



TRINDADE, Jussara. **O teatro de rua e a praça**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora teatral. Musicista e musicoterapeuta.

## RESUMO

Susana Gastal defende a tese de que é possível organizar uma leitura da cidade a partir de determinados “textos” significantes. A *praça* é a matriz significativa escolhida para analisar a construção de sentido na cidade, com base na importância que a praça (enquanto elemento urbano físico) assume na constituição histórica e social do ocidente. Com base nas reflexões da turismóloga, proponho pensar o teatro de rua como uma modalidade teatral cujas práticas reconstituem a *praça* no imaginário da cidade, no momento em que um espetáculo de rua lhe é apresentado, independentemente da forma utilizada para ocupar fisicamente o espaço urbano.

**Palavras-chave:** teatro de rua: cidade: praça

## ABSTRACT

Susana Gastal defends the thesis that it is possible to organize a reading of the city from certain "texts" significant. The square is significant matrix chosen to analyze the construction of meaning in the city, based on the importance that the square (while urban physical element) takes on social and historical constitution of the West. Based on the reflections of tourismologist propose think street theater as a theater mode whose practices reconstitute the imaginary square in the city, when a street spectacle is presented to him, regardless of the form used to physically occupy urban space.

**Key words:** *street theater: city: square*

Na obra *Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio* (2006), a turismóloga Susana Gastal elabora um pensamento semiótico sobre a cidade, na defesa da tese de que é possível organizar a leitura de determinados “textos” a partir de significantes que sobressaíram sobre outros. No contexto estudado pela autora, foi observada a recorrência dos significantes: *praça, igreja, palco, universidade, monumento e indústria*. Dentre estes, destacam-se aqueles eleitos como três matrizes de análise - a *praça*, o *monumento* e o *palco* – a serem utilizados numa abordagem da cidade sob as categorias de espaço, tempo e visualidade, respectivamente. A *praça* é a matriz significativa que a autora escolhe para analisar a construção de sentido na cidade, com base na importância que a praça (enquanto elemento urbano físico) assume na constituição histórica e social do ocidente, ao legar à contemporaneidade um imaginário onde ela é tanto o espaço inerente ao exercício da cidadania (a *polis* grega), quanto local de trocas de mercadorias, de encontro e de festa (a cidade medieval).

Por alimentar nos séculos subsequentes um imaginário urbano materializado tanto nos núcleos urbanos do interior quanto nas grandes metrópoles, para a autora a *praça* é um “texto” que permanecerá ativo

no imaginário pós-moderno, ao [se] procurar reconstituir espaços de festa e de encontro, das trocas de bens materiais e de bens simbólicos com liberalidade de acesso e informalidade de uso [...] Na alma dos *shoppings centers* metropolitanos, nos *halls* de entrada de hotéis e edifícios corporativos, nos bares da cidade ou na roda do cafezinho em escolas e escritórios, lá estará a *praça* (GASTAL, 2006, p. 93).

Com base nas reflexões de Gastal, proponho pensar o teatro de rua como uma modalidade teatral cujas práticas reconstituem a *praça* no imaginário da cidade. Ou seja, considerar a ideia de que esta matriz arcaica é acionada no imaginário do cidadão todas as situações em que um espetáculo de rua lhe é apresentado, independentemente da forma utilizada para ocupar fisicamente o espaço urbano. Seja em roda, *performance* procissional ou invasão; por meio de poéticas tradicionais ou “de ruptura” (OLIVEIRA, 2010); compreendido sob a perspectiva do épico, da cultura popular ou do contemporâneo, o teatro de rua irá propor ao habitante da cidade converter-se em espectador-ouvinte ao mergulhar numa dimensão imaginária capaz de fazê-lo transcender os limites usuais do cotidiano e descobrir, nessa experiência, novos modos de reapropriação da cidade. Mas, como pode fazer isso o teatro de rua?

Partindo da premissa de que o urbano abrange elementos *fixos* - praças, monumentos, igrejas, indústrias, casas, ruas etc - ao redor dos quais circulam *fluxos* de pessoas, mercadorias, relações sociais, manifestações culturais, trânsito de veículos etc, Gastal desenvolve a tese de que, se os fluxos formaram a cidade antes dos fixos (segundo a autora, a sua origem está nos caminhos percorridos pelos nômades que ali acabaram se estabelecendo), hoje eles “correspondem aos deslocamentos do sujeito na própria cidade” (GASTAL, 2006, p. 94), de casa para o trabalho e vice-versa. No momento contemporâneo, esses deslocamentos ganham em velocidade (os meios de transporte tornaram-se mais rápidos), mas também em diversidade – muitas mercadorias dão-se, agora, sob a forma de fluxo (as transações comerciais realizadas por meio virtual, por exemplo). Outros tipos de deslocamentos - de ideias, saberes, crenças, culturas ou bens culturais -, são igualmente submetidos a um aumento de velocidade. Para a autora, o efeito mais notável disso sobre a cidade, constituída originalmente como *lugar* de *fixos* de *fluxos*, será o da sua desmaterialização.

A pesquisadora explica do seguinte modo o processo pelo qual o excesso de velocidade dos fluxos leva à desmaterialização da cidade: todos os produtos que circulam na cidade são enraizados em fixos culturais específicos

(a comida baiana, a moda europeia etc); a velocidade dos fluxos pelos quais transitam permite, contudo, que esses produtos sejam consumidos longe de seus fixos e “circulem livremente como fluxo, tornando invisível a cultura original”. Esta, desvinculada dos fixos, passa a viver no imaginário das pessoas que o consomem. O paradoxo da pós-modernidade, para Gastal, é que ela aproxima o distante, mas só no imaginário. Os conteúdos que constroem o sentido de um objeto longínquo não vêm junto com ele, pois os fixos (os *lugares*) aos quais ele está originalmente vinculado lhe são retirados, no processo de mercado “globalizado”.

Na vida cotidiana, isso quer dizer que um objeto tradicional, que carrega em seu conteúdo a identidade de um lugar, pode ser consumido em qualquer outro lugar, distante daquelas marcas de origem. Mas a lógica da desterritorialização, marca do capitalismo globalizado, não transfere apenas mercadorias. A hegemonia do *fluxo* na pós-modernidade atinge também a quem vive na cidade, levando a crescente circulação de pessoas a constituir, segundo Gastal, “um fluxo com características próprias, um verdadeiro nomadismo pós-moderno, a exigir instalações específicas” (GASTAL, 2006, p. 96) - os *não-lugares* de Marc Augé, por ele descritos como aqueles que

são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde estão alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 2010, p. 36).

Na lógica dos *não-lugares*, imposta também à praça – em sua origem, um elemento *fixo* da cidade – os lugares da festa e da sociabilidade, assim como do encontro, tornam-se cada vez mais, *fluxos*: a praça “abandona os espaços públicos de livre acesso, para transitar por espaços privados ou privatizados: *shoppings centers*, casas noturnas, parques de lazer diversos, postos de gasolina. A praça abandona os lugares, para frequentar, não raro, não-lugares” (GASTAL, 2006, p. 97).

A hegemonia dos *fluxos* parece fragilizar a praça enquanto *fixo*. Mas, de acordo com Kevin Lynch (1988), são os *fixos* – a praça, entre eles – que marcam concretamente as cidades como *lugares*, orientando o deslocamento dos fluxos que as atravessam. Desenvolvendo um pensamento sobre o teatro de rua que vai ao encontro das reflexões acima apresentadas, André Carreira afirma que

o teatro de rua quase sempre transita em zona conflitiva com as instituições burguesas [pois] essa modalidade teatral basicamente rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano da rua [e] como manifestação não hegemônica, propõe nestas zonas de conflito a busca de situações em que a rua reconquiste ou reforce sua característica de Lugar (Augé), isto é, seja um âmbito de convivência social que supere a superficialidade

do universo do consumo, rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado (CARREIRA, 2007, p. 37-38).

Sob o discurso “politicamente correto” das medidas de urbanização, saneamento e revitalização de áreas degradadas da cidade, ocultam-se, amiúde, ações de “higienização” e exclusão, aplicadas, sistematicamente, às populações menos favorecidas da sociedade. A cidade – *lugar*, em princípio, de todos – tende a ser transformada, por meio de estratégias supostamente “avançadas”, num espaço cujos benefícios mais significativos acabam tornando-se inacessíveis à maioria da população, e onde a vida de seus habitantes é regulada não tanto (ou somente) por meio de mecanismos disciplinadores como os analisados por Michel Foucault em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1999), mas principalmente através de mecanismos sutis de produção de uma subjetividade eminentemente *capitalística* – em que o próprio modo de viver, o desejo e os sonhos do cidadão estão submetidos às leis do mercado (GUATTARI, 2010).

Trazendo tais questionamentos para o universo do teatro de rua, poderíamos perguntar: Que “teatros” serão contemplados por políticas públicas de apoio ao teatro a ser oferecido gratuitamente à população com base naquele “direito à cidade” e no discurso da cidadania? Que critérios serão utilizados para definir quais e como os espaços da cidade *podem ou não* ser utilizados pelos artistas de rua? E, principalmente, quem tem esse poder decisório diante da suposta “acessibilidade irrestrita” que a rua, enquanto espaço público, deveria oferecer ao cidadão?

Enquanto “manifestação do encontro e da festa”, o teatro de rua reforça no imaginário do cidadão a praça como *lugar* do espetáculo (ainda que este seja apresentado num daqueles “não-lugares”), pois traz a memória ancestral da praça pública tanto como *polis* (o fórum público) quanto local de troca (de mercadorias) e encontro (de experiências). Ou seja: caminhando na contramão de um discurso politicamente correto sobre a cidade limpa, higienizada e ordenada, o teatro de rua recoloca o imaginário da *praça* no coração da cidade ao lembrar que a sua maior importância reside na sua função social e no seu usufruto pelo cidadão, e não numa suposta “boa” imagem urbana de organização e assepsia.

Ainda que submetido à velocidade dos *fluxos* e à desmaterialização dos *fixos* na cidade, o ser humano possui um substrato subjetivo e ancestral, enraizado no tempo e nos ciclos mais lentos e estáveis da terra e da natureza. É a necessidade de reencontrar esses conteúdos mais antigos que impelem ainda o homem a experiências do *lugar*, embora ele tenha construído o espaço desmaterializado da pós-modernidade. Por isso, prevê a autora,

A praça se manterá tanto como um *fixo*, em novos espaços públicos como as ruas – ocupadas por caminhantes de fim de semana, adolescentes em *skates* ou crianças em bicicletas – quanto, ainda, como praças criadas nos *shopping centers* com a finalidade de incentivar o encontro. Mas, cada vez mais, a praça será um *fluxo* que se dá onde quer que haja o desejo do estar-juntos para confraternização, trocas de mercadorias ou trocas simbólicas. A praça ainda será central nos projetos de revitalização das cidades, quando surgem as demandas por resignificação de *fixos*, cada vez mais abandonados pelos *fluxos* econômicos, na sua peregrinação em busca de vantagens comerciais [...] A praça sobrevive como demanda das comunidades, porque está solidamente consolidada no imaginário urbano e, como tal, continua a alimentar a cidade (GASTAL, 2006, p.105).

Assim, podemos concluir, com Gastal, que “quando as construções de sentido nos encaminham para a desmaterialização de tempo e espaço” (GASTAL, 2006, p. 219), a *praça* nos mostra que as questões do espaço na cidade podem ser resolvidas pela criatividade das pessoas, ainda mobilizadas pelo imperativo ontológico do *estar-juntos*. Nesse sentido, uma possível tática para a resolução dos problemas urbanos trazidos pela pós-modernidade pode estar na capacidade de se criar *praças* na cidade - tarefa esta que o teatro de rua já vem cumprindo há muito tempo, desde a sua convivência com os fluxos da cidade medieval - porque esta matriz fala, mais do que nunca, à necessidade do homem de viver em coletividade, quiçá em comunhão, e a *praça* - assim como a praça - é, por excelência, o *lugar* do teatro de rua.

## Referências

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papyrus, 2010.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 – uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Ed., 2007.
- \_\_\_\_\_. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. In: **O Percevejo Online**. Periódico do PPGAC/UNIRIO, vol. 01, fascículo 01, jan-jun. 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- GASTAL, Susana. **Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed.Ueba/Impressão Lorigraf, 2010.