



## Teatro de rua e texto literário



Marlene Fortuna



### RESUMO

Não há país no mundo, tão farto em criações de rua, como o Brasil, seja na pintura, no teatro, na música, na dança etc... A cada semana, temos artistas solitários ou em grupo, dando forma ao que têm na cabeça, na alma e na intuição - como potência carente de materialização. Usam os mais inusitados materiais e procuram os mais diferentes espaços a céu aberto: feiras livres, jardins públicos, viadutos, avenidas, ruas, becos, bueiros, prados, e outros tantos nichos populares. Refletindo, mais dirigidamente, sobre uma das modalidades: Teatro de Rua, não podemos deixar de lado, um de seus tentáculos, talvez o maior: o Texto Literário Adaptado ou a Dramaturgia. Quais as características do discurso escrito para apresentações desta natureza? O que os atores querem, podem ou devem dizer em suas interlocuções? Como são as relações entre as três instâncias poéticas do teatro: autor, ator e diretor, no caso destas encenações abertas? Quais os graus de interatividade que

elas sugerem entre artistas e receptores para não haver invasões recíprocas desagradáveis? Discussões desta ordem e de muitas outras, precisam ser mantidas quando se trata de Teatro de Rua. Há que se perguntar: os escritores, os atores e os diretores desejam, realmente, levar mensagens para reflexões fecundas, do universo da própria platéia ou preferem textos que nada têm a dizer de significativo para ela, optando por apenas “jogar” com o público, de uma maneira livre, leve e solta? É importante ressaltar, que nas idiosincrasias da etnia brasileira, está impregnado o caráter “macunaimesco” de ser: nosso famoso “jeitinho”, indica-nos que somos pouco inclinados a estudos profundos sobre assuntos relevantes, quanto aos “virtuosos das praças” então?..., menos ainda, confiam demasiado na própria criatividade; na bem-vinda intuição; nas vontades saciadas ao exporem suas aptidões à prova, como os malabares, os mímicos e os mágicos, por exemplo; nas pulsões e nos desejos de extroversão; na alegria que lhes é inerente; no talento nato; nas ousadias para as quais coragem não lhes falta, enfim, este perfil de personalidade tende a dizer aos criadores que optam pelos “ares livres” que: “na hora sai!”. Não é bem assim. Para tudo, e principalmente para os Artistas de Rua, é necessário trabalho exaustivo, estudo obsessivo e treino persistente. Se assim procederem, eles podem auxiliar, e muito, os seres humanos, no refinamento da sensibilidade; no requinte do gosto e de um senso crítico coerente; no aguçamento da inteligência, dos sentidos, das percepções; porque afinal, Exposições e Demonstrações Artísticas de Rua, não são a rua, SÃO ARTE URBANA!, aventurada sob e entre constelações, sóis, luas, estrelas, vendavais, tempestades, poeira, calor, frio etc... A arte escancara o maior testemunho do que almejamos defender: os chamados “estetas do asfalto”, sustentados em um “trapézio sem rede”, estampam o caráter revelado no rosto brasileiro: diversidades na identidade nacional.



## ABSTRACT

There is no country in the world so abundant in street creations as Brazil, as in painting, theater, music, dance etc. Every week we have artists, solitary ones or in groups, molding what they have in their minds, in their souls and in their intuition as deprived power of materialization. They use the most unusual materials and look for the most different outdoor spaces: market fairs, public gardens, flyovers, avenues, streets, alleys, boroughs, meadows, and some other popular niches. Reflecting more directly upon one of the following modalities: Street Theater, we cannot put aside one of its tentacles, maybe the biggest one: the Adapted Literary Text or the Dramatic Art. Which are the characteristics of the written speech for presentations of this kind? What do the actors want, can or must say in their interlocutions? How is the relationship among the three poetic instances of theater: author, actor and director, in such open performances? Which are the levels of interactivity that they suggest between artists and receivers, so that there are no unpleasant reciprocal invasions? Discussions of this kind and many others should happen when the subject is the Street Theater. We have to ask if writers, actors and directors really want to send messages for fertilized reflections, from the universe of the audience, or if they prefer those texts that don't have anything significant for them, only choosing to play with the audience, in a free, light and loose way? It's important to highlight that, in the idiosyncrasies of the Brazilian ethnic group, is impregnated the macunaíma character of being: our famous knack indicate us that we are a little bit inclined to deep studies about relevant issues regarding the virtuous of the squares, so what?..... even less, they trust too much in their own creativity; in the welcome intuition; in satisfied wishes as they expose their abilities to give a trial, as the jugglers, the mimes and the magicians, for instance; in the pulsations and desires of extroversion; in the happiness which is inherent in them; in the born talent; in the boldness for which they don't lack courage, in short, this personality profile tends to say to the creators who choose free airs that: at the right moment, things happen! It is not exactly this way. For everything, and mainly for Street Artists, it is necessary hard work, obsessed study and persistent training. If they act this way, they can help very much the human beings in refining their sensibility; in their sophistication of taste and in a coherent critical sense; in the stimulation of intelligence, senses, perceptions; because, after all, Street Artistic Exhibitions and Demonstrations are not the street itself, but it is URBAN ART!, ventured under and among constellations, suns, moonlights, stars, gales, storms, dust, heat,

cold etc. Art opens wide the most important evidence of what we want to defend: the so-called aesthetic from the asphalt, supported in a trapeze without a safety net, prints the revealed character on the Brazilian face: diversities in the national identity.



## **PALAVRAS-CHAVE**

Arte - Teatro - Ar Livre  
- Literatura - Linguagens -  
Artista - Intuição - Estética  
- Criatividade - Diversidade  
- Ousadia - Talento -  
Identidade.



## **KEY WORDS**

Art - Theater - Outdoors - Literature  
- Languages - Artist - Intuition  
- Aesthetic - Creativity - Diversity -  
Boldness - Talent - Identity.

## **ASPECTOS PRELIMINARES**

O Brasil é, sem dúvida, um país caracterizado por diversidades que tentam constituir uma possível identidade nacional, o que se evidencia, muito claramente, no universo da arte, nos meandros da criação estética, nos percursos e percalços das construções contemporâneas. Arte Urbana. Arte Rural. Folclore. Artesanato.

Arte Erudita. Cordel. Escola de Samba. Arte Popular. Arte Adulta. Arte Infantil, enfim, as classificações, hoje, não cabem mais, porque as estruturas e opções de montagem são múltiplas, peculiares, genuínas e autônomas.

Teixeira Coelho, teórico moderno de arte, oferece uma terminologia oportuníssima para explicar o fenômeno: *idioleto*. O que é isto? O autor afirma que neste momento da história da humanidade, *cada artista é artista de si mesmo*. Em uma casa aqui, em um vilarejo ali, em burgos, arrabaldes, aldeias, viadutos, praças, becos, há artistas e mais artistas. Porém, que artistas são estes? Não há estilo, há estilos; não há movimento, há movimentos; não há escola, há escolas; não há academia, há academias, mas, mesmo nelas e delas, não saem grupos coesos, saem criadores solitários que dão forma, individualmente, ao que lhes desperta no pensamento, na alma e na intuição - como potência carente de materialização - daí termos, nos tempos do agora: cem escultores, cem estilos; vinte escritores, vinte estilos; quarenta pianistas, quarenta estilos; cinco malabares, cinco estilos, mesmo que todos trabalhem (ou não), com suportes, materiais e conceitos idênticos.

Não existe mais um sistema estético que sobreviva aos séculos. Lá se vai, e bem longe, a estabilidade de uma Era Renascentista (séc. XVI), de uma Era Barroca (séc. XVII), de uma Era Romântica (séc. XVIII); de um Movimento Neo-Clássico (sécs. XVII/XVIII), de uma Escola Impressionista (séc. XIX)... Na conjuntura atual, podemos falar de uma Era que era!...

A arte, no contexto sentenciado, desvenda o que almejamos defender e sobre o que objetivamos discorrer: ARTISTAS DE RUA, sustentados em um “trapézio sem rede”, estampam o caráter revelado no rosto de uma psiquê coletiva: DIVERSIDADES NA IDENTIDADE BRASILEIRA. Neste país, acolhedor e miscigenado em excesso, convivem irmanadas, todas as etnias possíveis, culturas plurais, costumes, indumentárias, culinárias, até a linguagem insiste em pluripartir-se, porque assim são, no tão querido espaço territorial que habitamos, os dialetos, por exemplo. De um Estado para outro, a mudança chega a ser tão grande, que parecemos estrangeiros entre nós mesmos e em nossa própria casa. Há um

multicentrismo no setor da comunicação oral, praticamente irreconhecível. Se compararmos a maneira de falar de um nordestino e de um gaúcho tem-se a impressão de tratar-se de pessoas, de países e idiomas absolutamente distintos, tangenciando quase a oposição.

A diversidade no Brasil é fato consumado, porém, ela não elimina seu contrário, que é a busca eterna de uma identidade que se perdeu ou de uma identidade que nunca existiu. Em determinadas situações, não há mais uma busca, há um encontro, consensualmente aceito, entre personalidades que vivenciam facetados processos de criação. Mas, de que forma a estética se apresenta e representa o mundo hoje? Quem são e como criam os artistas de tão discrepantes possibilidades inventivas? Como pensam a construção poética? Interrogações estas, que podem, talvez, ser respondidas ao sintetizarmos todas elas, em um fenômeno único denominado: ARTE E ARTISTAS DE RUA. Nas metrópoles de qualquer Estado, deparamo-nos com pintores em calçadas, cantores e tocadores em calçadões, escultores, dançarinos, atores interpretando em praças e jardins públicos, em estações do metrô, em parques da Prefeitura, em viadutos, até em buracos arredondados fissurados no asfalto. Liberdade de inspiração assumida, consubstanciada em apresentações e exposições, à procura de “uns trocadinhos”: reconhecidas caixas de sapatos, colocadas à frente dos apresentadores. Quem sabe daí pinçamos, o traçado de uma provável identificação coletiva brasileira?

As premissas desta construção estão nos anos 60, início da Era Pós-Moderna, aventadas não por estetas isolados, inspirados para a estilização de uma idéia poética, mas por grupos que, com o passar do tempo, multiplicaram-se em travessias diferentes, mas não tão divergentes, são as tribos, os guetos, as *gangs*, os grafiteiros, os pixadores, as *drag queens*, os *drag kings*, os usuários e aplicadores de *peircings*, tatuadores e tatuados etc...

Entretanto, as expressividades artísticas, expostas sob o tempo e sobre espaços dinamicamente flexíveis e variáveis, são muito mais remotas do que parecem. Local: Grécia Arcaica. Época: muitos séculos antes de Cristo. Protagonista: o deus grego Dioniso - da

loucura, da emoção destrambelhada, da embriaguez, da intemperividade, da insensatez, da metamorfose, do canto e da dança disparatados, da soltura desenfreada. O deus incentivou o surgimento dos “emergentes de uma cultura popular” e, mais tarde, melhor contextualizados, erigiram o admirável Teatro Grego. No início, eram performances com movimentos corporais e gestos, associados a gritos estéricos, totalmente desconectados e bradados pelas ruelas de Tebas. Homens e mulheres embebedados pelo deus do vinho tocavam agudíssimos instrumentos musicais e proferiam palavras sonorizadas, vexatórias, dispensando, por onde andavam, todos os escrúpulos. Compunham o séquito de Dioniso: os faunos, os sátiros, Príapo, o deus Pã, Sileno - o beberrão sem limites - e as Bacantes. Este extravagante cortejo, nada mais é, do que a matriz genética primordial do que convencionamos aqui estudar. Séculos e séculos de história, a começar do gênero embrionário e original do teatro: *o ditirambo*. Seus participantes não escapavam à propriedade de um espírito lúdico, um jogo inebriante que induzia à catarse, ao desafogo, ao prazer e, conseqüentemente, a um estado final de letargia. Zombarias despojadas, entre a liberdade fresca das brumas e a aparente destituição de regras.

Em meio às festas dionisiacas, realizadas em parapeiros abertos e regadas de vinho forte e som estridente, nasceu, nos participantes, a vontade de desempenhar outros papéis que não os próprios. Eureka! Despontava assim o Teatro e o Ator, que logo percebeu que podia fazer das vielas seu palquinho externo de interpretação. Soltar a imaginação fantasiar-se sem autocríticas, metamorfosear-se de mil modos diferentes, experimentar “outros eus”, e até brincar com ridicularizações, eram os conteúdos deste incipiente Senhor das Ribaltas.

O *ditirambo* (Fortuna, 2005: 224 e 225), registro primevo dos Bailes, das Óperas e das Orquestras, constituía-se de um poema coral lírico, de caráter ritualístico, proclamado por cinquenta cantores (coreutas), dispostos em forma circular e mascarados de sátiros. Gritavam alucinados e oralizavam o que ia surgindo a esmo, faziam indagações fortuitas, jamais respondidas, aos demais membros do próprio grupo. O sentido etimológico da terminologia *ditirambo* é: “o canto do cabrito macho”. Máscaras,

maquiagens, coturnos, perucas, acessórios de apoio, adornos especiais, indumentária completa e exagerada caracterizavam, com exclusividade, o aparato dos atores, cantores e dançarinos ditirâmbicos. Ao término da orgia, vociferavam repetidamente, até o esgotamento total da energia, a expressão sagrado/profana: *Evoé Baco! Evoé Baco! Evoé Baco!...*

A importância da afirmação que se segue é primorosa em nosso entender, vale pelo mais oneroso diamante, porém, muitos não se dão conta dela: o Processo de Criação dos artistas populares, oposto ao dos “filhos de Dioniso” que nada processavam, a não ser acreditarem na expressão de forças ancestrais telúricas, deve ser tão ou mais planejado, elaborado, que o processo dos que se apresentam em recintos fechados como: galerias, ateliês, teatros, museus, casas de show, etc. A organização, a disciplina, o preparo exaustivo, nestes casos, são absolutamente indispensáveis, porque, “a céu aberto” as coisas mudam além do controle e, às vezes, situações constrangedoras surpreendem, de tal forma irresolúveis. A começar do público que é bastante heterogêneo, desde os mais desprendidos, desencucados e pouco exigentes, até eventuais passantes mais críticos, mais apurados, de vasto repertório e capaz de perceber, receber a mensagem e avaliá-la severamente. São demasiadamente abundantes as concepções ao ar livre, exatamente por isto, insistimos, por experiência própria, na imprescindibilidade de um rigor obsessivo, caso contrário, os resultados correm o risco de naufragar em uma bobagem qualquer, em que sentimentos, sensações e mentes, são dirigidos para o vazio, para o inócuo, para o medíocre, carentes de sentido e de significação. A atmosfera imensurável tende a levar a voz, a palavra e as expressões embora. A reverberação dos sons orais é inexistente, conduzindo os atores à impressão de estarem debilitados, falando baixinho, sem projeção e sem brilho. Corpo, gestualidade, movimento, textos inteiros podem ser abruptamente “roubados”, devorados, engolidos e corrompidos pela inconstância da infinitude celeste. Somente estas argumentações bastariam para justificar o quanto de manutenção, de apoio técnico dirigido, de saúde, destreza, competência especializada, além do talento, precisam ter estes cantadores, mímicos, contadores públicos de histórias, enfim, os

*performers*, cujos instrumentais maiores são o organismo totalizado, carregando no bojo, cargas emocionais intensas - garantia da vida, do pungente e da candência do espetáculo. Impulso criativo e intuição são ótimas qualificações, porém traiçoeiras, ficamos à mercê de valores pulverizantes, que às vezes comparecem, outras vezes escapam, por isto carecem de credibilidade relativizada, rediscussões e renegociações sérias. Lembremo-nos: “o artista é o senhor da emoção - um cavalo selvagem - jamais se permitindo, deixar-se senhorear por ela”.

Dedicamos, uma pequena parcela de nossas reflexões, a uma ameaça inerente aos “estetas do asfalto”, como gostam de ser chamados. O reconhecimento do próprio virtuosismo é um incentivo para eles, porém, há que se ter muito cuidado com a capacidade de improvisação que, lhes foi, etnicamente, transmitida. Méritos humanos recebemos do Divino, para serem amados com inteligência e não para serem idolatrados, induzindo-nos às vaidades tolas, que nos acomodam quando demasiado orgulhosos ficamos de nós mesmos. São necessárias auto-avaliações diárias e entendimento perfeito dos mecanismos psico-físico-estéticos, senão..., queda certa! Como assim? Sem dúvida, esta modalidade de arte “cobra” a aptidão para improvisar, mas, apesar de ser congênita aos seres humanos, a ciência de seu significado real é obrigatória: improvisar não é: “na hora eu faço...”, “vamos no vai da valsa que naquele momento dá tudo certo...”, “áh! que saco ensaiar, testar, experimentar...”, “já que estamos sobre e sob uma geografia inusual, quanto mais imprevisível melhor...”, “o legal é nos lançarmos total e pronto!”. Ledo engano. Legamos às improvisações valores mais raros que às racionalizações, ou melhor, é a racionalidade no improviso e não o impulso no improviso.

Como tratar as fatalidades do acaso e os deslizos do inesperado com sagacidade e agudeza de espírito? Um bêbado invade aqui; um drogado invade ali; uma mulher dá à luz em meio à multidão; um vândalo emporcalha com pixações tão bela pintura muralesca; um temporal que se aproxima; estrondosos barulhos próprios das atormentadas metrópoles: buzinas, metrôs, trens, ônibus; alguém desmaia; outro alguém é hiper-tenso, arriscando-se a um AVC, por permanecer tanto tempo em pé; tudo pode acontecer..., mas,

inexoravelmente, de uma maneira ou de outra, consideradas as devidas proporções, O SHOW DEVE CONTINUAR! A CARRUAGEM PRECISA SEGUIR SEU CURSO. “Jogo de cintura” é o que não pode faltar! São desafios que testam brios profissionais. É como dizia Cazuzu: *isto faz parte do meu show!* Incorporando as surpresas nefastas, sendo indiferentes a elas, batendo de frente com o problema, tendo que alterar as proposições em um átimo de segundo, ou outras alternativas, os artistas têm obrigação de prosseguir como timoneiros de seus próprios barcos. Eis o verdadeiro sentido alojado na alma da palavra improvisação. Quando bem aplicada, oferece ao ser humano enormes conquistas, dentre elas: poder de auto-superação e de auto-transcendência.

Ainda mais: se qualquer pessoa (artistas ou não), evidente que a colocação vale prioritariamente para eles, ao se defrontar com barbaridades súbitas, souber improvisar calma e sabiamente, conseguirá driblá-las com tal picardia, que os eventuais presenciadores nada perceberão, absolutamente nada. Acreditarão, piamente, que tudo fez parte de um grande “jogo”. Os ficcionistas, eternamente reféns do imprevisto, precisam aprender a injetar uma força gigante de credibilidade nas improvisações, conseguindo transformar o antes conhecido, agora desconhecido, em, imediatamente, reconhecido. O bom ator é primoroso no tratamento do particular “obscurecido” na magnitude, no esplendor e na sublimidade do todo. Acasos, *insights*, surpresas, são questiúnculas que o público não pode ver como parte, mas inseridas no todo, sensibilizado com a percepção de um algo estético diferenciado.

Para os pintores e os escultores das praças, que elegem as calçadas, o meio-fio, os paredões, como suportes e trabalham com cromos sintéticos, *sprays*, ferros, argilas coloridas, estilhaços de vidro, areia, tela, pedras e outras tantas matérias e técnicas, as cobranças são completamente dessemelhantes: “o azul do horizonte vertical, não rouba a voz do ator”, mas o vento, a poeira, a chuva, quarenta graus de temperatura, garoa fina e gelada, as nevascas, as intempéries mancham ou corróem as tintas, vaporizam materiais mais leves, apodrecem as madeiras do escultor, rompem os filetes de metal das Instalações, além de outros estragos. São caracteres que implicam em determinada sensatez apriorística, porque as

circunscrições escancaradas são sempre muito perigosas, aterroizantes e arriscadas para os manifestos do imaginário

A temática por nós selecionada, para pesquisa e produção, exige uma articulação conceitual a respeito do domínio do Espaço Urbano, onde a Arte de Rua é mais presente (o rural, praticamente não é contemplado). Os observadores podem ser *qualquer um, uns poucos, uns muitos*, mas, dificilmente, *nenhum*. O território é de todos, indistintamente democrático. “A platéia é formada pela diversidade humana, sem as divisões que a estratificação social sustenta”, afirma o encenador Amir Haddad. Os intensificadores da beleza popular aprendem a quebrar as fronteiras, as divisas e as barreiras demarcadas em apresentações privativas, no entanto, outras dezenas de leis são reconfiguradas em áreas não privativas, dedicadas às Exposições e Demonstrações Artísticas, assim como são diferentes os recursos, as propostas, os signos e os códigos cifrados. Os resultados desta produtividade provocam, sejam quais forem as linguagens de criação, dois fenômenos característicos da contemporaneidade: a interatividade obra/fruidor e a resignificação do conceito de SAGRADO. Sob o sol nu e cru, os limites entre o SAGRADO e o PROFANO, entre o SAGRADO SER e o SAGRADO ESTAR, se confrangem. Na Casa de Exposições, a arte está, obrigatoriamente, sacralizada por ela mesma: SAGRADO SER (incontestável, absoluto, indiscutível: Deus!), ninguém toca, ninguém pisa, ninguém mexe, o distanciamento está, a priori, determinado, mesmo com a ausência dos sufocantes Seguranças; já, no terreno em que o povo exerce soberania, o artista se sente impelido a (res) sacralizar, permanentemente, a esmerada obra, transferindo o sentido do signo: de um SAGRADO SER para um SAGRADO ESTAR (transitório, migrante, relativo: Instalações Contemporâneas). Entre a liberdade dos ventos uivantes, o próprio construtor, ou auxiliares, parentes, secretários, amigos, enfim, continuam, se revezando na vigilância dos trabalhos, para protegê-los dos nômades loucos e sem destino das madrugadas. Diligência absoluta! É bem o papel da leoa cingindo a cria!... Mas, neste parecer, vislumbra-se o lado oposto do espelho: há pintores contemporâneos urbanos, que já contando com os vandalismos noturnos, não se preocupam em resguardar o fruto de sua ins-

piração. Supõe-se até, que eles fazem de propósito, assumindo, naturalmente, a cumplicidade com a “destruição esperada e com o desmoronamento aplaudido”, para, laboriosamente, recomeçar... E recomeçar... E recomeçar..., mantendo-se em atividade, ação e movimento constantes. Normalmente eles não remontam a peça vitimada, partem para outra... É óbvio que não estamos falando dos Artistas de Rua que encerram suas propostas quando seus corpos deixam a Cena (atores, mímicos, cantores, etc.), mas daqueles que são obrigados a mantê-las expostas em suas ausências (pintores, escultores, grafiteiros etc...).

Refletindo um pouco mais sobre a reconsideração do que vem a ser, atualmente, a “tal sacralidade”, temos a arguir, que na presentidade atual das civilizações, ela é migrante, evanescente, transitória, caminha daqui para lá e de lá para cá..., transfere-se, muda de posição de um limite a outro, por isto, a inserção adequada, feita por Gilberto de Mello Kujawski, do verbo ESTAR ao lado do substantivo SAGRADO (SAGRADO ESTAR), quebrando totalmente os paradigmas com relação a um SAGRADO conhecido até aqui, como SAGRADO SER. Exemplificando: sexta-feira o Canto Coral se apresenta na Praça da Sé, sábado, ele mesmo se apresentará no Pátio do Colégio. Hoje são esculpidas estátuas de aroeira e espalhadas no Largo do Arouche, amanhã, elas mesmas serão distribuídas ao longo da Av. Paulista. Apenas algumas demonstrações, que testemunham as variáveis semânticas dos vocábulos SAGRADO, PROFANO, SAGRADO ETERNO (SER), SAGRADO RELATIVO (ESTAR) na Era da Globalização - IMPÉRIO DAS LINGUAGENS LÍQUIDAS!

Um “criativo ambulante” prima por seu autodidatismo, mas nada impede a posição de um academismo. A questão deve ser colocada em outro patamar: quando ele faz academia, quando se forma na Escola de Arte Dramática, na Faculdade de Belas Artes, aprendendo a desenvolver um satisfatório repertório de técnicas, a requintar um talento bruto nato (ou não), a conhecer teorias que comungam ciência e arte, a respeitar as determinações de grades curriculares etc..., ele não aceita uma exposição de seu trabalho, em lugares por onde todos passam, com personalidades e níveis muito diferenciados. Julga um desprestígio correr o risco de ser

referenciado como um partícipe atuante da simplória (preconceito dele) cultura popular e sai à procura de caminhos mais elitizados, até inacessíveis, quando ainda não foi marketizado para se tornar conhecido. Ambiciona, pretenciosamente, abrir portas nos mercados especializados, nas galerias, nos museus, nas bienais nacionais e internacionais, “pedaços que imagina de alta cultura”. Quanto aos desenhistas, apenas outro exemplo, miram, persistentes e cegos, o objetivo de terem seus próprios ateliês, onde possam não só elaborar, mas comercializar suas obras. É atormentado pela cobiça de fama, sucesso e projeção. Da mesma forma, um violinista, um violoncelista, um organista que estuda anos um instrumento tão complexo. Debruça-se, sem hora para terminar, em decodificações de partituras, em aplicações das mesmas aos pontos adequados do dedilhamento, em treinamentos absurdos e, às vezes, esfolantes, no ato de friccionar cordas e teclas para conquistar a afinação exata e, em síntese, estabelecer um diálogo estético entre todos “os componentes da cena” visando à repercussão da melodia, com beleza e sublimidade. Ora, é muito provável que este músico se sinta humilhado e em posição desconfortável, quando convidado a tocar para o povo “que nada entende”. Fica no aguardo veemente da melhor oportunidade, como por exemplo, apresentar-se em recitais no Teatro Municipal.

## TEATRO DE RUA E TEXTO LITERÁRIO

Em se tratando de Teatro de Rua, mais especificamente, há que se pensar em algo muito maior do que a forma sobre a qual vimos pincelando até aqui. Esta, muitas vezes, fala por ela mesma. O problema se instala agora, no conteúdo, e, em um de seus fundamentais tentáculos: o Texto Literário Teatralizado ou a Dramaturgia. Começamos por nos perguntar: quais as características do discurso escrito para apresentações em espaços assim configurados? O que os atores querem, podem ou devem dizer em suas interlocuções? Como são as relações entre as três instâncias poéticas do teatro: autor, ator e diretor, nos casos das encenações abertas? Quais os

graus de interatividade que elas sugerem entre artistas e receptores para não haver invasões recíprocas indevidas? Será que a literatura teatral deseja, realmente, levar mensagens para reflexões fecundas, do universo da própria platéia, ou os autores preferem escrever textos que nada têm a dizer de significativo para ela, optando apenas por “brincar” de uma maneira diferente? Há dois modelos, no mínimo, de narrativa dramatúrgica para o Teatro de Rua. O primeiro compreende a adoção de uma textualidade “livre, leve e solta”, que apenas tendência ao divertimento, ao deleite, ao caráter de festa, ao ludismo prazeroso, completamente descompromissada e impensante. Fechamentos no entorno de uma ideologia, mesmo a mais popular e de senso comum, não são o alvo. Nesta modalidade de autoria, a ausência de uma história ficcional ou real mais profunda, com enredo, com protagonistas e antagonistas, com a famosa “moral da história”, desafia diretores e atores para a anexação de outros recursos, que tapem buracos literários e interpretativos. Um deles, utilizado com frequência, é o conhecido “rebuscamento para o preenchimento do vazio”: exagero de maquiagem, de enfeites cênicos, de indumentárias chamativas, uso de máscaras espetacularizadas, presença de arabescos, adornos exóticos, decorações desnecessárias, e milhões de efeitos pirotécnicos, dirigidos ao entorpecimento fascinador dos sentidos do público. A falta de ter o que dizer de mais valioso (ou, até mesmo por opção), induz a preenchimentos, de toda natureza, na Estética Representacional Urbana. Temos também, os jogos, as gincanas, as brincadeiras trava-lingüísticas, as adivinhações, as lendas contadas com carisma e encanto, as mímicas, os provérbios performatizados, a inclusão de cantigas de roda, os cantos e folguedos, enfim, uma infinidade de aparatos fantasiosos, de apelo ao imaginário coletivo e excessivamente emocional. No lastro desta primeira classificação, vai o poder maior de interação com os muitos apreciadores, isto é, conquistá-los primeiro, para convidá-los em seguida, a participarem e a dividirem o SAGRADO (ESTAR). Em outras palavras, convocá-los a “jogar” compartilhando!

A segunda variação de literatura para montagens teatrais sobre pequenas extensões de terra, asfalto, pedra, cimento ou grama e à vista de todos, é a preferência por uma dramaturgia mais densa,

significativa e vinculada às difíceis situações dos trabalhadores, de uma forma geral, sem perder o gosto próprio da simplicidade, a digestão leve, a visão democrática, a aderência à recepção, a captação rápida do entendimento e as perspectivas das massas. Há profundidades e profundidades. Aqui estamos falando de um “profundo” alicerçado nas questões habituais a todos, não de um “profundo” que tange a erudição, o que até seria possível, mas para isto, há uma precisão urgente, longa e delicada, de preparo da “alma humilde”, para despertá-lo gradativo de uma nova sensibilidade.

De uma vez, que texto é contexto, é por demais relevante, que a poesia destes autores, corresponda aos anseios das pessoas para as quais o teatro está sendo dirigido, geralmente dentro das configurações políticas, sociais, econômicas, culturais, éticas, estéticas, religiosas, esportivas, entre outras. As produções devem funcionar como um “radar do tempo em vivência”. Teatro enquanto estudo e revelação das sombras do humano estampadas no cotidiano; histórias que provocam sensações, reflexões e pensamentos; indução a diálogos interativos sobre os fatos mais corriqueiros dos bairros onde residem e de seus habitantes; sintaxes gramaticais oportunas, espargidas da oralidade dos intérpretes, imantadas às “acontecências” vivenciadas por eles, conhecidos, folcloricamente, como os deliciosos “causos”. Exemplo: “a vovó Dinha me contava causos de assombração na roça...”; “nas grandes cidades, o perigo é grande, por isto aquele homem estranho...”; “lei seca: se beber não dirija, se dirigir não beba, é! perdi, em acidente, meu único filho, adolescente. Não adianta, eles não nos escutam...”

Exemplos de temáticas para escritores dos Teatros de Rua: futebol, feiras livres, transporte, salário, uso de preservativo, gravidez, matrimônio, conserto de computador, preservação do meio ambiente, noções de cuidados pessoais e sociais, urbanidade, lixo nas ruas, enchentes, inexistência de áreas verdes suficientes, postos de saúde, novela, criminalidade, aborto, drogas, polícia, cancelamento de cartão de crédito, telemarketing, briga de vizinho, ecologia, incentivo para reivindicações pertinentes, velório, enfim, falando de gente, com gente e para gente, assuntos transbordam, inesgotáveis... Os enredos merecem ser dirigidos com uma criatividade

esperta, com originalidade, com objetividade, mas elaboração procedente. O encenador alerta é aquele que costura uma teia de linguagens claras, procurando, com ela e através dela, deixar transluzir a aura totalizante da magia - visceralmente própria da arte. O incentivo ao deslumbrante e uma pitadinha de romantismo, devaneio e sonho, são sempre bem-aceitos, sobretudo, se os contos forem pesados e auto-hetero-referenciais. É de bom tom, que o compromisso literário contemple um certo purismo, uma certa ingenuidade bem colocada, porque no modelo de teatralidade à mostra, há que se manter, obrigatoriamente, uma comunicação imediata, direta e recíproca com a assistência. Comovente é sentir a vibração entusiasta dos espectadores de performances de rua, porque ali estão algumas pessoas de mãos calejadas, garis, “meninos jogados fora”, prostitutas decadentes, mendigos, párias, catadores de lixo, limpadores de esgotos, totalmente diversos dos frequentadores das salas convencionais.

Insistimos nos discursos amenos, agradáveis, deleitosos, identificáveis, por um lado; mas por outro, não desprezamos uma atipia que concretamente existe, inclusive já presenciamos, apesar de raramente montada. Consiste em transportar os grandes clássicos para estéticas populares. Uma audácia acompanhada de um desafio difícilíssimo de resolver, tanto para os atores quanto para os diretores. De toda maneira, nítido está que um Shakespeare, um Ibsen, um Gogol, um Racine, um Gorki, os mais remotos tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, e tantos outros gênios, são passíveis de introdução no repertório das massas, porque eles abrangem temas universais, porém, o dilema esbarra no adaptador de texto e no como fazer, para que uma poética tão vedada possa levar à compreensão e tocar nas emoções dos diversificados transeuntes. Alguns linguistas defendem que a montagem de narrativas clássicas para o povo deve ser linear, garantindo passagem aos conteúdos para falarem por si; sofisticações, complexidades, elitizações, são desprezíveis!, não funcionam em tais experiências. Nas concepções dos Teatros de Rua, estão convencionadas algumas qualificações soberanas - parece que sem elas o processo emperra e os objetivos não são conquistados: atenção para o inolvidável, para a ousadia sábia e para a absoluta competência do “maestro

da Cena” em lidar com um signo tão peculiar. Talvez assim ele consiga instaurar no espetáculo a comunhão tão esperada entre o público e os demais membros do *staff*: autores, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas etc...

Um gênero literário que dá muito certo nas representações expostas é o cordel e o repente. Há uma forte empatia entre as idiosincrasias popularescas e a escritura cordelesca de origem nordestina, principalmente se a recepção for da mesma procedência nativa. Sentimo-nos impingidos a revelar, que tanto o repente quanto o cordel, apesar de capturarem as condições humanas mais rudes e se fazerem simpáticos por conta da retórica improvisada e da eloquência instantânea, uma fatia bastante ampla de ouvintes, os avaliam como manifestação de reduzido valor artístico e os catalogam na condição de gestores de literaturas orais escorregadias. Cordel e repente entram na categoria de composição recreativa, branda, casual e diz-se também: beletrística. Uma nova porta se abre aqui - material abundante para os afeitos a escrever sobre a especificidade refletida: o folclore, os mitos e as lendas que esperam a imaginação da comunidade.

O que a peça, original ou adaptada, para a modalidade em pauta, carece prescindir, como mandamento, é a inclusão excessiva de monólogos e priorizar os diálogos curtos e dinamizados, mesmo porque, estéticas itinerantes e elencos migrantes, indiscutivelmente se deparam com apreciadores festivos, impacientes ou desatentos, que não suportam episódios pouco ágeis, relatos minuciosamente longos e falares lentos..., esticados demais. Aconselha-se, como parte da reflexão acima, que a matriz da expressão corpóreo-vocal-emocional do ator, a escrita historiada, circunde assuntos de caráter existencial, de estima generalizada, ecléticos, para consensos totalizantes e razões comportamentais que se encontram alojados no inconsciente coletivo, mais do que no pessoal. Além disso, sugerimos que os teatrólogos, atores e diretores permaneçam atentos à importância de performances orgânicas, cinéticas e sinestésicas, isentas completamente da forma didática e rançosa de escrever, montar e atuar. É conveniente que o literato de dramaturgia aborte o exagero de metáforas, analogias, símbolos, conotações, inferências e surrealidades; o ideal é que

ele dispense a preocupação em parecer requintado.

Nossas argumentações prognosticam uma platéia massiva para as parodiadas “ribaltas atmosféricas peregrinantes”, de certa forma, inculta, porém, o cuidado vem agora! Todos os elementos que trouxemos à baila, que cingem o tema central deste artigo, propõem, impreterivelmente, debates, contendas, altercações, sustentação de razões e até, litígios, se necessário for, pelo sentido dialético que carregam. Havemos de encontrar o meio-termo quanto às críticas e possíveis julgamentos. Queremos dizer: por momento algum, os passantes que interrompem o caminho de seus destinos, ou que já estavam preparados para assistirem à determinada apresentação, merecem, ao seu término, sentir que foram menosprezados intelectualmente, que são desprovidos de uma bagagem cultural para o entendimento de restritivas intenções cênicas, que estão sendo debochados, servindo de “bobos da corte” - muito diferente de interativizados. **Teatro de Rua e Texto Literário** trabalham em conjunto, de forma generosa. Nem as histórias escritas e contadas teatralmente, tão pouco o encenador, têm o direito de abaixar, ainda mais, a auto-estima dos observadores (caso estejam nesta condição). O processo conta com mergulho exaustivo no estudo das medidas, proporções, coerências e modelos encantadores, ou, no mínimo, satisfatórios de transmissão de conteúdos, mesmo porque, o “império de Dioniso”, popular, descerrado e infixo, com algumas precariedades, têm obtido felizes resultados. É que, apesar de abandonado pela imprensa e recebendo sempre a fatia menor do bolo das subvenções governamentais, está cada vez mais vivo e presente. Enquanto o teatro tradicional, comercial, em crise permanente, tem que apelar para os mais baratos modismos, impeditivos de uma falência econômica sempre iminente, como por exemplo, convite aos atores globais, tanto melhor se estiverem na novela do horário nobre, ainda que sejam os piores deles.

Em nossa opinião, o objeto em discussão, tanto em verbal escrito, quanto em verbal sonoro, tem algo de missionário, de sacerdócio, de dadivoso, no sentido de educar a massa para a arte, para o reparo do gosto, para o olhar correto da beleza e induzi-la a pensar o social melhor e mais amplamente. Eis porque a insistência na literatura dramática sincera, natural, realista, direta; nas inter-

pretações que mesclam muita energia e um pouco da ingenuidade metafórica, do humor poético e sensível do *clown*. Como se a coletividade diferenciada, se arrepiasse, por alguns momentos, com o prazer de uma “viagem encantada”, ou com o sabor delicioso do folhetim preferido, incaptulado.

Apesar de parecer, enganosamente e para alguns incaltos, um “Play Center ambulante”, as *dionizações* tragi-cômicas que os “bruxos das passarelas” fazem, quando bem realizadas, sem preconceitos e mantendo sua célula medular: as democratizações da arte e da palavra logram resultados fabulosos, como, ser capazes de elevar os observadores, de populares para eruditos, mantendo a simplicidade da origem; requintá-los para as sutilezas; refinar-lhes o tônus da delicadeza; embutir-lhes senso crítico coerente; aguçá-los a inteligência, os sentidos, as percepções, porque, afinal, Teatro de Rua não é a rua, é Teatro de Rua! É arte urbana aventurada sob o surpreendente dos arranjos e desarrajos das condições climáticas.

Julgamos de interesse, após discussões consistentes de ideias que permeiam os palcos, as rotundas, os proscênios, os bastidores e os componentes humanos que lhes são devidos, apresentarem algumas produções de Grupos Populares, que fizeram história e carreira significativas: em 1946, tivemos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, como o primeiro registro de teatro contemporâneo de rua no Brasil. Em 1961, a criação do Movimento de Cultura Popular (MPC), em Pernambuco - por Paulo Freire e o próprio Suassuna. No mesmo ano, surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha. O grupo *Tá na Rua*, de Amir Haddad e o grupo *Ventoforte* de Ilo Krugli, surgiram juntos, no ano de 1974, também na cidade do Rio de Janeiro. Em 1976, desponta o grupo de teatro *Mambembe*, através do SESC/São Paulo, unidade Consolação, sob direção de Carlos Alberto Sofredini.

Próximos desta estrutura particular de arte estão o Circo-Teatro e a Commedia Dell’Arte: referência de caracteres simples, comum a todos, de essencialidade sentimentalista e democrática. Surgido na

Itália do séc. XVI, atingindo o auge no séc. XVII. Estilo originado, provavelmente, das mímicis e farsas da época clássica. Os personagens representavam tipos característicos de comportamento estereotipado, alguns deles caricaturescos, eram deslocáveis, assim como os cenários e as situações. Partindo destas convenções, os atores improvisavam usando máscaras frequentes. Daí serem mantidas, até hoje, as fantasias típicas do Carnaval (Arlequim, Colombina, Pierrot, Polichinelo etc...).

Ocasionalmente, os estudiosos de artes dramáticas escolhem a produção de pequenos espetáculos, definindo-se pelas desgastantes “criações coletivas”. Nelas, todos fazem tudo: negociam os conteúdos temáticos, escrevem em conjunto, montam, costumam, bordam, ensaiam, demarcam os espaços (os públicos são os preferidos), delimitam os tempos; são autores, atores e encenadores de si mesmos e entre si mesmos. Resultado: ou satisfatórias, interessantes, agradáveis, úteis e, portanto, bem-vindas; ou catastróficas, frustrantes, inoportunas, inaderentes à conjuntura urbana e, portanto, mal-vindas. Em qualquer uma delas, as brigas não se ausentam, socos, murros e pontapés estão em geral presentes, principalmente se o grupo for extenso. Imaginemos um “bando” de artistas, de primitivos a elevados, palpitando grudados, por dias, semanas e meses, sobre uma imensidão de questões... É os famosos egos que se querem, singularmente, brilhar, resplandecer, tornarem-se esfuziantes e admirados por todos?

Trazendo à baila, o texto literário adaptado ou a dramaturgia produzida por eles, relembremos da pergunta que não quer calar, desde as primeiras “criações coletivas” montadas, há mais de quarenta anos, na Escola de Arte Dramática de São Paulo: é possível escrever, de forma dialogada, coerente, lógica, realista e poética a seis, oito, dez, doze... mãos, sendo que os estilos são, por natureza, diferenciados? É tão complicado o acerto entre as partes, que, quando uma tipologia destas dá certo, ela dá MUITO CERTO!... É rara! É “cara”! É sorte de extremado valor!

Encerramos este fragmento, denunciando a contundência precisa entre Teatro de Rua e seu respectivo marketing. Nas propagandas das apresentações públicas que vão ocorrer aqui..., ali..., dia tal...,

mês tal..., horário tal..., os anúncios e indicações, tanto escritos, como imagéticos ou sonoros, têm o rostinho gêmeo da própria modalidade: cartazística exagerada, espalhadas por todos os lugares, possíveis e impossíveis; letras imensas; ícones de chamamento coloridíssimos, sedutores, atrativos à curiosidade e até, carretas, Kombis, peruas, com vozes potentes, persuasivas e eloquentes, em alto-falantes ensurdecedores, preconizando a apresentação.



## REFERÊNCIAS

### LIVROS

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Lisboa: Terramar, 1992, trad. Manuela Torres.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997, trad. Paulo José Amaral, 2ª ed.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993, trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 2ª ed.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e comunicação na Hélade - o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

FRY, Maxwell. **A arte na era da máquina**. São Paulo: perspectiva, 1982, trad. Thereza Martins Pinheiro.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, trad. Fausto Wolff.

KAPLAN, Ann E. *O mal-estar no pós-moderno. Teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1993, trad. Vera Ribeiro.

SANTANA, Washington. *A arte do lixo*. São Paulo: Alexandre Dórea Ribeiro Editor, 1993, trad. Caroline Beringer.

## REVISTAS

Revista E. Publicação do SESC/SP (Serviço Social do Comércio), julho, 2005, nº 1, ano 12, Acervo Eunice Mendes/Divulgação. *A céu aberto*, por Celso Motta.

Revista USP. *Arte e contemporaneidade*. São Paulo, dezembro, janeiro, fevereiro, 1998/99, nº 40.

## EXPOSIÇÕES

*Anos 80: o palco da diversidade*. SESI (Serviço Social da Indústria), Galeria São Paulo, Coleção Gilberto Chateaubriand, 1995, textos: Armando Mattos e Marcus de Lontra Costa.

*Entre, a obra está aberta*. Amélia Toledo. SESI (Serviço Social da Indústria), Galeria São Paulo, 2000.

## PROGRAMA DE TELEVISÃO

Canal Universitário/SP. Canal 15 da NET. Programa da UNICSUL - Universidade Cruzeiro do Sul/SP. Título da matéria: *A arte e o artista de rua*. Gravado em 09/11/2001, mas ficou no ar de 24 a 30 de dezembro de 2001, nos seguintes horários: 12h, 16h30 e 21h, em todos estes dias.

---

**A autora é Mestre e Doutora pela PUC/SP. Faz Pós-Doutorado na UNICAMP/SP, com bolsa FAPESP/SP. É professora de Pós-Graduação, atriz de longa experiência e pesquisadora na área de Artes Cênicas e Visuais. Autora dos seguintes livros: *A performance da oralidade teatral*; *A obra de arte além de sua aparência*; *Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta e a pesquisa de Pós-Doutorado*, já está encaminhada para publicação formato livro: *Kalliope - a musa grega da palavra metamorfoseada*. *Da escritura do dramaturgo à performance viva do ator em cena: diálogos entre-mentes*.**