental para que nas últimas décadas as formas da festa popular de rua e as mais comuns práticas cotidianas tenham se transformado em objeto de maior atenção por parte dos grupos de teatro de rua. Assim, podemos considerar como foco de discussão as estratégias de aproximação com os processos e usos coletivos do espaço, e suas repercussões na identificação de elementos temáticos caracterizados como populares.

No entanto, é preciso diferenciar as escolhas temáticas relacionadas com o popular daquelas que se compreendem a cultura popular como procedimentos de ocupação do espaço. As primeiras priorizam o elemento popular como referente, enquanto as outras buscam modos de habitação como material. Assim, seria possível estabelecer um foco nas condições periféricas desse teatro e em suas práticas, antes que nos planos referenciais da linguagem, isto é, no aspecto temático que reivindicaria as narrativas populares.

## **O lugar da marginalidade**

O lugar do teatro de rua no quadro da cultura é um lugar de marginalidade. Ao se optar pelo espaço da rua como lugar do teatro já se está assumindo uma atitude de confronto com a cultura institucional dominante. Isso só muda nos contextos dos eventos culturais, pois na rotina do dia a dia, estas são formas teatrais de pouco prestígio. Ainda quando pensamos em eventos, a rua não tem o mesmo prestígio de uma grande sala teatral. Isso é verdade inclusive entre o próprio campo cultura, que precisa de algum elemento de referência para incorporar como importante as formas que escolheram a rua como habitat.

Isto situa o teatro na rua no campo do discurso teatral marginal que acentua sua discrepância com respeito ao código estético e cultural hegemônico. A identificação desta marginalidade favorece a articulação de uma forma de contracultura teatral que se associa, por simpatia, à cultura dos setores menos privilegiados da sociedade. Assim, o confronto com a cultura teatral dominante esgrime argumentos que utilizam as formas do teatro de rua como expressão da cultura popular.

Mas, mesmo esta condição de marginalidade não é o que define o teatro de rua. Para entender a especificidade deste teatro devemos perceber quatro pontos cruciais: a) a existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua como condicionante do tempo teatral que impõem um uso específico das linguagens do espetáculo; b) um espaço cênico que é o próprio âmbito urbano resignificado; c) a existência de um público flutuante e acidental que é consequência da mesma porosidade que multiplica a significação do espaço cênico; d) o espaço vivo da rua é múltiplo e é penetrado pelo espetáculo, e ao mesmo tempo penetra o espetáculo.

Na rua, os espectadores, assim como os atores, estão potencialmente condenados a um movimento permanente. Nada pode ser definitivamente fixado. Isso é verdade ainda quando o espectador não esteja obrigado a se deslocar para seguir a ação dramática. O fluir da cidade não pode ficar fora da materialidade do espetáculo, ele influencia os acontecimentos da cena e, particularmente, as formas de recepção. A heterogeneidade dos espectadores – que são em princípio transeuntes - é um elemento definidor do fenômeno teatral na rua, pois, isso é determinante para o

âmbito social do espetáculo. Uma recepção marcada pela diversidade implica no convívio com as regras básicas do espaço da rua como condicionante da experiência espetacular.

Ao se descolar o conceito de teatro de rua da marca do teatro popular, pode-se entender o campo da pesquisa tendo como eixo o estudo da utilização das linguagens da encenação em relação ao habitar a cidade. Tomar o teatro de rua como uma modalidade teatral que, apesar de se relacionar como o popular - na sua dimensão temática e social - não se restrinja a este universo, é ampliar definitivamente nossa compreensão de um conjunto de experiências espetaculares cuja diversidade demanda uma abordagem menos limitada.

### **A ideia da cultura popular e a cena da rua**

Ao perguntar quais são as raízes da noção que aderiu o teatro de rua ao teatro popular, e como a mesma se desenvolveu desde o início da segunda metade do Século XX, podemos identificar uma questão ideológica que tem atravessado nossa cena ao longo desse período. Para realizar essa tarefa, considero propostas de espetáculos de rua que levam a fronteira da linguagem da cena da rua para além do campo popular. Isso está relacionado com a compreensão das características híbridas da experiência cênica no espaço urbano, qualidade iniludível de processos artísticos que se dão em uma zona de imbricação com o fluir da vida cotidiana, em um espaço onde a vida social se manifesta com toda a sua complexidade.

Ampliar a base de nossas abordagens com o sentido de estabelecer uma reflexão aqui proposta ganha relevo quando se constata que apesar da propalada “crise das ideologias” a possibilidade de um teatro popular ainda arrecada muito interesse entre os jovens realizadores. Observando a produção de muitos grupos relacionados com o teatro de rua, e diversos fóruns e encontros sobre o tema, é possível notar que a reivindicação do popular é um elemento político que impulsiona e aglutina iniciativas teatrais. Tais iniciativas imaginam algum tipo de repercussão cultural ou política para um teatro que se reivindica popular quase como um acontecimento natural e inevitável. Isso faz crer nesta modalidade teatral como ferramenta de intervenção e transformação política. Além disso, no atual contexto brasileiro tal reivindicação parece funcionar como elemento de coesão de projetos que se oferecem como alternativa a uma suposta despolitização generalizada do campo teatral.

Uma baliza importante para referenciar a reflexão sobre a noção de teatro popular que ainda transita entre nossos criadores vem dos referentes do movimento teatral dos anos 50 e 60. Cabe retomar as palavras da pesquisadora Meliandre Garcia que diz que:

[...] na virada dos anos 50 para os 60, configurou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Para o PCB, um dos mais expressivos partidos políticos de esquerda de então, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, em linhas gerais, na articulação de uma “frente única”, isto é, na organização de uma unidade política a partir de segmentos sociais distintos com o intuito de realizar no país uma revolução baseada nos princípios do antifeudalismo e do antiimperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático. Essa articulação se concretizou, na área da produção artístico-cultural, na constituição de uma pedagogia estética voltada, sobretudo, para a classe média intelectualizada e na adaptação do “nacional-popular. (Garcia, 2004: 129)

A ideia do nacional e popular gestada então pelos referentes de esquerda, notadamente os intelectuais e artistas relacionado com o Partido Comunista Brasileiro, não foram, aparentemente, superados totalmente pelas novas gerações de teatristas. Neste sentido, é importante observar que o projeto do popular não estabelece neste caso relações com a ideia do dialogismo bahtkiniano, e, portanto, não se vincula, *grosso modo*, com a hipótese do cruzamento de linguagens e práticas culturais a que se referia o pensador russo. Estamos falando mais de um popular absoluto definido como antípoda da cultura culta, o que já chama a atenção considerando que as ruas da cidade apresentam diversidades de formas culturais que se sobrepõem em movimentos dinâmicos e vivos.

Um elemento-chave para a discussão sobre essa ideia do popular como um patrimônio “puro” está também relacionado com uma mirada que considera essa referência cultural como marca genérica da cultura nacional. Isto foi um componente marcante da construção de um campo político que opunha o “nacional e popular” ao imperialismo. Considerando os aspectos artísticos dessa oposição, é possível dizer que tal procedimento buscou simplificar a compreensão da formação dos campos políticos na cultura como modo de instrumentalizar a ação política que eventualmente constitui o eixo do projeto artístico.

Neste sentido, vale a pena observar que isso não apenas representa uma esquematização da complexa rede de relações políticas que se estrutura por meio das formas culturais, como desconhece os processos de classes sociais que constituem o substrato das apropriações culturais. Tais processos explicam, por exemplo, como práticas de dominação política podem articular-se mediante a reivindicação dos modelos e patrimônios da cultura popular de forma simultânea com ações de resistência cultural e política que também podem ter tais modelos e bens culturais como elemento de reivindicação.

Como afirma a pesquisadora Meliandre Garcia, quando Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, rompeu com o Teatro de Arena, argumentou que “o Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação” (2004: 131).

Claro está que este projeto percebia a existência de uma cultura popular como padrão estético, independente de sua relação genética com esse ou aquele setor social, ou mesmo com sua inserção em determinado contexto. Assim, a produção dessa cultura poderia se dar de forma isolada sem a correspondente inserção nos modos operacionais de classes sociais identificadas, e as respectivas tensões políticas. Certamente, isso é uma repercussão de uma visão idealista que se mantém, em certa medida, nos dias de hoje entre muitos criadores e pesquisadores. É possível até mesmo perceber uma ideia de “pureza natural” nas formas da cultura popular que não seria claramente interferida pelas relações de poder e interesses.

Augusto Boal, uma forte referência no que diz respeito à delimitação uma ideia de teatro popular propôs, nos anos 70, categorias<sup>2</sup> que identificavam o teatro popular a partir de sua oposição com o não popular, e não apenas como contraponto do teatro erudito (1975). Boal diz, em seu livro *Técnicas de Teatro Popular Latino-americano*, publicado em Buenos Aires, que:

Para ser popular, o teatro deve abordar sempre os temas segundo a perspectiva do povo, isto é, da transformação permanente, da desalienação, da luta contra a exploração. Para isso não é necessário recorrer exclusivamente ao temas chamados “políticos”. Nada humano é estranho ao povo, aos homens. Quando atacamos o teatro “psicológico” não é porque seja tal, mas sim porque nestas peças a sociedade é mostrada segundo a perspectiva subjetiva de um personagem. Esta visão subjetiva, através da empatia, é transferida ao espectador, quem se torna necessariamente passivo. Essa transferência de uma subjetividade impede o conhecimento objetivo e real. Está claro que não podemos estar nunca contra nenhum tema, nem sequer de temas tais como a falta de comunicação, a solidão, a homossexualidade. Nos opomos, no entanto, a todas as maneiras anti-populares de enfocar qualquer tema. (1975: 28)

Ainda neste mesmo livro, Boal propôs uma ideia que continua a repercutir em muitos projetos teatrais na atualidade: “no teatro de rua não há tempo para sutilezas psicológicas sobre este ou aquele testa de ferro do imperialismo, sobre este latifundiário, ou aquele gorila, quando determinado personagem podia facilmente ser reconhecido por um símbolo óbvio, era utilizado por mais óbvio que fosse”. (1975: 23). A associação entre o “popular” e a simplificação como elemento estratégico do teatro militante que utilizava as ruas, e a correspondente oposição às “sutilezas psicológicas” conformam uma plataforma ideológica clara, que apesar de ser característica de um tempo histórico ainda persiste na cena contemporânea.

A militância de Boal foi fundamental para a construção do campo do teatro popular, um campo que se define no caso do Brasil por ser um teatro relacionado às lutas políticas, e mais

---

<sup>2</sup>No seu livro *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, Boal sugere quatro categorias de teatro popular: do povo para o povo; teatro de perspectiva popular; teatro de perspectiva anti-popular; teatro jornalístico (1975).

especificamente nas últimas décadas por um teatro que busca espaços junto às mais diversas organizações sociais com o firme propósito de ser um teatro de alternativa cultural.

Mas, o termo “teatro popular”, em sua amplitude, se expandiu com o desenvolvimento de muitas modalidades teatrais que reivindicam o contexto do “popular”. É possível destacar algumas tendências, tais como a dos grupos que buscaram localizar-se em bairros com sedes abertas para atividades dirigidas às comunidades locais; os grupos que usaram as matrizes populares para a formulação de suas poéticas; e aqueles que fizeram do popular sua plataforma de militância. Enquadram-se neste último modelo principalmente as agrupações que se dedicaram principalmente ao espaço da rua. Percebe-se que há fusões entre estas três vertentes, e isso é particularmente evidente no caso dos grupos que trabalham na rua, cujos projetos geralmente combinam a rua com ações comunitárias. A ideia de comunidade está muito relacionada com a cultura popular e com a busca de linguagens teatrais populares.

É interessante notar que o Dicionário do Teatro Brasileiro afirma no verbete “Teatro Popular” que:

Na década de 1980, prosperaram dois outros sentidos da locução. Por um lado, a progressão do *teatro de rua*, na retomada do espaço urbano, faz com que o termo *popular* passe a ser naturalmente agregado ao espetáculo (espetáculo popular) ou aos artistas (artistas populares) e até aos *grupos* (grupos de teatro popular) que se dedicam ao teatro de rua (...) uma cena produzida por elencos formados por vários membros egressos da universidade (...) acaba determinando uma nova situação (grupos com sólido conhecimento na área teatral que vão para a rua levar sua arte para o povo), a qual, por sua vez, provoca polêmicas sobre a adequação do uso do termo *popular*. (2009: 274)

Uma questão pertinente frente a esta abordagem certamente é: uma arte “levada” para o povo poderia realmente ser considerada popular? Os elementos genéticos da linguagem artística não deveriam constituir um componente a ser considerado seriamente para se caracterizar a natureza da experiência cênica? Penso aqui na ideia de que a genética estaria relacionada com vários fatores, mas, principalmente com o ambiente no qual tal objeto artístico é conformado. Considerando os estudos da crítica genética é possível observar a importância de se compreender o movimento da criação e os mecanismos da produção, de forma que seja possível elucidar os caminhos seguidos pelo artista e seus processos que influenciam o nascimento da obra. Talvez seja óbvio dizer que o desejo do autor, ou a imagem que este faz de seu trabalho não o definem absolutamente. Isso parece pouco considerado por muitos coletivos teatrais que têm por hábito relacionar de forma direta seu projeto artístico e político com os resultados do mesmo.

A discussão sobre o que finalmente definiria este suposto produto cultural popular, mais especificamente o teatro popular, é uma questão chave nesta reflexão. Aquilo que definira o “popular” seria a presença de signos desta cultura em um determinado produto de consumo cultural? A condição de marginalidade do projeto teatral ou sua relação com contextos culturais sociais marginais seriam elementos suficientes para sua localização no campo popular? Ainda caberia discutir se a utilização de pré-textos originários do campo da cultura popular conformaria necessariamente um objeto artístico “popular”.

Como os referentes da cultura tradicional estão comumente vinculados à ideia do popular, tal discussão não pode deixar de problematizar como dialogam esses dois elementos em relação ao projeto de transformação e resistência cultural que sustenta os grupos do teatro popular.

### **Um lugar de resistência e mitificações**

A percepção de um campo de antagonismo com os produtos da indústria cultural e suas práticas de incorporação a aniquilação de modelos culturais autônomos, que é parte de uma plataforma política que permeia essa discussão, implica compreender como se dão as práticas de resistência nos interstícios dos códigos de dominação.

Percebendo como se dão as infiltrações de textos e discursos entre os diferentes modelos, é possível redimensionar a ideia de um popular compreendido como uma experiência no lugar multifacético que é a rua. Por se tratar de um espaço definido principalmente pela variedade de elementos e práticas, é necessário estar atento às justaposições, e à mestiçagem dos discursos a partir de um conceito aberto. Assim, seria possível evitar delimitações excludentes que impedem compreender a diversidade do fenômeno cultural que é a construção do habitar o espaço da cidade construindo discursos espetaculares.

Para tratar esta complexa modalidade teatral no campo da pesquisa é interessante pensar um marco referencial relacionado com as variedades de formas e procedimentos atuais do espetáculo teatral de rua. A complexa diversidade de influências, que pode incluir desde referências ao teatro medieval, aos *happenings* surrealistas, passando pelo teatro de *agit-prop* russo, sem deixar de tomar emprestados elementos de algumas práticas orientais que são mencionadas como fontes originais da teatralidade do espaço público. No entanto, tais reivindicações são expressão de uma generalização que contamina o ambiente do teatro na rua, e funciona como base de uma valorização mítica deste teatro, ou do ato de buscar a rua como lugar original da cena. Apesar disso, é importante reconhecer que tal mitificação funciona como um impulso de uma atividade permanentemente marginalizada tanto pelo sistema teatral como pelas redes midiáticas.

Com exemplo desses processos de mitificação é possível fazer referência ao trabalho de diretor italiano Giorgio Strehler. As reiteradas montagens de Strehler da peça *Arlequino Servidor de Dois Patrões* de Carlo Goldoni, entre outros, foi fundamental para a reivindicação do referente da Commedia Dell'Arte nos anos 70 e 80. A repercussão desse trabalho muito valorizado como uma retomada de um modelo teatral popular constituiu um parâmetro que estimulou outros projetos semelhantes de retomada das formas populares tradicionais. Abordagens semelhantes de revitalização podem ser observadas em alguns movimentos culturais no Brasil. Em particular a proposta cultural explicitada pelo autor e pensador Ariano Suassuna sob o título de Movimento Armorial<sup>3</sup> que estimulou a relação estreita entre as teatralidades tradicionais da Europa do final da Idade Média e os supostos modelos populares do Nordeste.

Por outro lado, ainda é possível considerar como elemento deste processo de mitificação o fato de que o fenômeno teatral na rua nasceu no momento em que começaram a serem organizadas as cidades, informação que produziu uma aura de “coisa original da cena”. Esta estreita relação entre a estruturação da linguagem teatral e a nascente vida urbana favorece a sensação de pertencimento ao eixo da tradição que seria um estímulo para a criação. Ainda é interessante considerar que o teatro pode ser visto como um elemento integrante do urbano, pois, o mesmo enquanto experiência política foi fundamental na construção de nossa noção de espaço público.

A realização de espetáculos nos espaços de convivência foi sempre uma forma de reafirmar os vínculos sociais no contexto da vida urbana. Isso implicou na aproximação aos habitantes da cidade e suas práticas de habitação, de tal modo que tais formas de arte constituíram ferramentas centrais na própria formulação da cidade. Mesmo em momentos em que a linguagem teatral se aproximava mais da atração circense, do divertimento da feira, já podemos dizer que tais acontecimentos artísticos eram experiências que narravam o próprio ser urbano que estava se conformando nos princípios da modernidade.

As proibições que o teatro experimentou em diferentes épocas, e especialmente na Idade Média quando foi forçado a se estruturar como acontecimento paralelo à teatralidade do espaço fechado, também reforçaram a aura de resistência daquele teatro feito ao ar livre. Os artistas da cena exploraram então as possibilidades de representações religiosas e conviveram com cantores e todo tipo de atrações nos espaços abertos da cidade formulando uma teatralidade que finalmente extrapolou os modelos do culto. As práticas das encenações religiosas, sustentadas pelas corporações de ofício, combinaram-se com outras formas espetaculares e, posteriormente, com o

<sup>3</sup>Em 1975, Ariano Suassuna definia em entrevista ao Jornal da Semana a Arte Armorial Brasileira, dizendo que era “aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados” (20 de maio) .

desenvolvimento das festas civis que conformaram o acontecimento urbano por excelência na modernidade.

É nesse contexto que é preciso questionar se seria justo reivindicar como a principal referência do teatro de rua o modelo da *Commedia Dell'Arte*, coisa muito comum entre muitos grupos brasileiros. Tal insistência, que caracteriza o campo teatral que este texto discute, se deve mais a uma simplificação que imagina um teatro que sintetizaria tudo aquilo que representaria a rua como um lugar ideal, onde o popular se manifestaria naturalmente.

A *Commedia Dell'Arte* aparece entre vários grupos criadores, e também em muitas práticas pedagógicas como a principal referência de um modo de teatro popular, particularmente no que se refere à técnica da interpretação. Isso tem servido para que diferentes correntes enquadrem histórica e ideologicamente o seu teatro de rua como parte da herança dessa forma teatral. Neste sentido, é interessante notar o que menciona a pesquisadora Ana Carolina Paiva:

As semelhanças que aproximam ao mesmo tempo os personagens das Farsas Atelanas da Antigüidade, dos espetáculos populares do Medievo e do Renascimento, da *Commedia Dell'Arte* e do espetáculo popular brasileiro, o *Auto da Nau Catarineta*, se resumem basicamente nas seguintes características: seus personagens são tipos fixos, sem psicologia, existe um enredo - porém grande parte da movimentação cênica destes personagens é feita de forma improvisada —, os personagens falam se dirigindo diretamente à platéia, ou quebrando o ilusionismo da cena através de situações cômicas dentro do enredo principal, o que implica numa linha épica de teatro. Porém sua característica comum mais marcante é a relação de dupla existente entre os personagens. Por exemplo: Maccus e Buccus, Arlequim e Briguella, Ração e Vassoura, Mateus e Birico, o que sinaliza uma cumplicidade entre estas duplas. (Paiva, 2004)

Haveria que dizer que tais matrizes como a da *Commedia Dell'Arte* fazem parte de nossa ampla herança teatral, e não apenas como modelo de um “teatro popular”. As formas teatrais que chegaram na Colônia repercutiram na formulação de elementos de uma teatralidade variada e característica daquele momento histórico no qual não existia ainda a posterior diferenciação que se deu entre o teatro culto e teatro popular. Tal especificação se consolidou como parte dos processos de urbanização e modernização que experimentou o país posteriormente. Foi no século XIX que a intelectualidade burguesa começou a identificar a dicotomia cultural a partir das tentativas de delimitação do que seria a cultura popular.

É possível perceber em diferentes manifestações cênicas brasileiras, como por exemplo, o mamulengo, ecos de modos espetaculares oriundos da cena europeia dos séculos XV e XVI, como bem aponta Suassuna em sua vasta obra. No entanto, é importante discernir como muitas dessas formas foram difundidas aqui como prática colonizadora. Isso fica evidenciado, por exemplo, na disseminação de experiências teatrais evangelizadoras da Ordem de Jesus.

Seria importante discutir como adotamos em nosso país alguns discursos que se assemelham aos das classes dominantes de uma Europa que se encontrava em um acelerado processo de unificação nacional no final do século XVIII início do século XIX. A reivindicação da cultura popular funcionou então naquele contexto como argumento de sustentação dos sentimentos nacionalistas, e como instrumento político capaz de estimular identificações entre as maiorias das populações dos nascentes estados nacionais. Para as burguesias nacionais os elementos daquela cultura identificada como nacional, e que posteriormente, foi redefinida como popular, representavam uma síntese possível do patrimônio cultural a ser preservado sob a ordem do Estado Nação.

A reivindicação dos referentes dessa cultura popular passou a ocupar um espaço que repercutiu em políticas de preservação como patrimônio das nacionalidades. É interessante observar o que aponta o pesquisador da cultura maranhense Antonio Barros sobre o crescente interesse:

sobretudo a partir do Estado Novo (1937-45), de membros das elites intelectuais e políticas pela cultura popular e negra, e por uma tentativa de integração, de caráter simbólico, do negro maranhense na história da região. Aqui não se trata somente de vozes dissidentes, presentes antes dos anos 1930, mas sim do surgimento de um conjunto crescente de discursos e práticas sobre os elementos ditos populares, mestiços e negros, que os inscrevem como idéias-imagem e práticas culturais essenciais da região.

Este processo cultural não significou necessariamente a compreensão das contradições inerentes a uma leitura da cultura que criava uma dicotomia radical entre dois campos absolutos. Considerada como “bem universal” da nação as práticas culturais e objetos artísticos não enquadrados como cultura culta, foram alinhados no conjunto da cultura popular de um modo genérico.

Este procedimento, ainda vivo hoje em dia, nos indica como aquilo que é percebido como folclórico e digno de preservação é na maioria das vezes pensado como algo a ser mantido estagnado no tempo, sob o argumento da pureza do patrimônio. Abordagens assim pretendem preservar manifestações folclóricas como os museus construídos segundo o modelo vitoriano, preservam animais empalhados. Ora, a cultura é viva em seu permanente movimento e transformação, e isso ainda é mais significativo quando pensamos nas ruas e sua volatilidade.

Refletir sobre a noção do patrimônio e suas implicações nas práticas criativas é uma forma de voltar à discussão do popular como matriz da cena teatral da cidade. Uma atitude preservacionista de um teatro que busque a reconstrução do popular representaria um esforço político que se oporia à destruição do patrimônio nacional popular. Neste caso, se poderia perceber

a valorização justificada de matrizes culturais diversas como um valor intrínseco de uma arte que se politiza ao preservar. Associar-se a estas matrizes implicaria inevitavelmente colocar-se em um terreno de resistência cultural, o que justificaria de antemão o apelo ao popular.

A potência do teatro militante que emergiu na América Latina nos anos 60, uma evidente repercussão daquele teatro experimentado no princípio do Século XX tanto na nascente União Soviética como na Alemanha, reforçou o interesse por elementos culturais que se opusessem aos referentes da cultura que se apresentava como dominante. Isso também deu impulso a uma vigorosa atividade teatral que buscou a rua como o sítio das lutas políticas. Assim, o teatro de *agit-prop* russo, e do teatro político de Erwin Piscator e Bertolt Brecht constituíram modelos predominantes para o teatro de rua. No entanto, o estudo histórico desses modelos mostra que a ideia de cultura popular não constituía uma referência prioritária para aqueles artistas. Isso não implica dizer que tais formas teatrais não se relacionassem com dados culturais dos setores sociais menos privilegiados, mas que o eixo do projeto daquele teatro que buscava a transformação revolucionária estava no conflito político e social.

Distorções na percepção dos papéis que estas influências cumpriram na conformação das práticas atuais de teatro de rua propiciaram definições pouco precisas a respeito dessa modalidade teatral. Estas abordagens parciais usualmente reafirmam o caráter político do fenômeno teatral na rua. Um exemplo claro é a definição de Genoveva Dieterich que diz que se trata de: “um movimento teatral de finais dos anos sessenta cujos grupos atuam ao ar livre nas praças, ruas, parques, *campi* universitários, etc., encenando e comentando fatos da atualidade com um afã crítico e polêmico.” (1995: 78)

O pesquisador inglês Bim Mason, em seu exaustivo estudo sobre as formas do teatro de rua na Europa, considera como central na delimitação do teatro de rua as linguagens do espetáculo e os procedimentos técnicos utilizados no processo de realização cênica. Estas abordagens concentram sua atenção nos objetivos e propostas ideológicas dos grupos realizadores, bem como a situação social dos mesmos. Ainda assim, o autor apresenta a diversidade como elemento fundamental.

Outro aspecto importante a ser discutido quando pensamos sobre os procedimentos técnicos e nos objetivos dos realizadores de teatro de rua, se relaciona com o desejo de contato com um público específico. Isso que é apontado por pesquisadores e artistas como o eixo motivador do teatro de rua não determinaria necessariamente a estética dos espetáculos e, menos ainda, a enquadraria no marco da cultura popular. O desejo de estabelecimento de um novo vínculo com o público se basearia na suposta necessidade que o público teria do espetáculo de rua. Tal necessidade existiria porque o teatro, transformado em uma arte de elite, teria se distanciado de seu âmbito natural, e conseqüentemente seria necessário articular um discurso teatral alternativo, e devolver

essa arte ao seu lugar de origem. Aqui apareceria um esquema que reivindica uma volta simbólica às origens, o que reforçaria os valores políticos e culturais dessa modalidade teatral.

No discurso ideológico associado ao teatro de rua aparece como elemento vital a necessidade de aproximação a um público popular que estaria particularmente excluído do fenômeno teatral. Assim, o teatro de rua representaria uma espécie de promessa de socialização do fenômeno artístico, cumprindo a função de devolver ao 'povo' aquilo que seria naturalmente dele. Isso conforma um elemento que impulsiona um número considerável de grupos em suas práticas, mas é necessário questionar este pressuposto.

Esta ideia supõe ver o público pedestre como uma audiência “popular”. No entanto, esta suposição do caráter “popular” é discutível, principalmente porque o espaço da rua é frequentado por uma diversidade de setores sociais. Supondo que o “popular” diria respeito a uma cultura específica de setores sociais subalternos, o fato de apresentar o espetáculo nas ruas não determinaria que o fenômeno teatral na rua fosse naturalmente uma manifestação de arte popular. Neste caso, seria necessário delimitar a localização geográfica da rua na qual se realiza determinado espetáculo e identificar a seleção de usos predominantes para caracterizar socialmente o público espectador. A diversidade de usos da rua, e a multiplicidade de padrões culturais dos usuários indicam que a “cultura urbana” constitui uma noção mais consistente na hora de pensar os referentes e potencialidades do teatro de rua.

### **Algumas conclusões**

Ao finalizar este texto, cabe afirmar que é interessante tratar o teatro de rua considerando sua qualidade de um teatro que invade a cidade. Isso decorre da constatação que esta é uma arte que sempre disputa espaços com o fluir cotidiano da cidade, e, portanto, irrompe neste espaço modificando circunstancialmente seus ritmos.

A ideia de um teatro de invasão deve ser compreendida para além de estéticas específicas. Invadir o espaço é característica das relações que o teatro tem que estabelecer com a cidade cada vez que se apresenta nas ruas. Esta invasão se dá espacialmente e culturalmente, pois é uma interferência nos usos que definem as ruas. Mas, é interessante ver que o teatro de rua, entre outras manifestações artísticas, também cumpre um papel importante na conformação de nossa ideia de cidade. A arte é um agente construtor de nossas imagens das cidades, mas seu acionar se dá sempre em conflito com a lógica funcional que predomina no regime do espaço urbano.

Associada à ideia da invasão, é importante observar que a cidade não pode ser considerada apenas como espaço cênico, pois, ela é também dramaturgia do teatro que ocupa as ruas. Essa é

uma dramaturgia dinâmica que é lida e escrita de forma simultânea tanto no processo de criação como durante as apresentações. Isto é, no mesmo momento em que o espetáculo é compartilhado com a audiência, o texto, que é a cidade, continua sendo lido pelos espectadores e atores, dado que a cidade continua funcionando e interferindo na cena.

Quando penso na cidade como dramaturgia, não me refiro apenas à coleta de histórias que as ruas propiciam em profusão, mas ao fato de que a própria cidade é sempre um texto a ser lido pelos atores e espectadores. Como espaço vivo, a cidade é um texto que é escrito pelos usuários do espaço público e insere todo o tempo possíveis sentidos nas apresentações teatrais. A diferença do teatro de sala, cujo contexto fechado permite uma relativa autonomia da cena como produtora de sentidos, na rua o teatro nunca pode almejar a mesma autonomia que a convenção teatral permite. Ali o espetáculo está sempre interferido de forma intensa pelo fluir constante das operações do habitar a cidade.

## Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M., [2009]. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.

BARROS A. E. A., [2007]. *O Pantheon Encantado: Culturas e Heranças Étnicas na Formação de Identidade Maranhense (1937-65)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

BOAL, A., [1975]. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires. Corregidor.

CARREIRA, A., [2007]. *Teatro de rua na Argentina e no Brasil democráticos – A paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec.

DIETERICH, G., [1995]. *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.

DUVIGNAUD, J., [1980]. *Sociologia del Teatro* (Ensayo sobre las sombras colectivas). Fondo de Cultura Económica.

GARCIA, M., [2004]. “*A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*”. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62.

MATTA, R. da, [1981]. *O universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro. Edições Pinakothke.

MASON, B., [1992]. *Street theatre and other outdoor performances*. London. Routledge.

PAIVA, A. C., [dezembro de 2004] “*Heranças antigas, medievais e da Commedia dell'Arte no teatro popular brasileiro: os personagens cômicos da Nau Catarineta*”. In *Jangada Brasil*, número 73.

VILLEGAS, J., [1984] “*El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas*”. Em *Latin American Theatre Review*. Fall.