

Teatro de Ocupação, Teatro de Intervenção

Denise Araújo Pedron

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Instituto de Educação Continuada -
Professora

Doutora em Literatura Comparada - Universidade Federal de Minas Gerais

Artista, professora, pesquisadora

Sob o viés da fenomenologia (MERLEAU-PONTY), para a qual a experiência é também meio de produção de conhecimento, este artigo é uma análise de minha experiência como integrante do coro de noivas do espetáculo “Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança”, do Grupo Teatro que Roda, sob direção de André Carreira, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH), em 2010. Para tanto, utilizo as noções de performance, teatro de rua, intervenção urbana, atritando essas fronteiras, na tentativa de entender a experiência vivenciada como uma Zona Autônoma Temporária (HAKIM BEY) instaurada pela corporeidade da performer em sua relação de ocupação e intervenção no espaço da cidade.

Palavras-chave: teatro de rua, intervenção urbana, performance, experiência.

“E o chão do mundo não é outra coisa senão isso: um chão que se pode soltar.”

Gonçalo Tavares

Performance - um convite

“Vem performar de noiva no FIT!” Foi mais ou menos dessa maneira que ressoou em mim o convite do produtor Marcelo Veronez para participar do coro de noivas do espetáculo “Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança”, do Grupo Teatro que Roda, sob direção de André Carreira, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH), em 2010. Já conhecendo a trajetória do diretor, pesquisador e professor na seara da performance e do teatro de intervenção em espaços urbanos, e considerando meus estudos teóricos além de trabalhos práticos sobre o tema, vi com entusiasmo a possibilidade de vivenciar a experiência e respondi “só assim pra vestir um vestido desses!” E os vestidos eram lindos, de material reciclado, plástico, corda, barbantes...

Vivenciar a persona (COHEN) da noiva, corporificar esse estado arquetípico tão presente no imaginário feminino se tornou pra mim um prazer e um desafio. Sair correndo pelas ruas da cidade ocupando seus espaços como uma noiva fantasma, uma alucinação de Dom Quixote, o ator Dionísio Bombinha, foi uma tarefa solitária e ao mesmo tempo coletiva. Coletiva porque éramos 13 noivas, guiadas pela noiva- corifeu nossa Dulcinéia, a atriz leda Marçal; solitária porque cada noiva tinha a liberdade de realizar ações não previstas de relação com as pessoas da rua e ocupações não determinadas do espaço da cidade que julgasse pertinentes.

Uma hora antes da hora marcada para o início do espetáculo nos reunimos com leda e realizamos um reconhecimento do percurso que faríamos durante a encenação. Foi nos dada a instrução de que não deveríamos falar. Assim, nossa presença corporal e nosso olhar seriam a porta de entrada para as relações que estabeleceríamos com as pessoas que transitavam pelo espaço da cidade, pessoas que viessem para assistir ao espetáculo ou simplesmente estivessem vivenciando seu cotidiano. Para Giberto Safra, a abertura corporal e perceptiva do homem ocorre, primordialmente, na presença de muitos outros que nos formam “um acontecer que se abre no corpo encontrado e transfigurado pela presença de um outro” (SAFRA, 2005: 49).

Dom Quixote figurou-se em minha vivência da persona-noiva como uma presença simbólica, um ritmo (NASIO, 1997). Senti que do contato do coro de noivas com a personagem do Quixote é que nasciam meus movimentos no espaço. Durante boa parte da execução do trabalho, transitamos livremente pelos quarteirões fechados da Praça 7, centro da cidade de Belo Horizonte, percorremos lentamente suas ruas, habitamos lojas, esquinas, bares e bancas de jornal. Porém em alguns momentos a cena exigia nossa presença e Dom Quixote nos via e nos perseguia como “seres amados”, ideais a serem alcançados. E como imagens inatingíveis que éramos, corríamos novamente nos distanciando da cena para performar em outros espaços; o que conferia certo ritmo e movimentação a encenação que transitava pela cidade. Quixote era também pra mim, na persona-noiva, um objeto amado inatingível, um ser quase imaginário, mal o víamos e já saíamos correndo, passávamos por ele, esbarrávamos em seu corpo, mas nunca efetivamente o encontrávamos. Éramos seus delírios, e ele o nosso; fazíamos parte de seu pensamento, mas não nos configurávamos como nada além de imagens fugidias, fluxo sempre vibrante de desejo (NASIO, 1997), nunca satisfação plena de encontro. Assim, vivenciei o trabalho do coro de noivas mais como produção de alterações performativas no cotidiano da cidade, como corporificação subjetiva de afectos e perceptos (ALLIEZ, 1996), do que como composição de cena ou representação de personagem.

Teatro de rua - teatro de intervenção

Trabalhos como o do grupo Teatro Roda, colocam em questionamento o que comumente se entende por “teatro de rua”, porque ao optar pelo trabalho fora do edifício teatral, o grupo faz mais que levar “o teatro a um público que normalmente não assiste a esse tipo de espetáculo” (PAVIS, 1996) ele traz a cidade para o espaço da cena. O teatro de rua que considera a cidade como espaço de intervenção mais que de atuação não recria um palco onde se dá a ação planejada, ao contrário, ele planeja sua ação com maleabilidade

suficiente para intervir no espaço da cidade e por isso ele se aproxima mais de um teatro de intervenção, um teatro de invasão (CARREIRA, 2008).

Ao mesmo tempo em que se apresenta como um desafio para o ator, pela dificuldade de intervenção efetiva num espaço já tão repleto de informações, sons e imagens, a rua se configura como um espaço potencial de trabalho. Para Winnicott (1975), o espaço potencial é uma área intermediária do experienciar que se situa entre a realidade psíquica interna e a realidade factual externa. Por isso, a rua pode ser vista aqui como um espaço que se constrói tanto pelo imaginário quanto pela vivencia cotidiana das pessoas e no qual a inserção da arte vem deslocar a lógica do trabalho e do consumo para trazer elementos, sons, imagens, cenas, que possam ressignificar esse espaço, criando nele espaços de ruptura (CARREIRA, 2008).

Nesse espaço ressignificado, a interação com o público é ampliada, quem habita cotidianamente a cidade e passa por ela, começa a fazer parte dessa cena que contribui para criar, deixando de ser apenas público para ser também atuante (PEDRON, 2006). Como num dos dias de apresentação em Belo Horizonte, em que Sancho Pança, a atriz Liz Eliodoraz, ganhou um fiel escudeiro, um morador de rua que a seguiu de um dos momentos iniciais da peça até o momento final da representação. Se o espectador torna-se sujeito da ação que se encena, suas ações interferem e modificam a encenação, que se dispõe aberta a esses atravessamentos. Assim, se evidencia o papel ativo de construção do cotidiano da cidade pelos seus habitantes e por suas ações, quer sejam artísticas, sociais ou políticas.

O Dom Quixote do grupo Teatro que Roda é teatro e é também intervenção, porque ao mesmo tempo em que se configura como cena, recontando a história de Cervantes, com episódios que remetem a momentos específicos da obra, a peça não se fixa num espaço cênico recriado, ela se utiliza do espaço da rua e transita por ele, fazendo com que o público acompanhe e participe da encenação ou que presencie apenas alguns momentos e imagens por ela propostos. A construção da cena e a intervenção da arte no espaço da cidade parte não do fato narrado ou encenado em si, mas da relação com o presenciado, com o vivido, tendo lugar no processo de significação e constituição do mundo pelo sujeito que o experiencia. O público é aquele que acompanha todas as cenas e transita junto com Sancho e Quixote pelos espaços diversos da cidade, e é também aquele motorista que vê uma fila de noivas parada na faixa de pedestre, impedindo a passagem dos carros, aquela moça que no ponto do ônibus, vê um bando de mulheres vestidas de noiva correndo e entrando no motel, que funcionava no prédio do qual no último andar o coro de noivas gritava por Dom Quixote e jogava flores de papel vermelho, na cena final do espetáculo.

Se Roland Barthes, em artigo datado de 1954, já dizia que o palco fechado exclui o espectador, que pode apenas “lamber com o olhar” aquilo que se apresenta a ele, e que

“o palco aberto, o palco improvisado dá ao homem: uma noite na qual seu olhar e seu olhar apenas pode triunfar” (BARTHES, 2007: 71), é possível pensar então a rua como espaço potencial para a instauração de uma cena cujo desenho se faz no imaginário e no olhar do espectador, que recria o que vê, seleciona quem acompanha, e escolhe o caminho que quer percorrer.

Instaurando uma certa desordem no espaço da cidade, a intervenção o amplia como espaço potencial (WINNICOTT). Mulheres vestidas de noiva sentam-se nos bancos de concreto para jogar xadrez, entram na loja de telefonia celular, na farmácia. A cidade se torna espaço que abriga imagens fantasiosas, como se o imaginário encerrado nas cabeças e bem guardado no inconsciente coletivo viesse à tona. Noivas atravessam a rua, noivas param o trânsito. As reações dos passantes são as mais diversas possíveis - pedidos de casamento, tentativas de puxar o vestido, roubar o buquê, além da busca previsível por uma explicação racional que ordene todo esse caos imagético e criativo que invade a cidade: o que é isso? É teatro? Essa ruptura na previsibilidade da vivência cotidiana abre novos espaços de sentido e novas formas de ver e vivenciar o espaço da cidade, formas que “não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital” (CARREIRA, 2008).

Espaço efêmero - tempo singular

Para Hakim Bay (2001) a TAZ (Zona Autônoma Temporária) se constrói como uma intensificação da vida cotidiana que acontece rapidamente e se desfaz. Dessa maneira, o efêmero conserva a singularidade de algo que não se repete no tempo, que se constrói como diferença (DERRIDA).

No teatro de intervenção não existe pré-determinação completa como no teatro de palco, existe um planejamento de ocupação do espaço que se adapta e se modifica na medida em que a ação transcorre. Os momentos de ocupação de cada espaço variam porque o presente se efetiva com os sujeitos que constroem coletivamente o acontecimento (DELEUZE). Ao criar e recriar esse presente para as pessoas que o vivenciam, o teatro que altera as relações sociais da cidade, produz temporariamente essa zona autônoma, na qual os sujeitos vivenciam espaços e temporalidades criados por eles mesmos, que dependem de suas ações e de seu olhar para se constituir como experiência.

Na experiência, não existe ensaio porque não existe repetição, não existe representação no sentido mimético do termo; a experiência se instaura como realidade a partir da percepção do sujeito (MERLEAU-PONTY). Atores e espectadores são aqui, portanto, sujeitos dispostos a correr riscos, a andar nesse chão do mundo que a qualquer momento se pode soltar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLIEZ, Eric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Ed.34., 1996.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BEY, Hakim. *TAZ. Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- CARREIRA, André. "Teatro de Invasão. Redefinindo a ordem da cidade." IN: LIMA, Evelim Furquim Wernek (org). *Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COHEN, Renato. "Xamanismo e performance: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov". *Revista Repertório Teatro e Dança*. Universidade Federal da Bahia, 2002.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal., 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NASIO, J. -D. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2006
- SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: Teoria e clínica*. São Paulo: Unimarco, 2005.
- WINNICOTT, Donald. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.