

Tête à Tête: O encontro do ator com o espectador no Teatro de Rua

Ana Caldas Lewinsohn
UNICAMP

Palavras-chave: teatro de rua; ator; espectador

Diante do contexto em que vivemos, no qual a arte teatral que ganha a mídia e o grande público não passa além dos produtos pasteurizados da indústria cultural, cabe aos artistas uma postura guerreira. Poucos realmente conseguem ter acesso e desfrutar dos espetáculos de qualidade, produzidos e encenados em salas muitas vezes distantes e até desconhecidas da grande maioria da população. É necessário, portanto, ao artista cidadão, se colocar no mundo não somente como produtor de sua arte, mas também como veiculador, como multiplicador dos espaços cênicos. Nesse sentido, o Teatro de Rua representa uma real possibilidade de atingir o público comum onde ele está: nos grandes centros das cidades, nas praças de periferia, nos parques, metrô, ou qualquer espaço público. Acredita-se nessa necessidade intrínseca do ser humano de vivenciar espetáculos de rua, como se essa experiência pertencesse às pessoas, mas foi de alguma forma retirado de suas vidas, principalmente nas grandes metrópoles. Como afirma André Carreira:

Esta necessidade existiria porque o teatro, transformado em uma arte de elite, teria se distanciado de seu âmbito natural, e conseqüentemente seria necessário articular um discurso teatral alternativo. O Teatro de Rua representaria neste esquema um teatro de volta às origens (CARREIRA, 2005:25).

A rua, hoje utilizada basicamente como lugar de passagem, foi aos poucos deixando de ser parte da vida do indivíduo como um lugar de encontro, se transformando em meros espaços de deslocamento. Atualmente, as pessoas das grandes cidades não se sentem mais pertencentes ao espaço público e, ao contrário, nele se sentem ameaçadas. Assim, o Teatro de Rua contemporâneo se torna extremamente importante na recuperação e preservação da convivência do coletivo pela ocupação e recuperação do espaço público como *locus* natural de conflito, convergência, encontros, desencontros e lugar onde se vivencia manifestações artísticas, advindas desse desejo inerente ao ser humano.

Um aspecto importante para se refletir é a forma como se experiencia essas manifestações artísticas. Muitas vezes assistimos espetáculos e apresentações musicais, ou visitamos exposições, sem que de fato essas experiências nos atravessem. Uma experiência, como podemos verificar em Dewey (1980), quando vivenciada em sua plenitude, tem fim nela mesma. Não importa o passado ou o futuro, ela se basta. É auto-suficiente e independe dos contextos. Tem uma existência própria e significativa, emocional e estética. Proporciona uma integração do ser. Um sentido. Será sempre memorável.

Poderíamos pensar em inúmeras explicações ou suposições para as causas dessa relação do homem contemporâneo com a arte, na qual a "atividade é demasiado automática para permitir o sentido do que é e de onde está sucedendo" (Dewey, 1980:92). Uma possível explicação, entre outras, baseia-se na falta de experiência do ser humano em todos os campos de sua vida. Larrosa Bondía (2002) discute sobre a questão da experiência hoje, apresentando algumas reflexões que se coadunam com algumas percepções do mundo moderno e pós-moderno:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (...) Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002:21).

Após apontar motivos pelos quais a experiência vem se tornando raridade - falta de tempo, excesso de opinião, excesso de informação, excesso de trabalho -, idéias que vêm a somar a questão do automatismo apontado por Dewey, Bondía esclarece sobre o que é necessário ao sujeito da experiência:

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002:24).

Em um espetáculo teatral, assim como nas relações humanas nos tempos de hoje, faz muito sentido a busca ou retomada por esse sujeito da experiência. Portanto, na relação do ator com o espectador e vice-versa, faz-se necessária a experiência para que a arte de fato possa acontecer e ser vivenciada em sua plenitude.

No Teatro de Rua, em que os atores disputam com muitas outras informações das quais o espaço público está cercado em excesso, precisamos nos relacionar diretamente com o público. Não somente para vencer essa disputa, mas podemos até afirmar que essa relação é uma via facilitadora da experiência. Ou seja, o olho no olho, a proximidade, a fala direcionada, ou até mesmo o toque, são ações que incluem o espectador, que o colocam horizontalmente em diálogo direto com o que está acontecendo na sua frente, obrigando-o a estar no momento presente, a reagir, a se posicionar diante daquilo.

É sabido que mesmo em salas fechadas e em espetáculos que utilizam a chamada quarta-parede, o quanto o espectador interfere na potência e na presença de uma obra de arte viva. Na rua, essa relação se intensifica, ou melhor, se torna mais evidente, na medida em que o espetáculo

depende do seu envolvimento e da presença e permanência dos espectadores por livre e espontânea vontade.

Se num primeiro momento o espectador-transeunte pára e observa um espetáculo na rua por curiosidade simplesmente, num segundo momento e adiante, ele poderá permanecer se relacionando e abrindo em si espaços de troca com aqueles artistas que estão diante dele. O ator na rua, ao dialogar diretamente com o espectador, o diferencia da massa, trata cada um como um indivíduo, único. Trata-se de espetáculos que acontecem no chão, no mesmo nível do público, possibilitando ainda mais essa troca efetiva e horizontal. Assim como nas brincadeiras populares (folguedos), nos espetáculos de rua é comum a presença de um público heterogêneo, que no decorrer da cena muitas vezes acaba se tornando um coletivo.

À medida que o espetáculo vai cativando o espectador e ganhando assim a sua confiança, o público vai adquirindo mais liberdade para se sentir parte do acontecimento, muitas vezes até interferindo diretamente e criando em conjunto. É estabelecido um convívio. A roda, muitas vezes escolhida como espaço de disposição cênica, possibilita a troca de olhares inclusive de espectador para espectador, causando relações de cumplicidade entre o próprio público.

Amir Haddad, diretor do grupo Tá na Rua (RJ) citado em um artigo de Ana Carneiro (2005:126), atriz do grupo, fala um pouco sobre a sua experiência de sair dos palcos em direção às ruas e sobre essa busca da relação horizontal do ator com o público:

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 do outro. E isso eleva; isso cria um centro, uma elevação maior.

É esse encontro do ator e público, verdadeiro, que deve ser buscado, por meio de muito trabalho. Quando se está na rua, seja como ator ou como espectador, e acontece uma troca real, presente e concreta, tudo cresce, tudo faz valer a pena. Não sabemos ao certo, quando estamos atuando, como interferimos na vida daquelas pessoas, o que causamos, ou o que provocamos. Mas não importa. Se estivermos expostos e vulneráveis ao desconhecido, certamente algo de novo acontecerá, mesmo que em proporções mínimas - às vezes, um olhar é muito. O fundamental é oferecer a chance, aos outros e a nós mesmos, atores, de experienciar em sua plenitude o momento presente da relação criada na obra de arte viva.

Bibliografia:

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Nº 19, p. 20-28, 2002.

CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (org.). **Teatro de Rua; Olhares e Perspectivas**. E-Papers Serviços Editoriais, 20-37, Rio de Janeiro, 2005.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o Conceito de Teatro de Rua. In: CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (org.). **Teatro de Rua; Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

DEWEY, John. **A Arte como Experiência. Os Pensadores**. Trad. Murilo O. R. P. Leme *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MASON, Bim. **Street Theatre and other Outdoor Performance**. Nova Iorque: Routledge, 1992.