

TEATRO DE RUA: A RUA COMO ESPAÇO DE DISCUSSÃO SOCIAL

Ana Carneiro¹

RESUMO: Este artigo, por meio de uma apresentação histórica do teatro e seus espaços, demonstra que o teatro de rua não desapareceu, como transformou-se no início do século XX. Diversos grupos teatrais de rua surgem e propõem-se a auxiliar debates e reflexões sobre questões comunitárias de forma descontraída e lúdica.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Público. Transformações. Teatro de rua. Representação.

Introdução

Foi nos espaços livres e abertos das cidades — onde o povo se reunia para festejar seus deuses, comentar e discutir os acontecimentos mais recentes e seus rumos — que o teatro originalmente se desenvolveu. Assim, teatro e comunidade criaram laços indissolúveis.

Com a construção dos edifícios teatrais, a idéia de teatro ficou intimamente relacionada a estes espaços. Entretanto, o teatro feito nas ruas não só nunca desapareceu, como ganhou novas e surpreendentes forças, no início do século XX. No Brasil, desde a década de 70, vários foram os grupos que, em todas as regiões do país, passaram a ocupar, com seus trabalhos, as praças e ruas de nossas cidades.

Oferecendo possibilidades infinitas de realização, o **teatro de rua** transforma-se em excelente ferramenta auxiliar nas discussões de questões comunitárias, que nele encontram espaço para serem analisadas de maneira solta e descontraída, por meio do lúdico, da brincadeira e do revezamento dos papéis.

O teatro e seus espaços – revisão histórica

[...] Portanto, o espaço aparece como o verdadeiro elemento mediador: entre o universo social e o mundo imaginário do autor; entre espectadores e atores mergulhados no mesmo domínio; entre o texto (espaço escrito) e a representação (espaço de signos verbais e não verbais); entre todos os elementos descontínuos da representação: personagens, objetos, momentos (UBERSFELD, 1995) (tradução da autora).

O teatro é jogo, e jogo é movimento, é modificação, é capacidade de brincar com o que é sério, consigo mesmo, ou de criar um reino de “faz-de-conta” em que se pode, momentaneamente, viver outra realidade.

É essa capacidade de evadir-se da realidade, presente na brincadeira e característica essencial do jogo, que exige e permite o isolamento em *espaço* e *tempo* próprios, onde a vida é recriada, e onde ela permanece presente enquanto durar o jogo. Como lente de aumento focada sobre determinado ponto e que, pelo novo enfoque, renova o olhar sobre o objeto observado, a cena transforma-se no espaço em que o homem se vê projetado — onde ele se *re-vê*.

¹ Professora e Mestre do Curso de Educação Artística – Habilitação: Licenciatura em Artes Cênicas/FAFCS/UFU. Atriz do Grupo de Teatro Tá na Rua (RJ).

A relação íntima entre cena e sociedade - uma vez que nela se traduzem dificuldades, aspirações de renovação, o desespero do homem diante do desconhecido ou a discussão de suas próprias contradições - provoca transformações no espaço de representação. Essas transformações vão refletindo, ao longo da duração histórica do homem, a visão de mundo que orienta cada época e determina onde e como o jogo do teatro será realizado - e quem dele participará.

Se estabelecermos um foco de observação sobre a história do teatro, podemos perceber que essas escolhas estão intimamente ligadas à possibilidade lúdica de cada sociedade. Assim, o levantamento dos diversos espaços que a cena ocupou ao longo dos séculos nos leva a perceber de que maneira ela se desloca permanentemente entre os espaços abertos, ligados ao riso, à comicidade, ao popular, e os lugares fechados, com os quais identificamos o que tende ao sério, ao erudito, ora congregando, ora excluindo a presença do público em seus espetáculos.

Restringindo o foco de observação ao teatro ocidental, encontramos sua origem: o palco aberto, a pleno céu, da Grécia Antiga (século VI a.C.), onde tragédia e comédia terminaram por coexistir - espaço de um teatro que tem suas raízes profundamente relacionadas ao sagrado e que se constituiu em espaço de *comunhão* do povo grego, numa sociedade em que a coletividade era o fator preponderante e permeava todas as atividades.

Na Idade Média, no interior das igrejas, um teatro igualmente originado na religião apresentava seus *dramas litúrgicos*, realizados em linguagem séria, bem-comportada; mas também *mistérios* e *moralidades* eram apresentados em palcos simultâneos montados ao ar livre, além de mimos, dançarinos, jograis que se mantiveram atuantes em feiras e praças.

Este mesmo espaço de feiras e praças, na Renascença, tornou-se palco para a *commedia dell'arte*, a comédia das máscaras, com suas improvisações desenvolvidas a partir de roteiros, seus personagens bem caracterizados e suas burlas. A *commedia*, ao longo de aproximadamente 300 anos, encantou todas as cidades da Europa onde esses atores apresentaram sua arte, congregando a todos no entorno de suas apresentações.

Nesse mesmo período, na Espanha, desenvolveu-se um teatro de características marcadamente populares e que se realizava sobre pequenos estrados, nas entradas das feiras e nos pátios internos das hospedarias, onde o público alojava-se de pé ou se acomodava nas cadeiras trazidas de casa, para assistir a um teatro sem regras, que misturava tragédias e comédias, e que aproveitava as estruturas do prédio, utilizando varandas e janelas na realização das cenas.

Na Inglaterra, o teatro elizabetano manteve atento um público popular, maciçamente presente à volta do palco, de pé, além de “[...] burgueses sentados em seus escabelos de três pernas, nobres às vezes presentes no palco, [...] vendedores apregoando vinho e cerveja, bêbados, maçãs e nozes que serviam também de projéteis, caso o espetáculo não agradasse [...]” (ARÊAS, 1990, p. 61).

No século XVIII, a partir do desenvolvimento do poderio político-econômico da burguesia, muitas transformações processaram-se na estrutura social e, conseqüentemente, na cultura das sociedades da época. Essas transformações refletiram-se principalmente no conceito de *povo*. Se na Idade Média, seu significado era de *todo mundo* ou de *gente respeitável*, agora ele queria indicar, cada vez mais, a *gente simples*. Do mesmo modo, se até o século XV o termo popular referia-se a “tudo que depende de um horizonte comum a todos” (ZUMTHOR, 1993), entre 1500 e 1600 esse mesmo termo passara a significar *os* “outros”, os “pobres”, ou, como explica Peter Burke (1989):

Em 1500, [...] a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes mais baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo (BURKE, 1989, p. 291).

Essas diferenças eram resultado de um longo processo de transformações, as quais passaram pelo avanço das idéias de produção, atingiram a visão de trabalho, a valoração social, e levaram o homem a perder o sentimento do coletivo, partindo em busca do fortalecimento de sua individualidade.

Todas essas modificações refletiram-se na cena teatral, que foi progressivamente isolada nos espaços fechados das salas, dos edifícios teatrais, onde vários fatores, entre eles o “palco italiano”, a invenção da eletricidade e os recursos cênicos que foram se desenvolvendo, contribuíram para levar à cena, no final do século XIX, o drama burguês: o realismo.

Entretanto, a partir desse mesmo período, novas transformações sociais provocadas pelo crescimento e fortalecimento do proletariado, o crescimento de novas doutrinas políticas e o desenvolvimento de novas linguagens artísticas levaram a cena a retomar as áreas livres das ruas. Processo que deságua no século XX, quando se modifica em profundidade o sentido e a função do teatro:

[...] Pode-se traçar, no século 20, uma história de espetáculos e teatro não teatrais, que são experimentados em formas diferentes de teatro ao ar livre e uma história de homens de teatro que se colocam em situações incomuns para eles, buscando uma relação que, muito mais que a um público diga respeito às pessoas e à vida, penetrando e transformando as situações cotidianas.

[...] O teatro como meio de transformar o homem ou para construir uma nova sociedade [...] (CRUCIANI E FALLETTI, 1992, p. 21-25) (tradução da autora).

Um fazer teatral que, agregado ao sentido de “festa”, “assume formas e graus de subversão diferentes: contra a instituição teatral, mas nem sempre contra a instituição cultural e social. Contra as formas de poder na sociedade, mas não sempre contra os estatutos do teatro” (CRUCIANI E FALLETTI, 1992, p. 38) (tradução da autora).

Assim é que, ao longo do século XX, a história das “experiências” teatrais entrelaça-se àquela das festas, do teatro ao ar livre, do teatro popular, do teatro político e do teatro de *Agitprop*. Todos esses discutem pontos cruciais do fazer teatral: a iluminação, os figurinos, os cenários, a formação e preparação do ator, o texto dramatúrgico e, acima de tudo, o problema do “para quê” e “para quem” fazer teatro.

A década de 70 e o teatro de rua no Brasil

No Brasil colonial, o teatro, em sua forma ocidental/européia, foi introduzido pelos jesuítas, principalmente a partir do padre Anchieta. Tratava-se de um teatro realizado pelas ruas das cidades, ao ar livre, com participação dos índios como atores, coros de crianças indígenas bailando e cantando, encenando “autos” plenos de religiosidade, dirigidos tanto aos índios quanto a um público constituído por colonos portugueses. A ambos o teatro

procurava evangelizar: ao gentio, como forma de conhecer as verdades cristãs, e ao colono, como meio de cercear comportamentos desregrados, adquiridos na colônia.

A partir de finais do século XVIII, com a construção de salas teatrais, o teatro começa a se deslocar para esses espaços. No século XIX, porém, festas comunitárias rurais – Marujadas, Congadas, Bumba-meu-boi, Maracatu, festas juninas, manifestações carnavalescas – “[...] se incorporaram, pouco a pouco, à vida urbana e deram forma a uma teatralidade *específica* do espaço das ruas” (CARREIRA, 2003, p. 105). Nos inícios do século XX, emigrantes europeus, principalmente italianos, localizados na região centro-sul do país, utilizavam formas teatrais para falar sobre a dura vida que levava a classe trabalhadora.

Entretanto, foi apenas na década de 60 que surgiu, no Brasil, um teatro de rua com caráter político militante, com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que “[...] realizou intensa produção de teatro de rua, a partir de diferentes referências estéticas da cultura popular, mas, fundamentalmente, utilizando procedimentos cênicos e técnicas próprias do *Agitprop*” (CARREIRA, 2003, p. 106).

A partir de 68, com o endurecimento do regime ditatorial no Brasil, o teatro passou a sofrer perseguições, e o espaço para manifestações de rua se fechou. Apenas alguns grupos que trabalhavam anonimamente nas regiões da periferia do Rio de Janeiro e de São Paulo, permaneceram atuando, sempre à procura de um público mais popular, geralmente excluído das produções culturais.

[...] Estes grupos produziam um teatro que atraía e correspondia à realidade dessas populações. Teatro que procurava ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também à medida que propunha conteúdos que diziam respeito à vida desse homem de periferia (SOUZA, 1993, p. 74).

Um deles, o Grupo União e Olho Vivo (70/SP), coordenado por Cesar Vieira, realizou trabalho que, por meio de ações que abarcavam visitas aos bairros, contato com lideranças comunitárias e associações de bairro, conversas com os espectadores após os espetáculos, conseguiu se estabilizar e provocar a criação de novos hábitos culturais nos locais em que atuou. Ainda na década de 70, o grupo teve suas atividades interrompidas pelo regime militar.

Em 79, quando deixou de vigorar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decresceu a força do regime autoritário. As manifestações de rua retornaram e grupos de teatro popular aliam-se a sindicatos – principalmente o dos metalúrgicos, na região do ABC (SP) –, na luta por melhorias para os trabalhadores e por mudanças políticas. Dentre eles, estava o Grupo FORJA, que realizava apresentações de palco e de rua, sempre voltadas para temáticas vinculadas às campanhas sindicais e realizadas durante as manifestações operárias.

Nesse contexto de início de distensão política do regime ditatorial, surgem quatro grupos teatrais que podemos considerar como grandes fomentadores do teatro de rua brasileiro atual; grupos que desenvolveram linguagens próprias, características das buscas e orientações de seus participantes e que, ainda hoje, atuam em nosso cenário teatral: o Grupo Imbuça, de Aracaju/SE (1977), o Grupo Ói nós aqui traveiz, de Porto Alegre/RS (1979), o Grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro/RJ (1980), o Grupo Galpão, de Belo Horizonte/MG (1982).

Tá na Rua – a rua como espaço de discussão social

As razões que levaram o Grupo Tá na Rua para os espaços abertos de ruas e praças do Rio de Janeiro eram especificamente relacionadas com a pesquisa de linguagem teatral que o grupo desenvolvia, desde 1974. Coordenada pelo diretor Amir Haddad, essa pesquisa dizia respeito ao rompimento com as formas tradicionais de representação, discutindo principalmente questões que envolviam os espaços teatrais, a formação dos atores e as relações público/ator.

Foi justamente no sentido de aprofundar essas questões que, em 1980, o grupo iniciou suas atividades no espaço da rua. E, mais ainda, foi a tranqüilidade de estar realizando uma pesquisa que levou o grupo a abandonar, nesse movimento, tudo que conhecia como “teatro” e a procurar o que era isto, o “teatro”. Foi assim que, agindo paralelamente à cultura oficial – sem modelo, sem censura, sem cobranças – o grupo partiu para ruas e largos de favelas e bairros da periferia do Rio de Janeiro, com uma trouxa de roupas – restos de figurinos usados em outras apresentações teatrais –, alguns filós coloridos, perucas, uma vistosa bandeira de cetim e um bumbo. Como espaço de representação, a roda – a velha e generosa roda dos atores de rua de todos os tempos.

Suas apresentações caracterizaram-se principalmente por se desenvolverem, de maneira improvisada, a partir de repertório constituído por histórias de cordel, músicas do cancionero popular brasileiro e algumas piadas. Ao longo das apresentações, o Tá na Rua selecionou parte desse material e desenvolveu números que eram percebidos pelo grupo como fonte para a discussão de questões sociais e que, dessa maneira, permitiam o estabelecimento de relações mais ricas e generosas com seu público.

Por outro lado, a abertura permanente do espaço da roda para participação do público nos números apresentados possibilitou que essa discussão se fizesse de forma não autoritária, à medida que havia espaço para a colocação da opinião de todos nas brincadeiras que ali se desenvolviam.

Alguns desses números desenvolveram-se a partir da apresentação dos atores e surgiram por intermediações do apresentador do “espetáculo”, geralmente relacionadas a características dos atores e criando algumas “máscaras” que terminaram por caracterizar tipos sociais: a *mulher-que-sofre*, a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai*, o *homem-que-coça-o-saco-e-chupa-palito*, o *homem-que-salta*, a *mulher-que-não-fala*, cada um com suas peculiaridades e reações perante as vicissitudes da vida.

Assim é que, sempre por meio de sugestões lançadas pelo público, a *mulher-que-grita-rodopia-e-cai* desesperava-se na frente do fogão, na beira do tanque cheio de roupa para lavar, porque o marido a abandonara ou mesmo porque tinha muitos filhos para criar.

Quanto à *mulher-que-sofre*, ela sofria com o alto custo de vida, porque o salário não aumentava, porque não possuía emprego ou porque tinha de enfrentar as filas dos postos de saúde – onde, geralmente, terminava por morrer. E é nesse ponto que o número melhor revelava o pensamento maior que orientava o trabalho do grupo: a possibilidade de transformação. Pois, da mesma forma como ela morria todos os dias, todos os dias ela renascia – e, mais uma vez, a partir do estímulo do público, como em espetáculo nas ruas de Paraty (81/RJ), quando um senhor, “[...] ao pé do ouvido da atriz, pede que ela não morra, que seu trabalho é muito importante, que o brasileiro tem educação e que juntos podemos fazer alguma coisa” (CARONE, 1981, p. 48).

Em todos os números, havia pontos que se ligavam ao universo da cultura cômica, carnavalesca: aspectos de inversão, contraditórios, ambivalentes e que ressaltavam novos e inesperados olhares sobre a situação apresentada. Louro, pertencente à classe média e uni-

versitário, Ricardo, um dos atores, era o *negro* do grupo – era ele quem fazia esse papel, trabalhando, apanhando e, depois ainda, tocando e cantando para todos dançarem (e colocando, assim, como as questões de exploração, humilhação e subserviência abrangiam universo mais amplo que aquele designado pela cor). A *bandida* era presa porque seu patrão tinha certeza de que ela o roubara – a empregada fora flagrada com a geladeira cheia e fazendo uma feijoada completa, mas ele sabia que o ordenado que lhe pagava não dava para isso.

Quanto ao *namorado* e a *namorada*, eles estavam ali mesmo naquela praça e, depois de beijos e abraços, bem na “hora h”, quando a coisa toda ia esquentar, chegou o pai da moça e gritou: “*Êpa! O que você está fazendo aí com a minha filha?*” E nesse ponto, o apresentador interrompia a piada e perguntava: “*O que o senhor faria se fosse o pai da noiva? E a senhora, o que faria se fosse a mãe dela? E você, rapaz, o que faria no lugar do pai dela?*” E as respostas chegavam, rápidas, carregadas de preconceitos, de atitudes conservadoras ou mesmo liberadoras, sempre revelando o pensamento daquela pequena comunidade reunida em torno da roda e que tinha, assim, a oportunidade de refletir, a partir da representação de cada uma das sugestões apresentadas, sobre os caminhos que percorria e as transformações que se faziam presentes em suas vidas.

As palavras de Amir Haddad, orientador do grupo, proferidas em depoimento prestado em 1993, traduzem – com a clareza que o tempo e amadurecimento do trabalho ao longo dos anos foi propiciando – o pensamento que direcionou a elaboração da linguagem do Tá na Rua, de modo a permitir esse constante questionamento das questões sociais, sempre em contato com a população e com a nossa realidade:

Quando a gente saiu [...] do palco e foi para a rua, foi [ao] encontro do espectador, a gente foi resolver a questão da verticalidade e da horizontalidade. [...] a gente desceu porque não queria ficar daquele tamanho; a gente queria dar uma medida humana do ator, para o espectador. [...] A gente queria ter esse encontro, queria correr esse perigo: da carne tocar na carne, de um ser humano ver o outro e, de repente, esse ser humano que está aqui, igual a ele também, começar a representar, olho no olho, sem medo de perder a concentração, com um nível de horizontalidade muito grande.

[...] e a verticalidade possível, é a que vai nascer do encontro de nós todos aqui. Porque isso leva para o alto. Porque estamos aqui numa relação verdadeira; não há truque; não há sedução. Apenas um ser humano voluntário se expondo de corpo e alma diante de outro (HADDAD, 1993).

Foi, portanto, na busca dessa comunhão com seu público, tentando reencontrar o caráter “religioso” do teatro – religioso no profundo sentido que encontramos em sua raiz, de *religo, religare*: ligar, atar, indicando a reintegração do homem com o mundo – que o grupo estabeleceu uma relação tão específica e direta com seu público, refletindo, assim, a necessidade de resgatar alguma instância perdida no jogo da representação: o sentimento de que o ator “pertence” àquela comunidade e, principalmente, de que o teatro é “[...] uma atividade intrinsecamente política [não só pelo que nele é representado, mas pela própria] representação: sua existência, sua constituição ‘física’, por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento [...]” (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Referências bibliográficas

- ARÊAS, Vilama. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)**. 1981. F. 243. Tese (Mestrado). Local (faculdade, instituto). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988. Cópia digitalizada.
- CARONE, Helena. **TÁ NA RUA**. **Revista Careta**. Rio de Janeiro, pp. 44-48, set. 1981.
- CARREIRA, André. **El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80: la pasión puesta en la calle**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- CRUCCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **El teatro de calle**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GRUPO TÁ NA RUA. **O teatro de rua do Grupo Tá na Rua**. Rio de Janeiro: RioArte, 1983.
- HADDAD, Amir. Depoimento/entrevista realizado em Petrópolis/RJ, a 27 junho 1993, para o **Festival D’Outras Terras**.
- KÜHNER, Maria Helena. **Os centros populares de cultura: momento ou modelo**. In: Monografias. Rio de Janeiro: Inacen, 1983. pp. 143-213.
- SOUZA, Eliene Benício de. **Teatro de Rua: uma forma de teatro popular no Nordeste**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes Cênicas/ECA. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Cópia digitalizada.
- UBERSFELD, Anne. **Le text dramatique: structures de l’espace-temps théâtral**. In: **Le théâtre**. Paris: Bordas, 1995.
- VARGAS, Maria Thereza (Org.). **Da rua ao palco**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa, 1982.
- ZUNTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.