

PERFORMANCES NA RUA E AS COMUNIDADES-RELÂMPAGOS: RE-HUMANIZANDO ESPAÇOS DA CIDADE

Zeca Ligiéro¹

Resumo: O artigo propõe o conceito de comunidade relâmpago para manifestações culturais e artísticas que acontecem transformando o espaço urbano como algo vivo e vibrante. Procura relacionar os aparatos das manifestações políticas com as artísticas como um processo de retro-alimentação.

Palavras chaves: performance, teatro de rua, comunidade.

Abstract: The paper proposes the concept of lightning community to cultural and artistic events that happen transforming urban space as something alive and vibrant. It seeks to relate the trappings of political demonstrations with art as a continuous process of feedback.

Key-words: performance, street theatre, community

O teatro ganha as ruas na sua ânsia de respirar novos ares. Parece que renunciou ao mofo dos figurinos guardados em armários, das luzes acetinadas que criam efeitos. O teatro não suporta mais se ver como cinema ou televisão, o teatro quer se reinventar. E já não pode seguir vivendo sem oxigênio, e já não suporta o ácaro da cortina de veludo vermelho. Cansado de deslizar monotonamente pelas tabuas regulares e gastas do palco, prefere o asfalto quente ou mesmo o neon frio da noite ao ar livre. Quer o desequilíbrio das pedras, o vento que atrapalha a roupa e desalinha o cabelo. O teatro escolhe a rua porque já não agüenta discutir a existência do ser e o nada. O teatro quer a vida, a vida que não conhece. Cansou-se de repetir as antigas histórias como se fossem novas. Manifesto do Teatro de Rua, 2010 (Zeca Ligiéro, inédito)

O teatro de rua é hoje uma das manifestações com maior expressão no panorama artístico mundial. Desejos lúdicos, políticos, exercícios experimentais, desafios artísticos têm movido atores, performers, diretores, produtores culturais, amadores e profissionais em dezenas de países dos quatro cantos do mundo a buscar seu público a céu aberto. Não é mais possível imaginar o teatro apenas como aquele que acontece dentro da caixa preta

¹ Professor Dr., Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – NEPA/UNIRIO, Cientista do Nosso Estado- FAPERJ. nepaa@unirio.br

cênica. Em suas diversas modalidades, a prática do teatro se ampliou dilatando o espaço que durante séculos lhe fora determinado pelo pensamento burguês, rompendo definitivamente o muro invisível que o separava do espectador. A partir do século XX, a revolução da apresentação teatral desconstruiu sua própria forma e conteúdo, alterou suas relações espaciais e confrontou o ator com o espectador, revelou o ator que veste a máscara denominando-o de performer e avançou ainda mais em direção à rua, em busca de outras identidades e funções, ora procurando antigos elos perdidos com as procissões dionisíacas e/ou católicas, ora novas estratégias se espelhando nas manifestações políticas de protestos contemporâneas.

No começo do século XX, artistas visuais e poetas se utilizaram de alguns artifícios do teatro como máscaras e figurinos para criarem uma arte contestatória nas ruas como expressão das vanguardas artísticas européias – a exemplo dos Futuristas com seus passeios para escandalizar a burguesia. Alguns anos depois, o teatro vira agitação e propaganda (*agitprop*), na França, Alemanha e Rússia. Na década de 60, o teatro de rua ganha forma própria conciliando arte e política, como aquele praticado pelo The Living Theatre, que pressionado pela censura norte-americana se desloca para Paris, onde se junta aos estudantes que clamavam pelas grandes mudanças políticas e sociais: igualdade dos direitos para homens e mulheres, brancos e negros, e principalmente, liberdade de expressão e liberdade sexual.

Na rua, o teatro reativou então a grandiloquência procissional que havia sido perdida, refez os círculos sagrados caminhando e parando em estações como os mistérios medievais (LIGIERO, 2011, p.173). Ele utiliza também de expedientes explorados com eficácia pela religião católica em suas grandes festas em louvor dos santos padroeiros ou da Paixão de Cristo, quando milhares de expectadores protagonizam o papel de devotos e tomam de assalto praças, avenidas e becos com muita fé e comida ou, ainda, simplesmente seguindo em cortejo de forma festiva e anárquica como os desfiles de carnaval, e os cortejos da Festa do Rosário de Negros registrados por Johann Moritz Rugendas no século XIX.

No limiar do século XXI, o teatro de rua amadurece e traz a sua discussão para o espaço aberto das cidades, criando comunidades-relâmpagos, momentâneas e constituídas em torno da performance. A performance presentifica em novas e abertas re-contextualizações o momento político da cidade, do país e do mundo. Ao lado do mendigo, que habita a praça, pára o executivo que se desloca em direção à bolsa de valores, a madame que planeja comprar produtos finos, a dona de casa que se prepara para pechinchar na feira, o estudante que faz um protesto ou simplesmente volta para casa depois da aula, o pivete que espera bater uma carteira para cheirar mais cola, o evangélico que por momentos interrompe sua pregação para ver uma aglomeração maior que a que conseguiu em sua volta. Neste momento, nas

grandes capitais, apresentações em ruas estão acontecendo aos milhares: México, Singapura, São Paulo, Roma.



Hip hop no centro da cidade de Guatemala. Foto Zeca Ligiéro, 2012.

Os grandes espaços vazios e sombrios, onde ricocheteia o ronco próximo ou distante dos carros, enchem momentaneamente de vida, cor, luz, música, som de gente que estava emudecida pela obrigação e a pressa e começa a se comunicar entre si. Uma comunidade-relâmpago se forma e tem vida própria por alguns minutos ou no máximo um par de horas mas, poderosa, mobiliza conseqüências transformadoras. As relações são horizontalizadas pela vivência da performance, pela experimentação por meio dos sentidos, pela convivência de um momento lúdico, político, artístico. Todos querem ver e ouvir a palavra do performer, para melhor sentir e pensar sobre o que ele sente e o que tem a dizer. Enquanto há vida no ar, a comunidade-relâmpago com brilho próprio reacende antigas chamas, brilha na noite ou no dia com um encanto da curiosidade, da surpresa se deixa prender para presenciar o inusitado.

As características das performances locais das trupes mambembes de rua são readaptadas às novas linguagens assimiladas por novas praticas e pelo compartilhamento em rede virtuais dos seus performers, com aqueles que dividem e multiplicam conhecimentos. Não há escola formal para este teatro emergente que se impõe pela necessidade política de quem o pratica. Como criar esta mágica? Como operacionalizá-la? Como se construiu esta tecnologia cênica? E mesmo que um grupo não queira imitar o outro, o arsenal de signos e objetos disponíveis pelo contato entre grupos e por meio da Internet faz com que um novo elemento surgido num protesto no Cairo no dia seguinte seja assimilado por um grupo de ativistas em Bogotá e utilizado por um grupo de

teatro de rua no Acre. As redes se estabelecem não somente pelas suas ideologias, mas pela eficácia ou pela contundência dos elementos performativos que são desenhados em conjunto com suas ações.

Se o teatro saiu do palco e chegou à rua, a verdade é que lá também encontrou, já sendo praticado, um “outro teatro”, construído de dança, música, canto, performance, por atores sociais que nunca aspiraram ao estrelato, mas que não mediram esforços para desenvolverem algumas tecnologias para dar mais poder à sua encenação. Estes atuam tanto em momentos de celebração religiosa como festiva, ritualizados ou não, ou ainda conjugando ambos como em situações de protesto político. Muitas destas celebrações religiosas ou festivas são inexoravelmente contaminadas com uma variedade de jogos e uma diversidade de entretenimentos decorrentes do contato e envolvimento acrítico com a Indústria Cultural e do processo de globalização. Além desta observação em relação aos fenômenos de puro entretenimento ou celebração religiosa, é importante apontar que em ambos os casos há uma gama de possibilidades de uso do espaço da cidade de forma performativa.

Muitas vezes surge um fenômeno híbrido entre manifestação artística e política. Performances são criadas por artistas desconhecidos e jovens ativistas, bem como aquelas surgidas das atividades de grupos, gangues ou “tribos” que por meio do grafite expressam nas ruas, muros e praças do mundo suas agendas e culturas peculiares. Outro impacto, às vezes violento, tem as passeatas de torcedores fanáticos que rumo ao estádio ou de volta para casa ocupam o espaço da cidade como algo uniforme com suas bandeiras, com gritos, fogos, uso de bebida alcoólica e insultos liberados contra quem não é do mesmo time. Situação próxima à violência performada por brutamontes neonazistas e neo-fascistas contra negros, índios, homossexuais e mulheres, se expressando contra alguma lei que beneficie as outras etnias não brancas, procurando delimitar o espaço da cidade como exclusivamente seu. Existe ainda outra ocupação comercial da rua, em que performances produzidas por instituições públicas ou por religiões de massa, portanto manipuladas por um determinado grupo partidário ou religioso, imprimem a sua filosofia à diversão da plebe: música sertaneja, pagode, axé music, funk, festa com DJ, fenômeno que tanto pode ocorrer no calendário de festas religiosas (Iemanjá, Carnaval, Festas Juninas, Natal etc.) como, em caráter excepcional, em outras, quais inauguração de obra, comício, comemoração, campanha de algum novo produto, encontro especial com fiéis, festas dos santos de devoção etc.



Procissão de São Sebastião no meio da feira de Chichicastenango, Guatemala, 2012. Foto Zeca Ligiéro.

O povo do teatro que vai à rua para desenvolver a sua prática se surpreende com a variedade destas performances culturais que interferem no espaço público da cidade, redefinindo o espaço pela sua ocupação momentânea, pela transgressão inesperada, voluntária ou não, em inusitadas ocupações lúdicas, poéticas e ou políticas. Este novo teatro de rua passa a incorporar também em suas performances espetaculares as “novidades” técnicas e expressivas da performance do “não ator” que performa e transforma o cotidiano da cidade.

Por outro lado, desde o começo do século XX, sintonizados com os grandes movimentos de protesto, diversas camadas da população em suas diferentes classes e grupos étnicos ou profissionais, começam a criar performances públicas aproveitando de expedientes típicos do teatro e do circo – como figurinos, pintura facial e corporal, máscaras, bandeiras, cartazes com cartuns e anúncios, pernas de pau – para tornarem-se mais visíveis aos olhos do público e da mídia. Por diferentes razões, estes espetáculos reivindicatórios passam a ocupar o espaço público, onde também desfilam manifestações contras ditaduras, governos corruptos, carestia e violência.



Cortejo de nativos colombianos que recebem delegações indígenas do Peru e da Venezuela para discutir seus direitos e criar ações conjuntas. Tunja, Colômbia, 2010. Foto Zeca Ligiéro.

Schechner evidencia a característica cômica destas manifestações populares:

Festivais e carnavais – quase, mas não exatamente da mesma forma – são eventos teatrais cômicos: cômico em desejo, mesmo se às vezes trágicos em desfecho. Quando as pessoas vão às ruas *em massa*, eles estão celebrando as possibilidades de fertilidade da vida. Eles comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia uns dos outros. Eles colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem efígies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários, ou para ostentar o exorbitante, mas também para expressar a multiplicidade que é cada vida humana. Expressar temas proibidos é arriscado, então, as pessoas usam máscaras e fantasias. Elas protestam, frequentemente por meios de farsa e paródia, contra o que é opressivo, ridículo e ultrajante. Para um se juntar a muitos como parceiros, não é só um ato *sexy*, é também uma atividade socialmente e politicamente gerativa. Ações festivas divertidamente, blasfematoriamente e obscenamente expõem para o olhar geral para aprovar e/ou ridicularizar os fatos básicos (e, portanto,

corporais) da vida e morte humana. Tais desafios de atuação, reivindicações oficiais de cultura para autoridade, estabilidade, sobriedade, imutabilidade e imortalidade (a meu ver é melhor: “Tais atuações desafiam as afirmações da cultura oficial para autoridade, estabilidade, sobriedade, imutabilidade e imortalidade.” Às vezes atuações de rua trazem mudanças históricas – como na Europa Oriental em 1989. Mas a maioria de tais cenas, seja comemorativas e seja violentas, termina com a velha ordem restaurada. Frequentemente, a antiga ordem patrocina uma crença temporária de si mesma. As autoridades tendem a “ficar de olho” nesses carnavais, submetidos a calendários estritos e confinados a vizinhanças designadas, enquanto a polícia se prepara a entrar em ação. Mesmo assim, rebeliões aumentam em torno das datas sacralizadas, como aniversários de morte ou funerais de heróis e mártires; ou prematuras revoltas populares (como na China) ou a estação de Natal e a aproximação do Ano Novo (como na Europa Oriental). Permitir que as pessoas se reúnam nas ruas é sempre flertar com a possibilidade do inesperado ocorrer. (2007, p.59-60)

Nas ruas das capitais brasileiras também podemos observar mudanças e o surgimento tanto de uma rede de teatro de rua como de movimentos sociais que se expressam na rua, como o MST, os índios, os bombeiros, para citar alguns. O coletivo se afirma pela força das corporações; mas há, também, desde o começo do século XX, incursões individuais e performances “solo” nas ruas. As primeiras auto-performances² aconteceram durante o carnaval, o tempo da inversão do cotidiano, como propõe Da Matta (1979). No carnaval de 1919, Júlio Silva saiu pelas ruas do Rio de Janeiro fantasiado e segurando uma placa onde se lia: "Bloco do eu sozinho".³

² Michael Kirby define auto-performance quando o material usado pelo artista é sua própria biografia. Ver LIGIERO, 2011.

³ Ver site Reflexões, notícias e histórias de uma brasileira em viagem sensorial, musical e antropológica pelo mundo e para dentro de si mesma. <http://antropo-trip.blogspot.com/2011/01/bloco-do-eu-sozinho.html>, acessado na quinta-feira, 20.1.2011.



O sentimento de solidão em plena folia de carnaval, destoante, talvez por isso mesmo tornou-se um tópico bastante recorrente na arte brasileira. Em 1938, foi a vez de Flávio de Carvalho demonstrar o jogo de provocação do indivíduo para com a massa através de um comportamento inusitado: caminhar ao lado da procissão de Corpus Christi usando um boné (ver LIGIERO, 2011, p. 34). Se no carnaval era comum “tirar o anel de doutor para não dar o que falar e com uma cortina se vestir de Maria Antonieta e ir dançar no Bola Preta até o sol raiar” como diz a célebre música de Assis Valente gravada por Carmen Miranda em 1937; diversamente nas ruas “sérias” de São Paulo em um dia de semana da década de cinquenta, o terno de casimira, a camisa de brim, o uniforme do nylon importado compunham a roupa masculina pouquíssimo adequada para o verão, e mesmo sob o tórrido sol tropical. Em 1956, Flávio de Carvalho provoca a moda ao vestir uma mini-saia como protótipo de roupa masculina própria para os trópicos – invertendo o conceito do modelo unissex adotado na década seguinte na Europa e Estados Unidos (*ibidem*, p. 39).



Comportamentos performáticos como o de Julio Silva ou de Flávio de Carvalho ou, ainda, do Profeta Gentileza no Rio, que propunha uma reflexão sobre o modo agressivo que o habitante trata o seu semelhante, criam novos paradigmas na rua a partir da atuação do indivíduo. A rua é o local onde o indivíduo encontra o seu público para assumir plenamente a sua *persona*. Vestir ou tirar a máscara?

Ao lado do teatro de rua em grupo, a performance solo na rua está também contaminada pelas questões políticas e sociais do mundo contemporâneo.



Performance de rua, o negro pescador de preto, com a roupa preta e o peixe preto, numa praça na cidade de Cartagena das Índias, no Caribe Colombiano, um dos principais portos de entrada de negros nas América Espanhola. Foto Zeca Ligiéro, 2009.

É possível observar até mesmo uma troca entre elementos cênicos e tecnológicos manipulados por atores de teatro e por atores sociais procurando esclarecer suas mensagens imediatas ou desenvolver parábolas sobre acontecimentos políticos e transformando o espaço cotidiano da rua em um espaço lúdico impactante. De ambos os lados, as performances procuram criar acontecimentos inusitados, desconstruindo a percepção do espaço concebido para uma utilização funcional, neutra, que acaba tornando invisível quem passa ao perceber os demais como estranhos, estrangeiros: “não eu”.

O corpo é o principal agente de transformação nas relações entre espectadores e performers, ora pela postura, ora pelo ritmo e energia concentrada sobre o evento a ser criado. Do corpo sai o grito, o canto, o gesto enfático e dilatado, até alcançar seu objetivo: a atenção de quem passa. Ampliando as dimensões, atores que até ontem buscavam ampliar o seu corpo com pernas de paus e braços mecânicos gigantes, hoje passaram a utilizar elementos elétricos como efeitos de luz, projeção de vídeo, luz de neon, microfones e alto falantes, como processo de revitalização do corpo dentro do novo contexto tecnológico como o qual o público convive. Mas é preciso criar calor e luz, cor e vibração com a performance em si para que a atenção do transeunte comece a girar na órbita do artista, como um inseto atraído pela lâmpada incandescente. Em torno da luz do performer, se instaura a comunidade-relâmpago. A performance cria o próprio círculo incandescente.

Considerações finais

Sob a arquitetura de concreto desenhada para o homem ir trabalhar e buscar o seu sustento, dirigindo um veículo ou pendurado dentro dele, novas performances se apresentam, proissionais ou em roda, sejam aquelas produzidas por artistas ou por brincantes populares. Elas humanizam o ambiente árido e redefinem relações espaciais, sensoriais, afetivas e políticas. De aspecto flutuante, tais performances interferem na cidade criando comunidades fugazes de transeuntes que, atraídos pelo acontecimento cênico, formam novo corpo humano e social, sem nenhum compromisso econômico, nenhuma formalidade, descobrindo novas e inesperadas vontades ao se conectar com a performance, compartilhando momentos pessoais e grupais.

Se por um lado considerarmos o teatro de rua como fenômeno isolado, aquele criado por um grupo ou um performer como os únicos acontecimentos que legitimamente produzem a intervenção na rua, não nos permitimos apreciar uma série de outras pequenas e grandes performances de interferências urbanas tão eloqüentes como aquelas previamente ensaiadas por um grupo e com as quais está sempre em contato. Estaremos, desta forma, ignorando o impacto da “teatralidade” dos acontecimentos gerados pelos performers do dia a dia e não percebendo a sua influência sobre a criação artística de quem faz a cena de rua. Além disto, é possível perceber que há mesmo uma interação entre performances artísticas e culturais, sejam elas religiosas ou meramente políticas. Quando termina o espetáculo ou a performance, a cidade volta a ser a mesma, praças e ruas ficam novamente desertas ou habitadas pelos que apenas por elas se deslocam. O que ficou dentro de cada um e que este carrega para outros lugares é a experiência da troca humana e artística, que nunca mais se repetirá e transformou para sempre a memória daquele lugar.

BIBLIOGRAFIA

DA MATTA, Roberto. *Malandros, Carnavais e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1979

LIGIERO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*, Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SCHECHNER, Richard. “The street is the stage” in *The Future of the Ritual*. New York: Taylor & Francis, 2007. Tradução do autor.