

# Teatro de rua: mito e criação no Brasil

André Luiz Antunes Netto Carreira

As ruas das cidades latino americanas apresentam, hoje em dia, uma grande diversidade de práticas teatrais que expressam um movimento espetacular recente, mas, sobre tudo dinâmico, que constitui um elemento fundamental para a compreensão dos discursos teatrais latino-americanos deste fim de século. As manifestações de teatro de rua que observamos no Brasil estão diretamente relacionadas com os processos de criação cujas raízes se relacionam com o período final do regime ditatorial, durante a chamada etapa de transição democrática dos anos 80.

Dado que o teatro de rua é percebido, antes de mais nada como uma prática artística que se contrapõe aos discursos autoritários - desde mesma forma de apropriação do espaço urbano - surge o interrogante de como os teatristas de rua se relacionaram e se enfrentaram ao regime militar e aos discursos autoritários que predominaram no país nas décadas de 60, 70 e 80, e articularam a reconstrução das práticas criativas do teatro de rua no seio do novo regime político de signo democrático.

Analisando a produção de teatro de rua do período dos primeiros anos posteriores à ditadura militar, observamos uma peculiaridade no processo de criação dos realizadores desta modalidade teatral: os jovens criadores surgidos no período democrático afirmavam, em seus

discursos ideológicos, possuir vínculos históricos com as experiências teatrais de rua realizadas no período anterior ao golpe militar, e percebiam seus trabalhos como **continuidade ou superação** crítica das experiências anteriores, reconhecendo-se, assim como parte de uma tradição bem definida de teatro de rua.

Esta é uma curiosa situação, pois, se consideramos que durante o regime militar não houve um desenvolvimento amplo das práticas de teatro de rua, e que o intercâmbio com as experiências de outros países foi limitado, chama a atenção que os novos grupos fizessem referências a práticas artísticas às quais somente tiveram acesso de forma fragmentada, e em geral através de informações bibliográficas ou de fontes orais secundárias. **Mas, é importante destacar que foram justamente estas imagens fragmentadas as que serviram como ponto de partida para a reconstrução do teatro de rua nos anos 80.**

Isso ocorreu porque os grupos se lançaram a fazer teatro de rua a partir de 1984 construíram seus projetos e discursos com base a um processo de mitificação, que se articulou através de um pensamento dominante no teatro brasileiro que considerava que *o teatro de rua é uma modalidade teatral fundamentalmente militante, que pertence ao campo de ação política da cultura popular, e se constituiu como instrumento privilegiado na reconstrução democrática do país.*

Orientados por esta conceituação os grupos se organizaram e encontraram elementos de coesão para exercer sua prática teatral no espaço público. Esta concepção de teatro de rua, uma redução drástica do que significa esta

modalidade teatral, operou como referencial, pois, este caráter político/popular funcionou como fator propiciante do retorno ao espaço da rua que constituiu um âmbito para o combate político dos artistas.

O teatro de rua surgido depois da ditadura militar foi fruto do esforço e tenacidade de uns poucos teatristas que se lançaram às ruas no calor do sentimento de liberdade que dominou a sociedade a partir das campanhas políticas que contribuíram para o fim da ditadura militar (Comitês pela Anistia, Diretas Já, etc.). Estes teatristas seguiram o caminho aberto pelos grupos que, nos anos 70, se propuseram criar espaços teatrais em comunidades e trabalharam em colaboração com organizações sindicais e políticas. Diversas apresentações destes grupos tiveram que ser realizadas em espaços abertos ganhando a forma de teatro de rua pela falta de espaços físicos apropriados. Mas, isso não consistiu numa prática sistemática de teatro de rua que funcionasse como modelos para os jovens criadores.

As limitações impostas pelos governos ditatoriais contribuíram para criar um grande vazio no que diz respeito a espetáculos teatrais na rua. Isso aprofundou a ruptura com os elementos do teatro ao ar livre próprios da tradição cultural brasileira.

No seio de uma sociedade que atravessava um período de transição política, os grupos procuraram um posicionamento político-social dentro de um panorama de transformação, e isso se deu no marco da definição do modelo teatral que cada grupo tomou como referência no seu processo de formação e produção.

Como o conjunto de experiências de teatro popular realizadas no Brasil deixou poucos registros, os jovens realizadores contavam apenas com informações fragmentadas ou de difícil acesso. Essa carência de modelos teatrais favoreceu a mitificação de algumas propostas que foram tomadas como paradigmas do teatro de rua. Uma memória fragmentada registrou apenas a existência de um teatro de rua com caráter militante e isso favoreceu a consolidação de um modelo teatral combativo em detrimento de outras formas teatrais, e plasmou um pensar que teve como referenciais principais os escritos de Augusto Boal e as propostas e realizações dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

Estes expoentes foram conduzidos à categoria míticas, e as figuras de Bertolt Brecht e Boal foram transformadas em ícones de um teatro (de rua) que deveria ser popular e, decisivamente político militante.

Aqui reside um elemento de muito interesse para a compreensão deste fenômeno: se tomamos o conceito do mito como "uma idéia-força que incita a uma resposta vital, a obrar em sua consecução ou consequência (ou a um não obrar, que é também uma forma do mesmo, um obrar invertido, por omissão intencional de resposta)" (Magrassi, 1980: 117) podemos considerar que o mito é um gerador de atitudes, e pode funcionar mobilizando ações concretas na vida social.

Este processo de mitificação impulsionou os grupos a adotarem procedimentos e práticas que foram, em última análise, grandes responsáveis pelo ressurgimento do teatro de rua no Brasil. O processo mitificador funcionou através da

eliminação das mediações existentes entre as práticas dos agentes mitificadores e seus discursos ideológicos. Como afirma Roland Barthes, o mito não oculta nada, sua função é de deformar, não de fazer desaparecer. O vínculo entre o sentido e o conceito do mito está dado porque o conceito aliena o sentido (Barthes, 1988). Esta alienação explica porque o mito não mantém o sentido original no seu conjunto, senão que a desapropriação é parte de uma descontextualização que gera uma deformação, e por isso um novo sentido, uma nova mensagem.

Este processo mitificador se deu no marco de uma atitude de resistência adotada pelos novos realizadores, e teve como consequência a busca da rua como espaço cênico e um espelhar-se nas experiências que, nos anos 60, tomaram como referenciais o teatro de agit-prop russo e as formulações de Erwin Piscator e Bertolt Brecht. De fato, podemos considerar que a experimentação dos anos 60 não foi muito além do emprego de fragmentos do discurso político e estético de Brecht e da utilização de alguns procedimentos próprios do agit-prop. Eles não adquiriram características de uma experimentação profunda em torno dos conceitos do teatro didático, ou mesmo das idéias das vanguardas políticas do teatro soviético.

Cabe refletir sobre a possibilidade desta apropriação parcializada enquanto parte de um projeto estético que propunha a articulação destas propostas estéticas citadas anteriormente com elementos próprios da cultura brasileira, como uma tentativa de construir um caminho novo dentro do marco cultural nacional. Este tipo de justificativa deve ser avaliado a partir de

fatos concretos tais como a enorme carência, nos 60, de traduções ao português da obra de Brecht, e a pouca duração da vida dos CPCs (aproximadamente 2 anos).

Se dirigimos nossa atenção para os referentes mencionados, podemos notar que o movimento dos CPCs fez algumas tentativas com o fim de criar uma prática de colaboração estreita com as campanhas políticas da UNE. Segundo a historiadora Silvana Garcia observa "os CPCs dividiam suas produções em peças para o palco e teatro de rua (...). A experiência do teatro de rua é um pouco posterior, nascendo após frustradas tentativas de contato com outros públicos populares fora do âmbito da classe média da zona sul carioca" (Garcia, 1990: 102). Já as propostas e modelos teatrais descritos por Augusto Boal no seu livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular* de 1975, são apresentadas como um panorama de práticas teatrais características dos processos político-culturais do continente. No entanto, este livro que funcionou como referente para inúmeros grupos de toda a América Latina que procuravam um modelo de teatro revolucionário, não explicita o vínculo existente entre as "técnicas latino-americanas" e os referentes do agit-prop soviético.

As ações de grupos como o Oficina e o Arena estiveram circunscritas ao espaço teatral fechado das salas, e seu caráter politizante esteve restrito ao contato com um público fiel, comprometido politicamente, mas, reduzido a um setor de classe média (estudantes, profissionais liberais e intelectuais), ao qual não podemos considerar como experiências significantes de teatro popular. Não há dúvidas das repercussões políticas e estéticas das

práticas teatrais destes dois grupos, mas, não se pode atribuir a eles mais que um papel estimulador para aqueles que se propunham romper com as estruturas do mercado teatral e buscavam construir alternativas criativas politicamente comprometidas em novos espaços sociais. Os grupos paulistas de teatro de periferia nos anos 70 (Garcia, 1990) podem ser considerados exemplares no que se refere às suas tentativas no sentido de avançar em direção a um teatro popular de resistência a partir da aproximação com novos núcleos sociais e da utilização de diferentes tipos de espaços físicos.

A partir do exposto anteriormente, pode-se afirmar que o processo de mitificação instalado no anos 80 se estruturou tendo como ponto de partida uma idealização de uma produção teórica e/ou prática de alguns teatristas que haviam protagonizado uma apropriação parcial de modelos teatrais propostos nos primeiros anos do século XX.

Foi a urgente necessidade de preencher o vazio gerado pela ditadura militar que conduziu à escolha de modelos teatrais mencionados sem uma reflexão maior por parte dos grupos que saíram às ruas. O espaço aberto com a transição democrática, as crescentes manifestações políticas nas ruas pela democracia, em particular as passeatas estudantis por todo o país, e a presença dos operários metalúrgicos pela região do ABCD paulista estimularam diversos grupos teatrais a optar pela utilização de formas do teatro de rua. Silvana Garcia observa como grupos que haviam buscado fazer teatro em comunidades de periferia, se associaram rapidamente às lutas desatadas no final da década de 70. Em outras regiões do

Brasil se observou a formação de grupos teatrais de estudantes que realizavam intervenções nas numerosas assembléias que proliferavam em todo os *campi* universitários. Estes grupos, em muitos casos acompanhavam os movimentos estudantis e sindicais quando estes ganharam às ruas.

Este processo foi muito intenso, em primeiro lugar porque ocorreu depois de um período de repressão e medo, e em segundo lugar porque os grupos se articularam impulsados por um movimento social que rapidamente ganhou espaço no conjunto da sociedade onde foi muito bem recebido. Assim, estes grupos ampliaram, forma quase instantânea, seu universo social. Num lapso de tempo muito curto, uma grande quantidade de novos grupos estava apresentando suas peças, na maioria das vezes de caráter emergencial, para públicos sempre dispostos a recebê-las bem, por reconhecer estas apresentações como importantes contribuições às suas causas. Ao mesmo tempo, para estes teatristas isto significava estreitar vínculos com o movimento social e concretizar assim a *tarefa social do teatro*.

Efetivamente, este processo foi complexo e crítico, porque se deu no marco de uma profunda crise do modelo de dominação política, e funcionou como uma avalanche que interferiu caoticamente na atividade de muitos grupos, conduzindo-os simultaneamente à realização espetacular e a crises organizativas terminais. Isso porque o novo marco cultural determinou a desestruturação e reorganização das formas de produzir dos grupos. No entanto, foram estas circunstâncias que propiciaram as mitificações que contribuíram com a recriação do teatra de

rua no Brasil. A desinformação dos grupos teatrais é o primeiro elemento a se considerado, mas, as pressões políticas, a emergência do momento, e a paixão que aqueceu aquele período deram forma ao motor que empurrou os grupos a alçar mão de um discurso de justificação que se consolidou como prática mitificadora.

**Não importou, portanto, se os referenciais mitificados cumpriram ou não uma determinada função na conformação de modelos teatrais, o fundamental foi que se tomou o suposto modelo de teatro de rua popular e militante como paradigma a ser emulado ou criticado radicalmente.** Justamente aqui recai a força mobilizadora desta mitificação, pois foi ela que atuou influenciando a conformação de propostas estéticas que, atualmente, estão em funcionamento.

É bastante comum encontrar diretores de teatro de rua que mencionam diversas manifestações culturais populares como modelo de teatralidade de rua, assim, as diferentes formas do carnaval, o circo, e uma grande variedade de folguedos populares, são citados como referências para a criação. Mas, a questão que surge de imediato é: se essas formas efetivamente têm impacto nas propostas destes diretores ou são elementos necessários na elaboração de discursos ideológicos de justificação na construção de uma identidade? O caso do circo, especialmente as formas do circo-teatro, é exemplar pois, apesar de ser um elemento citado por diversos criadores como influência direta constitui hoje uma manifestação cultural de difícil localização no território nacional.

Identifico um mecanismo pelo qual diante da carência de modelos se operou atribuindo a um modelo escolhido, uma vigência atemporal que permitiu reivindicá-lo e aplicá-lo à preparação de espetáculos para a rua. A lógica que se observa é: se os elementos do circo estavam relacionados com momentos tradicionais da nossa teatralidade também deveriam servir para reconstruir a identidade do teatro de rua enquanto modalidade popular, e portanto, as técnicas circenses poderiam ser reivindicadas enquanto elemento paradigmático para o treinamento do ator. Se o carnaval é nossa manifestação artística de rua por excelência, seu caráter lúdico e paródico pode ser aplicado à estrutura dramática do espetáculo teatral de rua.

Esta reivindicação da volta às origens não estaria relacionada com a valorização do produto artístico, com uma pretendida hierarquização do espetáculo? A pergunta surge a partir da constatação de que esta classe de justificativa aparece nos discursos de diversos grupos de teatro de rua do país e são coincidentes com o uso de vários elementos técnicos comumente utilizados pelos grupos europeus que visitaram a América do Sul a partir da segunda metade da década de 80.

A influência de Eugenio Barba marcou profundamente os grupos que fazem teatro de rua. Ian Watson diz que "os escritos teóricos de Barba sobre o Terceiro Teatro tiveram um grande peso devido a justificação intelectual que dão à existência de um teatro que está obrigado a viver marginalizado, (...) além disso a reputação de Barba, enquanto pioneiro de um teatro separado das vias institucionais ordinárias, tem sido fonte de apoio psicológico

para muitos destes grupos (...) não há nenhuma evidência de que a única fonte de inspiração para estes grupos tenha sido o método do Odin Teatret de Barba, mas, não há dúvidas de que estes métodos têm servido como exemplos válidos" (Watson, 1989:4).

A partir do Encontro do Terceiro Teatro organizado por Barba em 1973 na Itália, e a subsequente organização de encontros periódicos da International School of Theatre Anthropological (ISTA) se difundiu pela Europa, e posteriormente pela América Latina uma prática de revalorização dos espetáculos de rua com fusões de técnicas num espectro muito amplo, que vai desde exercício *grotowskiano* até a acrobacia circense.

Muitos dos elementos técnicos, tais como *as formas para reunir e controlar uma grande quantidade de público, a técnicas das bandeiras, as personagens em pernas-de-pau*, que também são características da linguagem circense e da carnavalesca, que aparecem abundantemente em vários espetáculos de rua, em grande parte são adaptados das encenações, dos filmes, ou das oficinas e palestras do Odin Teatret.

Esta influência se articulou e se viu reforçada pelo discurso de Barba que se apresentou no continente, afirmando que não queria fazer a revolução através do teatro, e que portanto, não reconhecia no teatro a capacidade de estimular transformações macro-sociais. Esta postura, explicitada no seu livro *As Ilhas Flutuantes*, foi reiterada em cursos e conferências, funcionando como ponto de apoio para vários realizadores brasileiros de teatro de rua, pois, esta negação do caráter militante do teatro, mas, não o político, ampliava a base de

justificação daqueles diretores que buscavam novos paradigmas estéticos. Aqueles realizadores que haviam visto o teatro unicamente como uma manifestação política, e por isso mesmo o haviam repudiado, descobriram uma tradição a ser retomada e desenvolvida, uma tradição que recolocava a teatralidade como eixo do fenômeno espetacular.

O que se observou na segunda metade dos anos 80 foi uma combinação de fatores que favoreceu a retomada do teatro de rua, pois, a democratização do uso dos espaços públicos, relacionada com a trajetória iniciada pelos grupos no calor das lutas políticas, posteriormente referendada em um novo marco conceitual, criou as condições necessárias para que o teatro de rua ocupasse um novo lugar no panorama teatral brasileiro.

O teatro de rua, nos anos 90, é um desdobramento deste processo. Hoje em dia, é possível constatar o espaço conquistado por esta modalidade teatral a partir da existência de um número crescente de grupos em diversos estados do país, do acesso que estes grupos passaram a ter das fontes de financiamento, já seja através do apoio dos recursos estatais como da utilização de leis de incentivo fiscal, e também da incorporação de mostras de rua em importantes festivais teatrais no âmbito nacional.

## Referências bibliográficas

BACZKO, Bronislaw. **Los Imaginarios Sociales**. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1991.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Ed. Siglo XXI. México. 1988.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular**. Corregidor. Buenos Aires. 1975.

CARREIRA, André. *Teatro de Rua Depois dos Anos do Autoritarismo*. **Revista Cadernos de Classe**. Universidade de Brasília. Nº. 0. 1988.

*El Teatro Callejero*. **El Otro Teatro**. Jorge Dubatti (Org.). Libros del Quirquincho. Buenos Aires. 1990.

*El Teatro Callejero en la Ciudad de Buenos Aires*. **Latin American Theatr Review**. University of Kansas. Nº. 27/2. Spring 1994. p. 103-114.

*Mitificaciones en la Creación del Teatro Callejero en la Ciudad de Buenos Aires*. **Cuadernos de Teatro**. Nº. 10. Instituto de Artes del Espectáculo. Universidad de Buenos Aires. p. 33-36.

COHEN, D. E GREENWOOD, B. **The Buskers - A History of Street Theatre**. David Charles. Ed. London. 1981.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. **El Teatro de Calle**. Ed. Gaceta/Escenologia. México. 1992.

FILKER, Raul. *Do Mito Original ao Mito Ideológico: Alguns Percussos*. **Trans/Form/Ação**. São Paulo. Nº. 7. 1984. p. 9-19.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1990.

**MAGRASSI, Guillermo (Org.). Conceitos de Antropologia Social.** Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1980.

**MASON, Bim. Street Theatre and Other Outdoor Performances.** Routledge. London. 1992.

**PAVIS, Patrice. Diccionario de Teatro.** Paidós. Barcelona. 1980.