

A respeito dos pressupostos éticos e estéticos do Teatro de Rua

Ricardo Gomes¹

Resumo:

O artigo questiona a definição de teatro de rua, constatando que apenas em alguns períodos históricos e em algumas regiões existiram construções concebidas para espetáculos teatrais. Segue um breve histórico do teatro *all'italiana*, que surgiu no século XVI e constituiu-se como um modelo hegemônico cujos últimos estertores ainda se fazem sentir hoje. A partir desses pressupostos, conceitua-se o teatro de rua popular, um dos mitos de origem do teatro evocados pelos reformadores do teatro do início do século XX, e o Teatro de Rua, nascido nos anos 60 do século XX, que se opôs ao “teatro burguês” e reivindicou a rua como espaço teatral. Delineia-se a trajetória do Teatro de Rua, examinando a participação do Living Theatre no Maio de 68, o Odin Teatret, enquanto referência para o Teatro de Grupo do anos 70, e o Teatro para as Massas – tecnológico e ilusionístico – dos anos 90. Conclui-se que as peripécias do Teatro de Rua no século XX – de mito de origem do teatro a teatro para as massas – apontam para a urgência da reflexão sobre o papel do Teatro na Sociedade do Espetáculo neste início de milênio.

Palavras-chaves: arquitetura teatral, teatro de rua, teatro e sociedade

Abstract:

The essay debate definitions of Street Theatre, comparing with the *Teatro all'italiana* models from XVIth century up today. In the XXth century, Street Theatre has pretended to occupy public spaces as theatrical spaces, with a political and ethical campaign like for Living Theatre, beginning from Paris, 1968 or for Odin Teatret, in the 70. This excursus lead to the conclusion that Street Theatre experiences, from origins to contemporary art, deserve a very special reflection on the role of theatre in our new millennium.

Key-words: theatrical architecture street theatre, theatre & society

¹ Professor Adjunto da UFOP diadokai@gmail.com

Se entendermos o “teatro de rua” como “o teatro que se representa em locais externos aos edifícios tradicionais” (PAVIS: 1998, p. 463)², abriremos um grande leque de possibilidades de interpretação, de acordo com as referências do interlocutor. A definição pode servir para designar desde o trabalho de jovens artistas que apresentam-se com números mais ou menos improvisados de técnicas circenses (palhaços, malabaristas, engolidores de fogo, etc.) ou de pantomima (as “estátuas vivas” ou os “sombrias”) nos parques, praças, sinais de trânsito ou estações de metrô, para conseguir alguns trocados “passando o chapéu”, até a simples transferência para a rua de um espetáculo concebido para o edifício teatral, com todo o aparato técnico que lhe serve de contorno. Entre esses dois extremos, os exemplos são tão numerosos e heterogêneos que a expressão “teatro de rua” parece não definir nada. Do ponto de vista histórico, seria então insuficiente tentar distinguir os diversos tipos de teatro simplesmente a partir de seus espaços de representação, pois não parece possível encarar o espaço do teatro como um dado de fato; é preciso pensá-lo como uma questão irreduzível a definições teóricas, enquanto ligada à materialidade do evento teatral e condicionada por determinantes históricos e culturais. Apenas em alguns períodos históricos e em algumas regiões existiram construções permanentes especialmente concebidas para os espetáculos teatrais; na maior parte dos casos edifícios pré-existentes, ou parte deles, foram adaptados para receber espetáculos ou construções provisórias foram erguidas para este fim; mas é principalmente a “rua”, em seu sentido amplo dos mais diversos lugares de encontro na cidade, que hospedou desde a antiguidade os fenômenos teatrais.

Quando um indivíduo ocidental evoca em sua mente o espaço teatral, vê uma imagem precisa: uma sala com um palco elevado diante de muitas cadeiras dispostas em filas. Esta imagem é o resultado de um tipo particular de modelo arquitetônico, que faz parte de um cânone teatral específico, nascido no século XVI, na Itália renascentista, consolidado na Europa e difundido no resto do mundo, como um modelo hegemônico cujos últimos estertores ainda se fazem sentir nos dias de hoje. O *teatro all’italiana*, apesar de inspirado na antiguidade clássica, não contém o espaço semi-circular dos anfiteatros gregos, ainda fortemente ligado ao círculo originário do ritual, no qual a visão de todos os espectadores converge para um ponto central do espaço de onde irradia-se concretamente a ação

² O verbete de Pavis é mais extenso e coloca algumas das questões abordadas neste artigo. Ao iniciar o verbete com a frase aqui citada, porém, parece-nos que o autor assume-a como uma primeira definição. A tradução deste texto, assim como de todas as outras citações bibliográficas em língua estrangeira, são do autor deste artigo.

cênica³. Enquanto a cena adota a perspectiva ilusionista da pintura renascentista, na qual a visão do espectador converge para um ponto imaginário no infinito, seguindo a tendência de idealização do fenômeno teatral presente nas famosas “unidades aristotélicas” – preconizando um modelo de teatro que respeite as unidades de tempo, espaço e ação, conforme interpretação renascentista do pensamento de Aristóteles – a plateia é organizada segundo uma rígida hierarquia, baseada na visibilidade do espetáculo e dos espectadores. Há lugares privilegiados para ver e para ser vistos.

No século XIX, o cânone teatral do *teatro all’italiana* havia se afirmado por toda parte e se popularizado. A partir do final desse século, entretanto, seus pressupostos filosóficos e religiosos (assim como os de toda a sociedade ocidental) foram seriamente abalados por pensadores como Marx, Darwin, Nietzsche e Freud, ao mesmo tempo em que seu papel social sofreu um duro golpe, com a difusão de novas formas de arte e comunicação, como os jornais, os eventos esportivos e principalmente o cinema, que herdou do teatro sua cultura dramática e iconográfica, ocupando rapidamente o espaço de entretenimento para as novas classes proletárias: segundo Hickham (1988, p. 473), de 1900 a 1920 o público do teatro diminuiu em 90%. Esses fatos que marcaram a arte teatral na virada do século passado encontram-se inseridos nos primórdios da Sociedade do Espetáculo (ver DEBORD : 2009), que consolidou-se com o surgimento de novas mídias, como o rádio na primeira metade do século XX e a televisão na segunda metade, atingindo na virada do milênio o estágio atual de poder “espetacular integrado”, no qual “o espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la” (*ibidem*, p. 173).

As condições para esse momento de hegemonia da Sociedade do Espetáculo, entretanto, não se limitam à revolução da comunicação proporcionada pelas novas mídias (internet, os satélites, celulares, etc.). Não podemos esquecer que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD : 2009, p. 14). Apesar de ter sido com frequência utilizado como instrumento de poder, desde a antiguidade o espetáculo estava ligado a momentos de encontro entre as pessoas. A Sociedade do Espetáculo, porém, é baseada no isolamento e na alienação.

³ No anfiteatro grego, esta circularidade concêntrica está presente na relação entre o espaço dos espectadores (*theatron*) e o espaço do coro (*orchestra*), enquanto o espaço de representação das personagens (*skene*) propõe uma visão mais frontal aos espectadores.

A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. (DEBORD : 2009, p. 23)

Esta nova conjuntura determinou uma fratura que dividiu o teatro desde o início do século XX em dois movimentos antagônicos: alguns tentaram “correr atrás do prejuízo”, continuando a reproduzir os cânones do *teatro all’italiana* e seduzindo o público com cada vez mais apelos ilusionísticos e efeitos espetaculares; outros “fizeram de necessidade virtude”, buscando na radicalidade um novo sentido para o teatro.

O teatro do século XX é, por um lado, a práxis sem história de uma instituição que prossegue, com sobressaltos e adequações, desde o século precedente. Por outro lado, é a história da grande reforma, de um teatro que recusa a tradição e se quer novo, dos grandes artistas que criaram modos diversos e alternativos de existência para o teatro. Não existe homogeneidade entre um espetáculo de consumo e a exceção que acontece em outro lugar e que vai em outra direção, entre – por exemplo – a temporada teatral de Moscou no início do século e a pesquisa nos Estúdios de Stanislavski, entre o mundo da arte teatral na Comédie Française e aquele de Jacques Copeau. (CRUCIANI e FALLETTI : 1986, p. 13)

Os grandes reformadores do teatro do século XX basearam seu trabalho no questionamento dos cânones teatrais vigentes, construídos nos quatro séculos anteriores, e na utopia de um novo teatro. Houve também uma busca pela essência do teatro e, como consequência, a busca de suas origens. Entre mito e história, realidade e fantasia, revolução e utopia, o teatro “popular”, que sempre existiu nas ruas, nos mercados e nos lugares onde as pessoas se reuniam, foi um dos mitos de origem do teatro então evocados (assim como o ritual, o teatro grego, o teatro oriental, etc.). Jacques Copeau, um dos mais radicais desses reformadores afirmava em uma nota para uma conferência em Amsterdam, escrita em 1922:

Deixar o teatro para ir para onde? Para a igreja? Nos seguiriam os curiosos, não os fiéis. Para a fábrica? Para as mansões dos novos-ricos? Para a casa do povo? Para a praça pública? Pouco importa o lugar, desde que aqueles que se reunirem tenham necessidade de nos escutar e que nós tenhamos algo a dizer-lhes ou a mostra-lhes; desde que este lugar seja animado pela força da vida dramática que existe em nós. *Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua.* Que tenhamos a coragem de mostrar que nossa arte é sem asilo, que não sabemos mais a nossa razão de existir e não sabemos de quem esperá-la. À aventura, até que encontremos, para armar a nossa tenda, um lugar no qual poderemos dizer: aqui está o nosso Deus, aqui é o nosso país. (COPEAU apud CRUCIANI e FALLETTI : 1989, p. 17, grifo nosso)

Esta nota de Copeau aponta outra questão central para os reformadores do início do século XX: a busca de novos públicos, ou, mais precisamente, a busca de uma nova relação com o público, não condicionada pelos códigos sociais e pelos cânones teatrais. Em todas as propostas de refundação do teatro a que nos referimos esta tentativa de tocar na essência da relação entre ator e espectador ocupa um lugar central. A rua oferece condições objetivas para essa nova relação: na rua, as classes sociais se misturam e não existe nem homogeneidade nem hierarquia de classes; na rua, o espectador não está condicionado ao espetáculo por nenhum rito social – não comprou ingressos, não colocou uma roupa especial, não ocupou um lugar especial – e sente-se livre para, por exemplo, ir embora se o que está vendo não interessa.

Apesar desses precedentes, o Teatro de Rua começou a adquirir um contorno preciso somente nos anos 60 do século passado, quando houve a tentativa de abandono do “teatro burguês”, enquanto edifício e enquanto instituição, e a clara reivindicação da “rua” como espaço teatral. Este movimento de “saída para as ruas” aconteceu em sintonia com todas as grandes e pequenas revoluções daquela década, girando entorno do movimento que se convencionou chamar de Maio de 68, com referência às revoltas estudantis e operárias que aconteceram na França naquele mês e ano. A ocupação do Théâtre del’Odéon, em Paris, um dos mais importantes acontecimentos deste movimento, atesta essa estreita ligação entre Teatro de Rua e Maio de 68. A primeira vista, pode parecer contraditório ligar o Teatro de Rua – mais precisamente, a saída do teatro para a rua – com a *ocupação* de um teatro, mas aquela ocupação visava justamente destituir

aquele tipo de espaço teatral de seu poder de representação, como é explicitado neste trecho de um comunicado do *Comité d'action révolutionnaire*:

A ação não dirige-se contra uma pessoa ou um repertório, mas contra a cultura burguesa e sua representação teatral. O Odéon cessa, por tempo indeterminado, de ser um teatro. Ele torna-se um local de encontro de trabalhadores. Uma permanência revolucionária, um local de encontro ininterrupto.⁴

Artistas como Julian Beck e Judith Malina, fundadores do Living Theatre – grupo teatral americano que podemos considerar como um dos grupos matriciais do Teatro de Rua – e o pintor Jean-Jacques Lebel, um dos primeiros a promover happenings na França,⁵ figuravam entre os que estavam na linha de frente da ocupação, que tinha inicialmente a ambição de fundir harmoniosamente arte e vida, teatro e política.

No dia 16 de maio, Julian e Judith lideraram a multidão de insurgentes, estudantes, trabalhadores e atores, cantando a Internacional e agitando bandeiras anarquistas negras. Esta turba conseguiu transformar o edifício venerável naquilo que Julian chamou de “um lugar de teatro vivo, onde qualquer um pode se tornar um ator”. (...) Julian acreditava que o que viu no Odéon foi “o melhor teatro que eu vi na vida”. Como em *Paradise Now*, “a arquitetura do elitismo e do separatismo e “as barreiras entre arte e vida”, que apenas falsificam o teatro convencional, foram rompidas e o resultado trouxe “o teatro para as ruas e as ruas para o teatro.” (TYTELL : 1995, p. 232-233)

Um episódio desta ocupação poderia ser considerado como o nascimento simbólico do Teatro de Rua: um dia após o início da ocupação, o acervo de figurinos do teatro foi saqueado e dezenas de manifestantes saíram às ruas, enfrentando o gás lacrimogêneo vestidos de centuriões, piratas e princesas. A saída para as ruas, que se consolidaria do trabalho do Living Theatre nas décadas seguintes, estava sendo gestada naquele período como consequência natural do desejo de romper as fronteiras entre arte e vida. Na cena final do espetáculo *Paradise Now*, que estreou naquele

⁴ Apud MARCHART, Oliver. *Stage the political (counter-)publics and the theatricality of acting*. Em: < http://www.republicart.net/disc/publicum/marchart03_en.htm > Acesso em 15 de novembro de 2011.

⁵ Movendo-se no campo das artes plásticas, mas preconizando a transversalidade entre as diversas manifestações artísticas e o rompimento das fronteiras entre arte e vida, os Happenings, a Body Art e a Performance compartilham referências, ideários e modos de ação com o Teatro de Rua.

mesmo ano durante o Festival de Avignon, os atores conduziam os espectadores para a rua, enquanto proclamavam: “O teatro está nas ruas. As ruas pertencem ao povo. Liberte o teatro. Liberte a rua. Comece”. (TYTELL : 1995, p. 228). O espetáculo transforma-se em manifestação política. Esta interação arte-política, que era para o Living sua razão de ser e seu *modus operandi*, pareceu em um primeiro momento ter encontrado sua melhor expressão naquela ocupação, a ponto de motivar Julian Beck a escrever, na “Declaração para a ocupação do Odéon”:

Há vinte e cinco anos nós queremos a revolução e pensamos que teremos a prova do sucesso de nosso trabalho no momento em que a revolução começar. Agora me parece que estamos assistindo nestes dias ao início da revolução. (BECK apud CRUCIANI e FALLETTI : 1989, p. 77)

No Odéon, do ponto de vista político, a revolução não aconteceu, assim como arte e política não se fundiram. Julian Beck e Judith Malina, assim como outros artistas que iniciaram o movimento, deixaram o teatro dois dias após o início da ocupação, pois as ações artísticas em senso estreito cessaram e o teatro transformou-se em espaço de debate político. Um mês depois, o próprio movimento de ocupação (assim como todo Maio de 68) perdia fôlego; os últimos ocupantes deixaram o edifício sem oferecer resistência, quando a polícia o retomou.

Aparentemente derrotado, nos anos 70 o movimento de Maio de 68 opera uma retirada estratégica que irá, com o passar dos anos, consolidar conquistas no campo social e do comportamento que modificaram radicalmente o papel dos jovens na sociedade. Neste período surgem novas formas de organização em comunidades baseadas na auto-gestão. Muitos grupos de teatro vivenciaram essa experiência e o Odin Teatret,⁶ formado por jovens de diversas nacionalidades e dirigido pelo italiano Eugenio Barba, tornou-se para esses grupos um ponto de referência. Inicia-se uma política de apoio e solidariedade entre grupos europeus e latino-americanos (na sua maioria) que passa a ser conhecida pela imprensa, a partir de uma definição do próprio Barba, como “Terceiro Teatro”.

No ano de 1976, durante o prestigioso festival de teatro Bitez/Théâtre des Nations, patrocinado pela UNESCO, Eugenio Barba organiza em Belgrado, então capital da Iugoslávia, o Colóquio Internacional de Pesquisa

⁶ O Odin Teatret foi fundado em 1964 em Oslo (Nouruega) e transferiu-se em 1966 para a pequena cidade de Holstebro, na Dinamarca, onde encontra-se em atividade até o presente momento.

Teatral, que será o primeiro de uma série de encontros internacionais nos quais muitos grupos de teatro de todo o mundo consolidarão referências éticas e estéticas, sintetizadas no “Manifesto do Terceiro Teatro”, escrito por Eugenio Barba para apresentar o encontro.

Existe, em muitos países do mundo, um arquipélago teatral que se formou nos últimos anos, quase ignorado, sobre o qual pouco ou nada se reflete, para o qual não se organizam festivais nem se escrevem críticas. Este parece constituir a extremidade anônima dos teatros que o mundo da cultura reconhece: de um lado o teatro institucional, protegido e subvencionado pelos valores culturais que parece transmitir (...). Do outro lado o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, hermético ou iconoclasta, teatro das mutações, à procura de uma nova originalidade, defendido em nome da necessária superação da tradição (...) De acordo com os parâmetros tradicionais do teatro, o fenômeno pode parecer irrelevante. De um outro ponto de vista, porém, um Terceiro Teatro faz pensar. (BARBA : 1991, p. 143)

Seguiram-se outros encontros, como o Atelier de Bergamo (Itália - 1977), organizado pelo Teatro Tascabile di Bergamo, o Festival de Santarcangelo (Itália - 1978), organizado pelo Piccolo Teatro di Pontedera, e o Encuentro Internacional de Ayacucho (Perú - 1978), organizado pelo Grupo Cuatrotablas. Estes encontros também foram fundamentais para o Teatro de Rua, pois muitas de suas atividades ocorreram ao ar livre e neles foram realizados espetáculos de rua com a participação simultânea de vários grupos. Deste modo, o Teatro de Rua identificou-se naqueles anos com o Teatro de Grupo, entendido como um tipo de movimento social, que não buscava mais a revolução política, mas uma “revolução existencial”, embasada em uma nova maneira individual de colocar-se na sociedade.

Apesar do contexto oficial, os grupos que participam do encontro [de Belgrado] são todos praticamente desconhecidos. Parecem os mendigos do teatro. No entanto, ao contrário de todos os outros teatros convidados, são capazes de colaborar, de fundir-se e de encher a cidade de teatro por um dia inteiro, como se fossem um só grupo. (TAVIANI : 1986, p. 377)

O cunho político-ideológico dos anos 60 ainda era presente em muitos grupos, principalmente na América Latina, onde os movimentos políticos dos jovens das décadas de 60 e 70 expressaram-se de forma dramática (e

por vezes trágica) como lutas de resistência às ditaduras militares que oprimiram um grande número de países do continente nesse período. Nesses regimes, as pessoas não tinham liberdade de se encontrar e se manifestar livremente nas ruas, o que dificultava em muito o desenvolvimento do Teatro de Rua. Alguns grupos e artistas tiveram, entretanto, um papel importante na produção de conceitos ligados ao universo do teatro político, que refletiram-se na estética do Teatro de Rua, sendo Augusto Boal, com seu Teatro do Oprimido o que alcançou maior repercussão internacional. Em outros grupos, seguindo o exemplo do Odin Teatret, este viés ideológico deu lugar a uma maior preocupação com elementos estéticos e técnicos. Esta técnica, porém não estava desvinculada de um senso ético, como afirma Barba, em 1977, na apresentação do Atelier de Bergamo:

A arte teatral está vivendo uma mutação profunda e obscura. Seria injusto analisá-la apenas como pesquisa de novos meios expressivos, de novas técnicas. A pesquisa teatral é hoje a busca de um novo sentido para o teatro. O problema da técnica é essencial para o trabalho do ator, mas ainda mais essencial é o processo que determina os resultados técnicos. Este processo é desencadeado por uma postura ética que recusa as situações da vida quotidiana. (...) O encontro de Bergamo não quer favorecer a aquisição de novas técnicas, nem constituir um ensinamento. Quer criar um lugar e uma situação de troca. Não aspiramos a nos apropriar da experiência dos outros, mas a confrontar-nos com ela, traduzindo-a cada um de nós na sua própria língua, ou seja, traindo-a, a única maneira de transmiti-la. (BARBA apud TAVIANI : 1986, p. 378)

O contato entre diversos grupos de diferentes nacionalidades e backgrounds culturais também gerou consequências estéticas, ligadas ao contágio entre técnicas e poéticas teatrais, que determinou certos parâmetros artísticos sobre os quais foram construídos os espetáculos de rua desde então. Naturalmente, em grande parte estes padrões também respeitam matrizes culturais e antropológicas que sempre estiveram ligadas ao “teatro de rua”, nas suas mais diversas manifestações populares e são determinados por problemas de comunicação que a própria situação da rua coloca (adquirir visibilidade, ser ouvido, atrair a atenção do espectador em um ambiente disperso, utilizar diferentes espaços ressaltando suas características expressivas, etc.).

- O cortejo ou parada: é a forma de utilização do espaço mais frequente na Europa e sobretudo na Itália, onde o termo *parata* tornou-se quase um sinônimo de “espetáculo de teatro de rua”. Normalmente implica em um deslocamento do público, que segue o cortejo, mas também pode prever, como nas paradas militares ou nos desfiles de carnaval, que o público permaneça estático em relação ao cortejo, como às margens de um rio que passa. Permite aos espetáculos uma dinamização na ocupação do espaço, sendo muitas vezes acompanhada de técnicas pseudo-militares de “cerco” e “invasão”, em que os atores, chegando por todos os lados, surpreendem os transeuntes antes de formar o cortejo.
- O círculo ou a “roda”: é a forma mais arquetípica de utilização teatral do espaço urbano, pois funda-se quando o ator cria um círculo de espectadores a partir da irradiação de sua ação, que atrai os transeuntes, reunindo-os entorno de si. Assim faziam os antigos “saltimbancos” (do italiano *salta in panca*), quando subiam encima de um banco para atrair a atenção das pessoas, que reuniam-se em sua volta. Ainda hoje podemos ver artistas populares apresentando-se deste modo nas praças da América Latina e, talvez por isso, esta é a mais comum disposição espacial dos espetáculos de rua neste continente.

Obs.: A combinação das duas matrizes espaciais descritas acima foi muito utilizada no Teatro de Rua, criando espetáculos itinerantes, com deslocamentos em forma de cortejo para diversos locais escolhidos, onde os espectadores assistem as cenas dispostos em círculo ou semi-círculo.

- Utilização de lugares elevados, com a aparição dos atores em janelas, terraços, torres, balcões, etc.: dinamiza a utilização do espaço e proporciona visibilidade ao espetáculo. Muitas vezes este recurso exige um apelo sonoro para atrair a atenção. A espetacularidade pode ser incrementada com a descida do ator por uma corda.
- Instrumentos musicais: a execução de músicas ao vivo, tocadas pelos próprios atores, utilizando principalmente instrumentos de percussão (mais acessíveis e fáceis de aprender, se comparados aos instrumentos melódicos) visa ampliar suas possibilidades de presença.
- Técnicas circenses: seguindo a mesma lógica de ampliação da presença, os atores utilizam técnicas espetaculares provenientes do

circo, principalmente a acrobacia (que também teve um papel fundamental no treinamento do ator, independente de suas valências espetaculares) e os malabarismos. Naturalmente as técnicas circenses também identificam-se culturalmente com o universo da rua e do mercado popular.

- O uso de pernas-de-pau: “[No encontro de Belgrado, em 1976] pela primeira vez apareceram as pernas-de-pau (do Odin, rapidamente incorporadas por Peter Schumann), um acessório que se tornaria essencial na técnica do teatro de rua nos decênios sucessivos” (VESCOVI : 2007, p. 76). Além de ampliar literalmente a presença do ator, enfatizam o jogo de equilíbrio/desequilíbrio da posição ereta, proporcionando novas possibilidades de expressão. A sensação de risco, além das inúmeras possibilidades de virtuosismo, garante ainda um alto nível de espetacularidade. As pernas-de-pau também podem ser consideradas como um palco ambulante, pois permitem uma ótima visibilidade na rua, destacando o corpo do ator acima das cabeças da multidão.

Na análise destes desdobramentos do Teatro de Rua nos anos 70, dois elementos, profundamente ligados entre si, destacam-se como mais relevantes: a centralidade do trabalho do ator e de sua preparação técnica e o trabalho em grupos de teatro. A ligação entre estes elementos é analisada de forma exemplar por Renzo Vescovi, diretor do Teatro Tascabile di Bergamo, um dos grupos históricos do “terceiro teatro” italiano, que até hoje faz do Teatro de Rua uma de suas principais atividades.

Não é possível fazer este tipo de espetáculo se não se é um verdadeiro grupo de teatro. “Grupo” para nós é uma noção fundamental: quer dizer que alguém teve a santa paciência, e a sorte casual, de poder viver juntos sem brigar e ir embora por um número alto de anos, porque apenas assim podemos passar um conhecimento, de outro modo, os conhecimentos não são transmitidos. (...) Tudo isso não se pode imaginar que seja possível fazer trocando os atores e recrutando-os na agência de empregos, porque este tipo de técnica não se depositou neles, é preciso que seja construída dentro de um grupo. (VESCOVI : 2007, p. 198)

É importante destacar que o Teatro Tascabile di Bergamo, que surgiu em 1972, no bojo da efervescência cultural pós 68 e, como tantos outros grupos daquele período, reconheceu em Eugenio Barba um mestre e no

Odin Teatret um modelo, faz Teatro de Rua ainda hoje, enquanto a grande maioria dos grupos italianos que participaram deste momento cultural e ainda estão em atividade (a maioria deles já acabou faz tempo) interromperam esse tipo de espetáculos há muitos anos. Com certeza a circular do Ministero del Turismo e dello Spettacolo italiano, que em 1988 decidiu que o governo italiano iria levar em consideração, para fins de financiamentos públicos “as manifestações às quais se tem acesso através da compra de um bilhete de ingresso ou assinatura”, contribuiu para desestimular a prática do Teatro de Rua. (CRUCIANI e FALLETTI : 1989, p. 136)

Nos anos 80, destacaram-se na Europa novos grupos de teatro de rua que partem de outras premissas éticas e estéticas, como o francês Royal de Luxe ou o espanhol La Fura del Baus, ambos fundados em 1979. Estes grupos atingiram a maturidade na década de 90, quando vimos multiplicar-se nos festivais oficiais a presença de um outro tipo de teatro de rua, que visa atingir um grandíssimo número de espectadores, com espetáculos para as massas.⁷ É também cada vez maior a presença de elementos teatrais em grandes eventos como os concertos de música rock e as aberturas ou encerramentos de grandes eventos esportivos, como a Copa do Mundo de futebol e as Olimpíadas. Esse tipo de Teatro para as Massas, que visa a teatralização da cidade e frequentemente utiliza elementos simbólicos para gerar sentimentos de pertencimento, também tem precedentes históricos, como os *Triunfi* (entradas triunfais) dos imperadores romanos de volta de campanhas militares vitoriosas, as grandes manifestações patrióticas da Alemanha nazista ou os espetáculos proletários dos primeiros anos do regime comunista soviético (como a encenação da tomada do Palácio de Inverno, em 1920).

Nesses espetáculos de rua há um grande investimento em elementos tecnológicos capazes de capturar a atenção do espectador através do deslumbramento provocado por efeitos espetaculares e ilusionísticos. Necessitando de muitos técnicos e figurantes, além de toneladas de equipamentos, esses espetáculos são financiados por governos e grandes empresas privadas, frequentemente multinacionais. Muitas vezes são criados especialmente para a ocasião, a partir de temas ligados à propaganda política ou comercial. Um exemplo recente no Brasil foi o espetáculo *Ensaio sobre a beleza*, patrocinado pela empresa de

⁷ É interessante notar que no mesmo período no Brasil surgem dois grupos que, em que pesem as suas peculiaridades, irão engajar-se no Teatro de Rua em sintonia com o ideário dos grupos europeus dos anos 70: o Ói nós aqui traveiz (1978) e o Tá na Rua (1980), ambos ainda em atividade.

telecomunicações TIM e realizado na Cinelândia (Rio de Janeiro), em outubro de 2011 pela empresa italiana Studio Festi especialmente para a abertura do Momento Itália-Brasil,⁸ que envolveu 100 artistas, 80 técnicos, 22 produtores e diretores, 180 figurinos, 40 máquinas cênicas, 280 metros de cabos para coreografias aéreas, 404 refletores, 60 mil watts de som e 24 videoprojetores de grandes imagens.⁹ Outro exemplo é o espetáculo *Cielo Arte*, realizado em 2010 pelo grupo catalão La Fura del Baus, no Memorial da América Latina, em São Paulo, com patrocínio da empresa de máquinas para cartões de crédito Cielo, com a participação de 80 artistas, cerca de 10 toneladas de equipamentos, um público estimado de 12 mil espectadores, 3 anjos voando a 30 metros de altura, uma roda de 7 metros de diâmetro que passava no meio do público, uma rede humana com 60 pessoas e uma marionete ambulante de 8 metros de altura, além de guas e guindastes que pesam 160 toneladas.¹⁰ Este novo Teatro de Rua para as massas não apresenta as motivações político-ideológicas dos anos 60 e tampouco parece estar preocupado com as questões éticas e estéticas que marcaram o movimento do Teatro de Grupo dos anos 70. Isto não quer dizer que seus espetáculos não reflitam questões éticas, estéticas, políticas e/ou existenciais dos artistas que os criaram. Parece haver, todavia, uma maior promiscuidade com o poder político e econômico, que em alguns momentos, como nos espetáculos criados sob encomenda para governos e/ou empresas privadas pode chegar ao ponto de colocar a arte a serviço da propaganda político-institucional.

Não há nenhuma novidade nesta relação ambígua do artista com políticos e empresários, especialmente no âmbito teatral, historicamente dependente de meios materiais e de consenso social para sua sobrevivência. Julian Beck, em sua “Declaração para a ocupação do Odéon” já chamava a atenção para as contradições inerentes às relações do artista com o poder, quando declarou, referindo-se a Jean Louis Barrault, diretor do Odéon naquela ocasião, e a sua companheira Madeleine Renaud:

É importante ocupar o Ódeon porque (...) ali se manifesta um talento de primeira grandeza: o talento da Companhia Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, que são, como eu, escravos do Estado. (...) Devemos dizer: o Living aceita trabalhos nas Maisons de la

⁸ Promovido pela Embaixada da Itália em Brasília em parceria com os Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e São Paulo, e os consulados no território, o objetivo do Momento Itália-Brasil é promover a cultura italiana no Brasil através de uma série de eventos culturais realizados durante 9 meses.

⁹ Informações adquiridas no website do Studio Festi: <<http://www.studiofesti.it/blog/?p=1827&lang=pt>>

¹⁰ Informações adquiridas em: <<http://www.enteatro.com.br/2010/11/cielo-arte-apresenta-la-fura-dels-baus.html>>

Culture e nos teatros burgueses (...) (BECK apud CRUCIANI e FALLETTI : 1989, p. 77)

Desde a segunda metade do século XX, vivemos um período de grandes transformações, cuja crescente velocidade tem exigido dos artistas uma capacidade de constante adaptação. O movimento do Terceiro Teatro já pertence à história e alguns de seus expoentes tornaram-se referências mundiais ou nacionais; os movimentos de contestação e contracultura dos anos 60-70 foram transformados pela indústria da propaganda em motes para a identificação dos produtos de consumo com as diversas “tribos” de consumidores. É cada vez mais difícil para os artistas, enredados na lógica dos patrocínios e da propaganda, criar estratégias para fugir ao destino que parece inexorável de ser apenas uma engrenagem da Sociedade do Espetáculo, pois

Considerado na sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD : 2009, p. 14-15)

Os grandes espetáculos de rua baseados na opulência das imagens (como é claro no slogan do Studio Festi: *il fin, la meraviglia* - a finalidade é o deslumbramento) dão continuidade a alguns aspectos presentes no Teatro de Rua do século XX, como a busca de espaços cênicos alternativos ao edifício teatral e de um público popular e descompromissado com os cânones teatrais tradicionais, mas parecem reproduzir a lógica da Sociedade do Espetáculo, ao colocarem-se a serviço da criação de uma sensação de pertencimento à uma massa comercialmente ou politicamente manipulada ou concentrando suas energias em efeitos ilusionísticos que estabelecem com o espectador uma relação de alienação.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. (*ibidem*, p. 24)

As peripécias do Teatro de Rua no século XX - de mito de origem do teatro a teatro para as massas - apontam para a urgência da reflexão sobre a relação do ator com o espectador e do Teatro com a Sociedade neste início de milênio. Será que o Teatro está condenado a ser um produto marginal da Sociedade do Espetáculo, cujo único atrativo exclusivo reside no fato de materializar algumas das imagens midiáticas virtuais? Ou a vitalidade e o sentido do Teatro residirá justamente do fato de existir somente enquanto encontro e experiência compartilhada entre pessoas “de carne e osso”, em uma sociedade fundada sobre a realidade virtual?

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes* (trad. Luís Otávio Burnier). São Paulo - Campinas : Hucitec - Unicamp, 1991.

CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari : Laterza, 2005 (1^a ed. 1992).

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia (org.). *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia (org.). *Promemoria del teatro di strada*. Bergamo : Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Telaio, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (trad. Estela dos Santos Abreu). Rio de Janeiro : Contraponto, 2009 (1^a ed. 1997).

HICKHAM, Glynne. *Storia del teatro* (trad. Clelia Falletti). Bologna : Il Mulino, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dizionario del teatro* (org. ed. italiana: Paolo Bosisio; trad. Paolo Bosisio e Paola Ranzini). Bologna : Zanichelli, 1998.

TAVIANI, Ferdinando. *1964-1980: da un osservatorio particolare*. In: CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia (org.). *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1986.

TYTELL, John. *The Living Theatre: art, exile and outrage*. New York : Grove Press, 1995.

VESCOVI Renzo. *Scritti dal Teatro Tascabile* (org. Mirella Schino). Roma : Bulzoni, 2007.