

Teatro performativo e a cidade como território

André Carreira¹

Resumo:

O artigo apresenta uma reflexão sobre práticas criativas artísticas que nascem da ocupação dos espaços urbanos. Tendo por foco a discussão sobre a noção de *teatro performativo*, o texto aborda o teatro de rua e a ideia de intervenção urbana. O texto utiliza referências do campo do urbanismo, entre as quais se destaca a noção de fluxo, tendo como eixo a noção da cidade como dramaturgia.

Palavras chave: teatro de rua; teatro performativo; teatro e cidade.

Abstract:

This article presents a reflection about artistic practices that arise from the occupation of urban spaces. It also relates street theater and the idea of urban interventions. The text axis is centered in the notion of the city as dramaturgy. Using references from the urban studies, the text discusses the notion of environment as material for creative process in theater in the city.

Key words: street theater; performance theater; theater and city.

A ocupação artística dos espaços urbanos representa hoje um tema permanente de discussão no ambiente do teatro. Isso se confunde com a própria noção de teatro de rua, e certamente representa uma visitação ao território performativo. Muitos são os artistas que aproximam a idéia de intervenção urbana com a do espetáculo teatral. Esta aproximação com a arte da performance, isto é, com o campo das artes visuais, construiu uma modalidade cênica que dialoga diretamente com as regras de funcionamento da cidade, por isso já não podemos nos satisfazer com a denominação “teatro de rua”.

Um dos eixos criativos desse teatro está relacionado com o processo que pode ser compreendido como de identificação das tramas dramáticas da cidade. A ocupação dos espaços definidos pelos usos e hábitos cotidianos coloca em cheque as formas espetaculares que buscam a cidade como suporte cenográfico. A cidade é um texto e deve ser lido como dramaturgia, considerando-se as suas mais diversas camadas. Cada vez que uma cena se instala na cidade, diálogos se estabelecem com as micropráticas que definem a rua como ambiente. Isso representa o tecido concreto da dramaturgia da cidade. Enquanto criadores, trata-se de um

¹ Professor do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC, pesquisador do CNPq. Diretor do grupo teatral Experiência Subterrânea. carreira@udesc.br

texto que podemos ler, mas, enquanto ocupantes ocasionais do território dos espaços públicos como todos, percebemos que também somos parte dessa dramaturgia.

Estar na rua é estabelecer intercâmbio como os outros ocupantes, e por isso mesmo é definir o ambiente, ainda que de uma forma restrita e episódica, pois esse muda o tempo todo. Diferentemente das ações do Estado que tem a potência de produzir intervenções de grande porte e mais duradouras, os artistas, como os cidadãos, podem criar interferências de baixo impacto, que funcionam como tensões que desorganizam momentaneamente os fluxos e o estar na rua. Mas, nesse nível micro estrutural é possível criar experiências de compartilhamento que se dão no plano interpessoal. Os atores/performers podem estar próximos do cidadão comum, e assim estabelecer um diálogo que comprometa os sujeitos que caminham pelas ruas com a oferta de um novo olhar sobre o espaço cotidiano.

Por isso, pode-se dizer que a organização de ocupações de territórios da cidade é um exercício criador que se fundamenta na articulação de vínculos com o sujeito que tradicionalmente habita esse espaço. O potencial simbólico do teatro performativo emerge da tensão entre uso estabelecido (funcional e instrumental) e o uso poético da rua. Mais que a apresentação de uma história, que se refere a uma noção tradicional do lugar do espetáculo na rua, o estar na cidade representando implica na oferta de uma hipótese sobre o sentido dos usos da rua e, conseqüentemente, propõe ao cidadão uma reflexão sobre o lugar social do artista, da arte e dos usos da cidade. A inexistência de um intercâmbio financeiro neste tipo de apresentação sugere ao público a questão dos porquês desse tipo de trabalho.

Conforme afirma Kevin Lynch (1960), aqueles que habitam uma zona da cidade criam, com seus padrões de uso, uma imagem dessa cidade. Assim, se estabelecem narrativas e formas de compartilhamento do espaço vivido. Essas imagens são produtoras de múltiplos sentidos que conformam as zonas e espacialidades daquilo que é percebido como *bairro*, ou seja, o espaço mais familiar depois do âmbito fechado da casa. Nossas definições de cidades se dão através dos processos de apropriação que determinam o habitar. Precisamos dos espaços de pertencimento para poder estabelecer de forma clara nossas relações e definir nossas identidades.

Então, nossa imagem da cidade vai surgindo tanto a partir das narrativas – institucionais ou não – daqueles que nos antecederam, como dos processos individuais de construção de identidades que emergem de nossa circulação. Identificamo-nos com certo território: encontramos uma imagem com a qual nos relacionamos. Somos nossa cidade, seja por afinidade ou por conflito. As formas teatrais que abordam os espaços públicos são práticas que devem ser entendidas desde essa perspectiva. Elas constroem e dialogam com as imagens da cidade. A própria opção por estar

na rua remete, como vemos nos discursos dos artistas, às imagens da cidade que sustentam projetos artísticos e ideológicos.

De todas as formas, essas práticas serão sempre invasoras, de acordo com o ponto de vista de algum sujeito social que habita a rua. O teatro na cidade está sempre entrando em territórios que pertencem a outros habitantes tradicionais do espaço urbano, ou estão regidos por usos já estabelecidos. O teatro em suas formas performativas resulta um recém-chegado na vizinhança e representa momentos de novidade, já que os habitantes estão acostumados apenas a formas para-teatrais e a um teatro de rua mais convencional.

Apesar de que a tradição do teatro tenha inúmeros exemplos de formas espetaculares que utilizam a rua ou outros espaços públicos como âmbito, é possível observar como formas para-teatrais que são rapidamente reconhecidas como próprias do âmbito das manifestações populares são distinguidas das formas performativas pela maior parte dos usuários da rua. Há uma percepção que incorpora as formas para-teatrais como algo próximo e familiar, enquanto o teatral, o performativo, é reconhecido como algo alheio e próprio de outro universo cultural. Isso potencializa os efeitos do teatro como prática invasiva que desorganiza a cidade ou, pelo contrário, a organiza em outro sentido, isto é, segundo outra lógica funcional. A distância, isto é, a possibilidade de reconhecimento do teatro como fala deslocada, permite a abertura do espaço do novo, do diverso, que é exatamente o que constitui um estímulo a um olhar distinto sobre as formas do estar na cidade.

Por isso, pensar o teatro de rua não como uma forma de teatro popular, e sim como uma manifestação espetacular que invade sítios que pertencem a práticas sócio-econômicas consolidadas e, portanto, a práticas cidadãs estabelecidas, permite abrir diferentes perspectivas para ver os vínculos da espacialidade da cidade como o teatro para além do suporte cenográfico.

A principal interferência de qualquer forma teatral que toma a cidade – timidamente ou violentamente – é a proposição de re-significações dos sentidos da rua. A penetração no repertório de usos da rua, um repertório que em sua cotidianidade tende a ser conservador e a ser conservado pelos usuários habituais do espaço, faz com que as tensões que se produzem ao redor de uma apresentação teatral possam adquirir ressonâncias surpreendentes. É um material poucas vezes explorado por aqueles espetáculos cujo eixo está posto na apresentação de uma história. Ainda nesses casos, a irrupção do ficcional no lugar do puro real cotidiano cria aberturas para o surgimento de acontecimentos que extrapolam a simples fruição da cena. O cidadão que se dispõe a oferecer seu tempo (não programado) para o espetáculo, está cedendo mais que minutos, está doando ao acontecimento sua energia de sujeito que aceita que o lugar do puro trânsito seja transformado em Lugar de produção simbólica. Existe

neste caso um deslizamento do estar no plano puramente funcional do habitar, para o jogo estimulado e sustentado pela prática da ficção.

Esta ficção construída como jogo da co-presença situa o espectador em uma posição muito distinta daquela que se caracteriza durante a festa do carnaval, onde ninguém identifica no outro um lugar distinto. Neste caso, são todos foliões irmanados na festividade. Já na experiência da ficção reconhecida como tal, se dá o estabelecimento de lugares distintos desde os quais se podem fabricar encontros nos quais se sabe que o distinto não é contraposto, mas sim complementar.

O risco que implica essa noção de cena teatral performativa se refere tanto aos atores como aos espectadores, pois a ficcionalização e o jogo da atuação inserido no tempo da cotidianidade, isto é, fora do tempo da festa, também pode ser um acontecimento limítrofe. Enquanto no contexto da festa o entorno autoriza o cruzamento de algumas linhas sociais e culturais, no dia a dia de uma rua o ator estará mais isolado e, por isso mesmo, necessitado de convocar a solidariedade do transeunte para a sustentação de sua performance. Caso o arco dessa relação não se feche, existe a possibilidade de que, em lugar do plano ficcional, se manifeste um acontecimento percebido apenas como ruptura da ordem lógica. É interessante lembrar que, segundo Josette Féral:

a teatralidade aparece como uma operação cognitiva, inclusive fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que olha ou do que faz. Cria um espaço virtual do outro; esse espaço transicional do qual falava Winnicott; esse umbral (limiar) do que falava Turner; esse enquadre do qual falava Goffman, que permite ao sujeito que faz, como ao que olha, a passagem do aqui a outra parte. (2003: 95)

A pesquisadora canadense também diz que:

A condição da teatralidade seria então a identificação (quando ela foi desejada pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um espaço outro do cotidiano, um espaço que foi criado pelo olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. Esta divisão do espaço que cria um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro. É o fundador da alteridade da teatralidade (*ibidem*, 96)

Considerando esse ponto de vista, pode-se dizer que o espetáculo na cidade é uma proposição de transformação do olhar do cidadão sobre seu espaço cotidiano. Ao abordar a cidade não como cenografia, mas como dramaturgia, realiza-se uma intervenção para dentro do olhar do outro: um chamado à teatralidade com fim de instaurar diferentes comportamentos entre os usuários. O que se pretende é atuar diretamente sobre os sentidos

para produzir neste espaço um jogo que reordena momentaneamente os procedimentos. Por isso, podemos identificar este teatro como um acontecimento que contribui para redefinição da cidade como espaço cultural e político.

Uma leitura que pensa a silhueta da cidade como dramaturgia funda um processo de criação que está relacionado com as experimentações de linguagens cênicas contemporâneas. A dilatação conceitual que implica a noção da cidade como dramaturgia nos coloca frente à necessidade de pensar uma produção artística inscrita nos fluxos urbanos e regida por suas dinâmicas. Em uma situação oposta às propostas que buscam a rua como sítio da cultura popular, o olhar que vê a cidade como dramaturgia parte das “regras” do uso para a elaboração do projeto espetacular performativo, o que faz com que os usuários sejam inevitavelmente parte do projeto de encenação. Tendo as dinâmicas urbanas como ponto de partida, o que se pretende é fabricar uma cena que se dá dentro das tramas do tecido da cidade. Assim, a noção de invasão não se relacionaria com uma cena que apenas se impõe ao espaço de convivência, se não que penetra as tramas fundamentais da cidade convocando os transeuntes a ser parte da construção do discurso cênico. Essa penetração avança além da apresentação de uma peça, porque supõe o deslocamento do usuário de seus usos cotidianos, tratando de abrir espaços lúdicos e novas formas de ver a cidade. Um dos materiais desse teatro é a imagem da cidade como tema e procedimento, isto é, a fabricação de possíveis novas imagens.

Sustentar o trabalho criativo como prática de reconstrução do ambiente da rua é proceder sempre como leitor da cidade, não desde uma perspectiva teórica, mas sim experimental, que coloca o ator no espaço como primeiro movimento. Habitar para ler e poder buscar uma linguagem inscrita na trama urbana. O ato criativo entendido como deslocamento tanto do ator, como do espectador potencial. Dialogar com a rua como dramaturgia é instalar rupturas nos fluxos cotidianos, porque é por o centro do processo criador na percepção das dinâmicas dos usuários do espaço. Para isso é necessário buscar formas de jogar com os sujeitos que andam, vivem, trabalham nas ruas, de modo que o texto da cidade apareça para além da conformação arquitetônica.

Cabe dizer que este espectador é hipotético, dado que só existe e pode ser identificado no instante mesmo da performance, pois é definido pelas condições concretas do acontecimento cênico. Transformadas as condições de circulação, se transforma a condição de expectativa que pode deslocar o usuário – transeunte ou motorista – para a nova situação de espectador. Assim, é impossível delimitar de uma forma genérica as características do “público da rua”. Podemos dizer que existem elementos que ressoam como uma imagem dessa audiência, entre as quais predomina a idéia da presença de uma multiplicidade de extratos sociais, a insignificância das convenções de recepção espetacular como elemento da

relação espectador-cena, e a liberdade de ir e vir da qual desfrutam aqueles que estão na rua.

O ambiente – conceito este proveniente do urbanismo – é mutável e suscetível tanto às grandes intervenções, como aos micro-movimentos de ocupação, como foi dito anteriormente. As decisões tomadas pelos usuários, seus deslocamentos e arranjos produzem ajustes momentâneos importantes na conformação das tensões que determinam o ambiente. Um acontecimento violento, o aparecimento de uma banda de música, um acidente automobilístico, uma ameaça de suicídio do alto de um edifício ou uma peça de teatro que ocupa vários níveis de atenção, podem relocalizar os sujeitos da rua modificando suas operações momentâneas.

Essas irrupções sempre se contradizem com o projeto institucional das cidades, dado que o projeto é aquilo que é pensado e imposto, é o que normatiza e trata de ordenar os usos. Pensar ambientalmente é estar atento aos pulsos da vida cotidiana. Quando reconhecemos os usos concretos da rua, os movimentos e deslocamentos da cultura, os comportamentos daqueles que habitam a cidade e colocamos a equipe de criação em consonância com esses fenômenos, podemos aproximar o processo criativo de um ato de construção da cidade. Assim, poderemos ler a cidade não apenas como desenho arquitetônico e urbanístico, mas também como fala sobre a vida daqueles que a habitam.

É importante considerar que o espaço urbano é um tecido cuja trama se compõe dos elementos físicos e dos sujeitos que o fazem e o refazem diariamente. Os mais diversos elementos culturais desse fazer são peça-chave para a leitura da cidade e para as transformações do ambiente, que é mutante e mutável.

Ainda que um teatro que invada a cidade não se proponha a um mimetismo completo com a cidade, algo assim com propor uma invisibilidade da cena enquanto cena, pois reconhece a potência do elemento ficcional como instrumento da vinculação com os usuários, e da produção de novos planos simbólicos, pode-se dizer que a extrema proximidade com os procedimentos próprios desse espaço é uma ferramenta central para qualquer leitura que pretende encontrar planos ambientais.

Como o objetivo é fazer que as ações artísticas tratem de redefinir o ambiente, ainda que de forma momentânea e episódica, as abordagens performativas devem propor um teatro que transponha as fronteiras das regras sociais, de modo a intervir na imagem consolidada da cidade.

Devemos lembrar que essa rua pela qual passamos todos os dias é um mapa. Um mapa de nossa cultura, um mapa de nossas escolhas como habitantes, um retrato das escolhas que fazemos e que determina qual é a ‘nossa’ cidade entre as várias possíveis, como aponta Nestor García Canclini em seu livro *Imagarios Urbanos* (2005). Esta topografia nos completa e nos determina como parte do mecanismo da cidade. Nossos

circuitos, a forma como os utilizamos, fazem com que não possamos pensar a cidade apenas como um lugar de sobrevivência. Ela é, fundamentalmente, um lugar de significação, um espaço propiciador de identidades. Este mapa que nos condiciona é, ao mesmo tempo, interferido e modificado por nosso acionar. As ruas estão lá como conseqüência de processos urbanísticos de grande escala, mas quando cotidianamente vamos ocupando-as, usando-as e modificando-as, reescrevemos o espaço sociocultural e determinamos o mapa.

Ler a cidade como elemento dramaturgico é ler o comportamento das pessoas, e identificar as tensões possíveis entre estas e a performance teatral. Desvendar como se dão os múltiplos modos de relação com a cena teatral na rua é importante para compreender como o projeto teatral realiza seu impacto na imagem da cidade e na percepção das regras do espaço pelos transeuntes/espectadores.

Ao mesmo tempo, estamos supondo um diálogo com a cidade imaginada pelos seus habitantes e pelo *establishment*. Perceber a cidade imaginada como material é crucial para qualquer ação teatral performativa, pois o plano do desejo, da cidade sonhada, se vincula de forma direta com as reverberações simbólicas atribuídas aos espaços, seus usos e imagens. Esse é o território onde operam os elementos descritos por Lynch, tais como marcos, limites, vias e pontos nodais (2006: 51). A partir disso podemos confrontar a cidade que os usuários reconhecem com a cidade identificada pelos governos e instituições. Podemos então detalhar as tramas e mediações que se dão entre estas duas perspectivas. A cidade real (se é que podemos dizer o que seria o real) estaria neste interstício.

Considerando essa hipótese é possível propor a questão: qual cidade seria aquela penetrada pelo teatro performativo? Indo além dos aspectos temáticos da cidade e descobrindo condicionamentos e circunstâncias que modulam os usos cidadãos e institucionais, poderíamos vislumbrar o território a ser invadido. Para tanto, os criadores que querem visitar essa zona expressiva deveriam pensar a construção do projeto cênico partindo dos condicionamentos físicos e culturais a que estará submetido o espetáculo e particularmente os performers. O desenvolvimento de técnica e linguagem não deve estar centralmente preocupado com as formas de superação das dificuldades impostas pelo ambiente adverso da rua, mas, sim, dirigido à compreensão das operações dialógicas que cada espaço propicia exatamente na adversidade.

A utilização desse material básico que é cada rua com sua especificidade, deve ser ponto de partida do projeto. Por isso, um teatro na cidade deve explorar funcionamentos que contemplam o ruído da rua e sua multiplicidade de estímulos e interferências, não como meros obstáculos, mas como condição *sine qua non* do estar na cidade. Isso não implica em dizer que um teatro que invade a cidade não pode ou não deve se armar de ferramentas que permitam a melhor comunicação possível com seus

espectadores, mas, sim, que as escolhas surjam das articulações que caracterizam a especificidades do espaço, de modo que as encenações se relacionem com os espaços pela combinação com suas tramas e não apenas por uma sobreposição arbitrária. Invadir não é simplesmente impor o espetáculo aos usuários, mas, sim, descobrir os espaços intersticiais onde o espetáculo possa reorganizar as ações e percepções. É importante perceber como operam os fluxos daqueles que circulam (caminhando ou dirigindo veículos) para poder escrever a peça como parte do “momento” experimentado em um dado fragmento da urbe.

Buscando na cidade, isto é, no ambiente urbano, os elementos que estimulem as operações criativas dos atores, podemos deslocar o processo de encenação de um lugar que privilegia a condição cenográfica para uma prática que seria “ambiental”. Neste sentido, vale a pena retomar o conceito de Teatro Ambiental cunhado pelo pesquisador e diretor norte americano Richard Schechner (1994), que supõe uma relação de profunda integração entre o público e os performers. Esta relação seria modulada pelo condicionamento próprio do ambiente que interferiria de forma simultânea tanto em quem faz a cena como performer, quanto em quem faz a cena como espectador. A idéia do “ambiental” em Schechner aposta exatamente nessa capacidade que o ambiente tem de circunstanciar o processo expressivo e o receptivo de forma simultânea.

O ambiente da urbe tem suas leis que pertencem ao cotidiano. Todos as reconhecemos e sabemos operar por elas, ou contra elas, circunstancialmente. Ao invadir a cidade, o teatro cria breves fissuras nestas operações cotidianas e deforma o ambiente, propiciando a articulação de uma nova ambiência. Nisso apostamos, ao tomar o espaço da cidade: a possibilidade de que a gestão coletiva de um novo ambiente modifique as percepções sobre a cidade e abra espaços múltiplos para as operações da ficção. A interferência teatral na rede de construções simbólicas que se articulam no ambiente urbano trata de produzir re-significações com o fim de construir condições para um tipo de recepção que se projete em direção à idéia de uma cerimônia, ou seja, de um evento social que transforme o estar na rua. Ou seja, que possa adquirir, ainda que momentaneamente, a forma de uma troca de papéis sociais na qual as diferenças entre performer e espectador ameacem desaparecer. Assim, seria possível vislumbrar aquilo que Schechner chama de trânsito entre o espetáculo e o evento social, ainda que mais não seja, como exercício que trata de superar o espetáculo enquanto uma mera representação. Tomando essa referencia, pode-se pensar as experiências espetaculares na rua como um projeto estético que se aproxima à fronteira do performático como exploração de procedimentos vinculados mais à lógica da apresentação do que da representação.

A experimentação de novas linguagens cênicas nas ruas representa uma mudança significativa nos últimos quarenta anos, aprofundando o

diálogo com uma cidade que, se antes era considerada mais como um cenário socialmente amistoso, hoje pode ser definida como um território inóspito. Nossas ruas sofreram mudanças significativas que se relacionam de forma direta com os processos que caracterizam a cultura contemporânea tais como o incremento da violência, o crescimento vertical acelerado e o fluxo multicultural intenso.

As grandes metrópoles latino-americanas se transformaram em espaços caóticos como consequência do crescimento desordenado e a falta de urbanização planejada. Portanto, parecem verdadeiras “zonas de perigo”. O aumento do desemprego, a marginalidade e a violência são problemas agudos que assustam. Frente a isso uma parcela dos habitantes reescreveu os limites da cidade, delimitando novos espaços capazes de simbolizar os conteúdos tradicionais, criando micro cidades dentro da cidade². Podemos considerar estas zonas delimitadas como dobras territoriais. Espaços que, sem negar explicitamente a existência de uma identidade ou de um pertencimento, buscam criar um “parêntese”, uma suspensão simbólica de determinadas significações negativas existentes no espaço da cidade. Por outro lado, a cidade aberta e permanentemente mutante se estrutura a partir de territorialidades articuladas e multifacéticas.

Nessa cidade onde, muitas vezes, violências e ameaças parecem definir os comportamentos sociais, as formas teatrais performativas se inserem em zonas onde o risco passa ser um elemento central. As contradições entre a incessante expansão dos bolsões de pobreza e os projetos do *establishment* de uma cidade limpa e higienizada constituem um material condicionante do habitar e, portanto, do criar um teatro performativo na cidade. O conflito com a lógica dos espaços limpos e “organizados”, percebidos como tentativas de esvaziar a silhueta urbana dos sentidos mais autônomos apagando as suas contradições, impulsiona os artistas a explorar sua arte como um gesto alternativo. A introdução do elemento ficcional performativo é algo que se apresenta distante da ficção midiaticizada, como uma intervenção, um ruído, uma ruptura com as lógicas predominantes e tradicionais na ocupação do espaço público. Um teatro que ocupa a cidade, que invade os espaços públicos como forma alterna aos projetos oficiais, é um modo expressivo que se aproxima das lógicas dos usuários que operam em zonas intersticiais; uma fala não institucional que se formula dentro dos jogos sociais de ocupação dos espaços de convivência.

Este enfrentamento com a lógica da cidade limpa e “pura” coloca o teatro performativo na rua em uma posição de luta que problematiza a cidade como espaço social. Ao subverter as significações negativas da

² Estes são gestos que expressam tentativas de criar territórios seguros que podem ser definidos como “Não-Lugares” ou seja, lugares não relacionais e não históricos, isto é, não antropológicos. Estaríamos frente a espaços que, segundo o antropólogo Marc Augé (1988), não seriam conformadores de identidades, não definiriam pertencimentos, apenas implicariam em compromissos com o próprio consumo.

desordem desta cidade perigosa, e ao reafirmar as ruas como espaços geradores de uma infinidade de processos culturais contraditórios, este teatro opera como prática de resistência à construção de muralhas sociais. O teatro performativo opera então como vetor que discute os desejos de ordem, e re-situa os lugares dos cidadãos comuns e o potencial criativo que está latente nas formas de habitar.

Vários são os exemplos de espetáculos que se propõe a fazer da cidade um lugar da ficção desde uma perspectiva de um teatro performativo. Comento aqui dois casos não com a pretensão de estabelecer um modelo, mas com o fim explicitar as possibilidades de encenações que tem na invasão do espaço urbano seu elemento central.

A companhia francesa Royal de Luxe trabalha com a monumentalidade dos seus bonecos gigantes caminhando pelas ruas e, assim, trata de desorganizar a rua e seu trânsito ordenado e produtivo. Busca instalar um “caos”, para produzir momentos lúdicos que se estendem por amplas zonas da cidade. Com o *Elefante do Marajá* e *A Pequena Gigante*, entre outros espetáculos da Royal de Luxe, o público participa ativamente convivendo com uma cena que se mete nos espaços da cotidianidade criando uma situação de expectativa que constitui o elemento central do acontecimento, pois a companhia propõe uma nova forma de olhar a cidade, fazendo dessa um lugar de brincadeira onde todos são regidos pelos títeres.

O espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança* do grupo goiano *Teatro que Roda* tem a premissa de desorganização da cidade pelo deslocamento dos personagens. A encenação trata de oferecer uma cena que se assemelhe aos processos cotidianos da rua, ou seja, onde a sobreposição de imagens supõe os diversos pontos de vista dos transeuntes, motoristas e habitantes das janelas. O espetáculo faz com que os espectadores se desloquem para acompanhar os detalhes das cenas. Ao mesmo tempo, a encenação trata tanto de surpreender e quebrar a lógica tradicional da recepção espetacular pela introdução de interferências de objetos como um trator e um carro de polícia, bem como pelo uso de técnicas de risco físico. O cruzamento entre ficção e realidade é um material central do espetáculo.

Outros coletivos artísticos caracterizados por trabalhos com linguagens performativas são: *Black Block*, *Reclaim The Streets*, *Grupo Empreza*, *Falus Stercus* e *Erro Grupo*, entre outros. O elemento que se destaca nas propostas desses grupos é a produção de tensões entre os fluxos do cotidiano e a presença do performers e suas ações.

A vocação invasiva do teatro performativo ameaça de diferentes formas os modos operacionais dos projetos oficiais de ordem urbana. Mas essa resistência não se dá apenas na interface com as forças institucionais, pois este tipo de espetáculo também se confronta com os hábitos dos usuários ao introduzir novas lógicas poéticas. A ocupação deste espaço

cotidiano não é apenas um evento estranho e pouco habitual, é também um objeto estético que pede um olhar diferente daquele demandado pelo teatro tradicional. Assim, o transeunte está obrigado a perceber diferentes planos do acontecimento para estabelecer sua forma de recepção do espetáculo e poder situar-se no processo de ocupação do espaço.

Ao dialogar com as lógicas da cidade, este teatro combina a exploração dos elementos das linguagens teatrais com as singularidades do urbano. Assim, é possível fazer do elemento poético uma ferramenta de conhecimento da cidade. Uma cidade híbrida, produzida pela justaposição de diversos olhares e ações entre os quais pode-se incluir o teatro performativo. Essa fala artística convida a um redescobrimto de uma cidade que resiste a ser inabitável, isto é, dominada pelos projetos institucionais de higienização ou pela violência desenfreada e o abandono.

A quebra da cotidianidade que este teatro propõe é, de fato, a tentativa de abertura de um espaço para a reflexão sobre os materiais da cidade e suas significações no contexto da vida contemporânea. A rua não seria lugar apenas para o contato com o público, mas sim âmbito para o evento de comunhão que tem no ambiente o instrumento de contaminação de atores e espectadores. Ali se poderiam estreitar as relações entre o acontecimento ficcional e o plano do real, que é substância da vida das ruas. O teatro performativo cumpre assim um papel importante como instrumento de resistência cultural, pois introduz o lúdico, ou poderia dizer o “inútil” no universo do funcional e efetivo que é a cidade capitalista e sua lógica operacional.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. 1994. *Los "No Lugares". Espacios del anonimato* (Una antropología de la sobre modernidad). Gedisa: Barcelona, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. *Imaginario urbanos*. Eudeba: Buenos Aires, 2005
- CARREIRA, André. “Teatro de rua: mito e criação no Brasil”, in *ARTCultura*, UFU, nº 2 V.1, 2000.
- _____. “Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito”, in *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 1-309, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause, 1994.