

# SOBRE UM ATOR PARA UM TEATRO QUE INVADE A CIDADE

About an actor for a theater that invades the city

**André Carreira**

Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

*Resumo:* O Artigo reflete sobre o conceito da cidade como dramaturgia, e tem como principal objetivo discutir o trabalho criativo do “ator invasor”, ou seja, aquele que toma o espaço urbano como matéria de seu teatro. Relacionando a noção tradicional de teatro de rua com outras formas artísticas que ocupam o espaço da cidade o texto analisa esses processos criativos como contribuições na reformulação da nossa noção de cidade. As principais referências do trabalho vêm do campo do urbanismo, bem como do território dos estudos da performance.

*Palavras-chave:* teatro de rua; performance, espaço urbano, interpretação teatral.

*Abstract:* This article presents the concept of city as dramaturgy. The main objective is to discuss the creative work of the “actor invader”, being that actor who takes the urban space as the matter of his/her theater. Relating the traditional idea of street theater with other art forms which occupy the urban space, this article analyses different creative processes as contributions to the reformulation of our city concept. The central references for this research, come from urban and performance studies.

*Keywords:* street theater; performance; urban space; acting.

Este texto apresenta reflexões que partem das discussões realizadas no grupo de estudos *A Cidade como Dramaturgia*, juntamente com o professor e diretor Antonio Araújo, em 2010<sup>1</sup>, bem como de pesquisa de pós-doutorado realizada na New York University, junto ao professor Richard

Schechner. O principal objetivo desse artigo é apontar elementos relacionados com o trabalho de um ator invasor, considerando a cidade como texto dramático. Tomo como premissa a ideia de que este ator é um artista que contribui para a reformulação da nossa noção de cidade, e isso constituiria sua dimensão política mais evidente. Logicamente, o elemento de fundo desse trabalho é uma discussão sobre o teatro de rua como forma expressiva, e sua respectiva aproximação do conceito de performance.

---

1 Ver o blog [www.pesquisateatral.blogspot.com/](http://www.pesquisateatral.blogspot.com/). Esse texto também está relacionado com pesquisas realizadas no contexto do Laboratório sobre o grotesco, atividade da equipe do *Grupo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística (ÁQIS)*, CEART / UDESC.

## A cidade como lugar inóspito

A cidade é um lugar que construímos a partir da nossa circulação, dos nossos hábitos, e também das imagens produzidas pelas forças das instituições e da mídia. Habitar é definir lugares, é construir zonas relacionais, é estabelecer territórios culturais. Fazer teatro na rua é uma atividade que deve ser compreendida como prática construtiva da cidade. Por isso, é interessante pensar essa arte muito além da fronteira de uma prática artística que tem como centro a busca de um suposto contato com um público que não vai ao teatro, como várias vezes se diz no ambiente do teatro de rua.

Para expandir essa ideia é necessário propor algo que extrapole o ato de 'levar o teatro às ruas' como plataforma política que tem como eixo a oferta de cultura a um público marginalizado do consumo de espetáculos. É preciso tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo, mesmo que esse teatro, que nasce da invasão, tenha nada ou pouco a ver com aquele teatro de rua mais tradicional, pois estamos falando de uma nova forma de conceber e estruturar aquilo que chamamos genericamente de "teatro de rua".<sup>2</sup>

A cidade é um lugar inóspito para o teatro. Não encontramos nas ruas pessoas de

braços abertos para a representação teatral. Nas ruas as pessoas circulam, buscando objetivamente cumprir seus objetivos cotidianos, suas metas imediatas. Jogam, quando estimuladas, mas sobretudo realizam o que se deve realizar. As instituições esperam que as ruas funcionem contribuindo para as operações "fundamentais" da vida. O tráfego não pode parar. As cidades se pensam como mecanismos azeitados, e funcionam a partir dessa demanda.

A cidade não é um palco no sentido tradicional que nos habituamos a dar a essa palavra quando pensamos o teatro de rua. Não podemos considerá-la um cenário, ela não contém a cena, e muito menos a ilustra. Ela modula a técnica interpretativa, e condiciona a percepção do público. A silhueta urbana é uma propriedade pública. E seus significados, que antecedem à intervenção teatral, compõem uma força intensa que interfere na performance do ator. A cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo.

A ideia de palco nos remete necessariamente a um lugar separado da plateia, um lugar onde os atores desempenham à vista de uma audiência, a quem cabe desvendar os acontecimentos mostrados como cena separada. Um espaço protegido e contido dentro de códigos e regras de comportamento bem claras. O elemento convencional do espaço da sala reside tanto

2 Neste sentido vale a pena refletir sobre a posição de Richard Schechner que diz: "O teatro como o conhecemos e praticamos – isto é, a montagem de textos escritos –, será o modelo por excelência do Século XXI: um gênero estabelecido, mas extremamente limitado, uma subdivisão da performance". (1994: 23)

nas formas de apresentação do espetáculo, como nas regras da recepção que essa estrutura supõe.

A cidade pode ser chamada de teatro, mas será sempre um teatro que se aproxima do projeto da vanguarda do início do século XX: um “Teatro Total”. Um espaço cênico no qual não encontramos fronteiras rígidas, e no qual a cena pode ser vista dos mais diferentes ângulos, de múltiplas formas simultâneas. Um tipo de espaço cênico no qual não se pode identificar um lugar ideal de observação, e onde se observa o acontecimento e se é observado ao mesmo tempo. Um teatro poroso. Um teatro que penetra o lugar do “espectador” e é penetrado por este. Um lugar de mobilidades e deslizamentos, de sobreposições.

O espaço urbano está definido pelo repertório de usos do cotidiano. O que fazem os cidadãos, e as ações das instituições em suas operações do dia a dia, define territórios, que, no entanto, são mutáveis. As sobreposições e os arranjos diários são repercussões da acomodação dos desejos e possibilidades das forças envolvidas na modelagem dos territórios.

É característica da cidade a convivência de muitos níveis simultâneos de habitação em um mesmo espaço. Isso está marcado pelo atrito e pelas correspondentes acomodações, que se dão de forma dinâmica. O habitar a cidade é sempre um deslizamento sobre superfícies já ocupadas. Assim, as relações entre cidadãos estão relacionadas às disputas de espaços, bem como à produção de práticas

solidárias. Basta observar como se ajustam os usos das calçadas para vermos tanto o conflito como o acordo. As aglomerações de camelôs são um exemplo rico. A presença dos vendedores ambulantes, desperta respostas repressivas de lojistas e autoridades municipais, e não são poucos os episódios de violência registrados; ao mesmo tempo, o cidadão comum os tem como parte do cotidiano e os agentes policiais os ignoram a maior parte do tempo, excetuando os momentos das *blitz*.

Na cidade nos olhamos e somos olhados, pressentimos os outros e até mesmo nos preocupamos com os outros, vivemos as ameaças próprias do compartilhamento de espaços, as territorialidades. Caminhando pelas ruas somos movidos, em nossos percursos rotineiros, por impulsos cotidianos e poucas vezes abrimos nossa atenção para os acontecimentos que nos circundam. Como diz Nelson Lima, na cidade:

A grande maioria das pessoas sente e pressente olhar que se dirige a elas, mas não é capaz de olhar com interesse ao que a cerca na metrópole. É por isso que situações especiais atraem multidões. Os desastres em geral são atraídos por batidas de carro, assaltos e tiroteios, porque isso se mostra significativo socialmente. Somente esses desastres metropolitanos é que são mais importantes do que você e o seu ego (2010, s/n).

Apesar de querer evitar uma visão pessimista da cidade, sabemos que o urbano permite o anonimato. A circulação cotidiana não é pródiga em propor encontros vinculantes. As performances artísticas

atuam diretamente sobre esses elementos, estimulando novas posturas e relações, pois buscam rupturas do cotidiano. O teatro nas ruas interfere na trama complexa constituída por diversos elementos culturais e pelos procedimentos de circulação cotidiana. A fratura das rotinas é ponto chave da produção de sentidos que o espetáculo propõe, pois supõe outras formas de convivência, ainda que momentâneas. A convivência, apesar de ser característica da vida nos centros urbanos, é muitas vezes relegada a um plano secundário na gestão governamental, quando não é esquecida totalmente pelas autoridades.

Reconhecemos a rua como lugar onde a vida acontece diretamente relacionada à funcionalidade da cidade e de seus sistemas. A circulação – de pessoas e veículos – parece ser a função primordial que rege as operações das ruas no seu dia a dia. É com respeito a essa função que vemos as ações mais importantes das instituições governamentais, pois as mesmas estão diretamente relacionadas com a manutenção da ordem. Por outro lado, a ocupação dos espaços significantes da cidade é objeto de preocupação governamental, pois se relaciona com a construção e manutenção do poder. Nesse sentido, as manifestações que ocupam ruas e praças são objeto de controle por força da energia que propõem.

Os usuários das ruas inventam e reinventam cotidianamente formas de convivência, dado que o habitar a cidade implica também em fazer das ruas espaço de

relacionamento que é sustentáculo da vida.<sup>3</sup> Comentando as tensões entre cidadãos e governo, Richard Schechner se pergunta:

É acidental que [nas ruas] a organização oficial consista em retângulos arrumados, grupos contabilizáveis, marchando com o olhar fixo de posição de revista, enquanto reuniões de massa não oficiais são vertiginosas, girando, cheias de transições entre altos e baixos; eventos com múltiplos focos que geram tensões entre ações de larga escala e muitos dramas locais? E porque essas manifestações não oficiais provocam, permitem ou celebram o erótico, enquanto os formatos oficiais são normalmente associados ao militarismo? (1995,123)

Essas tensões entre as formas oficiais e as cidadãs modulam, de um modo geral, os conflitos, e explicitam os modos de domínio do espaço. A desordem que caracteriza as ações do “povo” está relacionada tanto com a potência dos gestos de rebeldia e resistência,

3 Esse teatro resistirá a que a cidade se formule como um Não Lugar, considerando que este Não Lugar será sempre não histórico e não relacional (Marc Augé). Estes espaços não conformam identidades pois são simulacros que buscam espelhar um paraíso capitalista cujo único compromisso é com o consumo. O teatro que invade a cidade deve-se pensar antropológico – isto é definir territórios e elementos identitários – ainda quando reconheça as zonas de fronteiras como os espaços mais produtivos. Este ‘entre’ – entre o ator e a cidade, entre o ator e o espectador, entre o espectador e a cidade – será um âmbito para a experiência concreta com a fala cênica. Por isso o teatro de invasão deve sempre ir além da cidade como lugar referencial da ficção. Deve ser neste lugar – logradouro – onde a ficção se manifeste como experiência compartilhada que permite ao espectador redimensionar o lugar que ele habita. Nisto reside um grande potencial político do teatro que ao invadir discute a própria lógica da cidade.

quanto com a incapacidade da construção de uma hegemonia sem a mediação de formas institucionais. É resultado de processos de transformação.

Mas, a rua é o lugar da vida cotidiana, onde se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades. Por isso, como lugar das lutas políticas e da festa, a rua apresenta um potencial de renovação cultural através de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação formal. O jogo vivencial, condição básica do uso do espaço cotidiano, permite que se estabeleça uma multiplicidade de relações que transformam qualitativamente o próprio uso cotidiano da rua.

### O teatro na cidade

O teatro que extrapola os muros das salas teatrais se coloca em uma perspectiva muito diversa da abordagem funcionalista que caracteriza a norma urbana; visita esse lugar como uma ação “inútil” que busca conquistar um espaço que não lhe pertence. Invade, ainda quando não se sente invasor, e está ali ocupando uma zona à qual é um estranho e com a qual tem um diálogo que não é simples. Um diálogo que o teatro estabelece desta condição de marginalidade como modalidade artística, ocupando uma zona de perigo onde nem chega a ser um convidado de segunda, onde é sempre um intruso que adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e mercadorias, com sua imperativa

urgência. Uma forma de arte que faz da insistência sua face mais evidente.

Esse teatro dialoga com as encenações do poder; com os exercícios de sobrevivência (exemplificados na miríade de camelôs que vendem de tudo); com os múltiplos modos do uso cidadão; com as festividades “populares”; com tudo aquilo que está no tecido de nossa vida urbana cotidiana. Esta intromissão pode ser relacionada também com a busca de um vínculo estreito entre realidade e ficção – um mandato característico da arte contemporânea – considerando que na cidade as percepções do Real e do ficcional se fundem e se sobrepõem de forma intensa e dinâmica. A aproximação entre a performance teatral e o cotidiano poderia fazer esfumar os elementos ficcionais que definem a existência do teatral. Isso é ainda mais evidente no contexto de uma época em que a vida se espetacularizou de tal forma que todos os procedimentos cotidianos tendem a se oferecer como espetáculo. Não obstante, o teatro que nasce da própria silhueta da cidade, que a toma de assalto, opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo ‘ordenamento’ da cidade as condições para a decifração do espetáculo.

O teatro, dentro dos cânones tradicionais com os quais o reconhecemos em nossa cultura contemporânea, pouco dialoga com essa polivalente estrutura que é a cidade e seus espaços públicos. Existem inúmeras experiências teatrais pelas ruas, muitas delas não classificadas dentro do limite estreito de nossa ideia de “teatro”, e também aquelas que

se classificam como “teatro de rua”, mas que não exercitam um vínculo profundo com a rua como estrutura cultural. Isso sugere uma discussão quase bizantina nessa altura do século XXI, ou seja, qual seria a diferença entre um “teatro de rua” e um “teatro na rua”.

Apesar de que seja possível buscar a delimitação de fronteiras entre esses dois “teatros”, é mais interessante buscar um olhar que amplie nossa compreensão do fenômeno teatral na cidade, incorporando a diversidade como elemento central. Desse modo, podemos nos dedicar a olhar como as múltiplas e diversas formas teatrais dialogam diretamente com o habitar a cidade. O teatro, desde o advento das salas teatrais, perdeu espaço na cidade para outras formas de ocupação estética.

A estruturação das salas representou um crescimento técnico fundamental na recriação da própria tradição teatral, mas ao mesmo tempo fez com que esta se desconectasse do espaço aberto, e daquelas dinâmicas mais intensas da vida urbana. Apesar de que muitas foram as experiências que buscaram esse espaço como lugar teatral na modernidade (como foi o caso de parte da vanguarda russa e alemã), aquilo que compreendemos como “cena moderna” se deu no palco, onde os atores e atrizes estão preservados do ruído do mundo externo... pelo menos aparentemente.

### **Teatro e a teatralidade da rua**

Por que a cidade, e suas ruas representam um espaço a partir do qual

o teatro pode se repensar e discutir nossa tradição teatral? Porque as regras das convenções são muito mais fracas neste âmbito. Porque na rua as operações ficcionais esbarram na vida de uma forma contundente. Porque o transeunte sempre joga o duplo papel de observador e partícipe, e assim introduz novos elementos no modelo de atuação que nos serve de referência, dado que na rua todos vêm e são vistos. Porque o acontecimento ficcional na rua sempre se multiplica na narrativa dos inúmeros observadores que desde os mais diversos níveis vêm a performance artística como elemento que se introduz no cotidiano, articulando a narração posterior como uma obrigação inevitável no processo de compreensão do ocorrido, dado que quando presenciamos um espetáculo na rua somos impelidos a comentar com colegas, amigos e familiares, situando este acontecimento desde uma perspectiva da recepção que registra a fratura do cotidiano.

Um teatro que trata de compreender o funcionamento da cidade está se relacionando com os elementos dramáticos desse espaço. A busca desse texto que é a cidade representa potencialmente a possibilidade de se criar um teatro que reformule a significação do espaço da cidade através da proposição de novas formas do habitar. O teatro que habita a rua deve ocupar este espaço sempre buscando a ressignificação dos sentidos da rua, não apenas se contentar em ser o portador de uma história para o público usuário das ruas.

A introdução da experiência teatral que não se circunscreve ao ato de representação da peça, mas que descobre a porosidade da cidade, e a incorpora como texto ao espetáculo, acena com o projeto de reorganização do hábito da circulação. Está aqui um elemento chave de uma cena que invade a cidade, não apenas no aspecto físico imediato, mas no sentido simbólico do ato de ocupar, não apenas um espaço restringido, mas sobretudo de “invadir” uma ideia de teatro, uma ideia de cidade, e mesmo de cidadania.

Quando afirmo que um teatro de invasão é aquele que rompe com sua presença o repertório de usos que predomina nos territórios fragmentados da cidade, estou dizendo que esse é um teatro que discute nossa noção tradicional de teatro, e expande a própria ideia de teatralidade urbana. Ainda que, como afirma a pesquisadora canadense Josette Féral (2009) seja difícil delimitar qual a diferença entre performatividade e teatralidade, podemos dizer que este processo não pode deixar de ser visto na rua, por aqueles que ocupam cotidianamente aquele espaço, como construção do ato de representar que se desloca das linhas do dia a dia. O reconhecimento do ato performativo nasce, nesse caso, pela diferenciação de uso que se apresenta como ruptura do repertório estabelecido. E considerando os hábitos pouco “educados” da percepção na rua, a sutileza entre algo que seria “teatro” e algo que seria “performance” é irrelevante. O elemento central está no reconhecimento de um sujeito que se desloca dos referentes

comportamentais de tal forma que o olhar dos transeuntes reconheça a condição de representação.

Quando uma prática invasora realiza uma ação de abordagem da cidade, e por isso mesmo não trata este espaço apenas como cenografia, está redimensionando a cidade como texto, está buscando ressignificar esse lugar e o instante presente do estar nesse lugar. Assim, negocia com o espectador sua condição de transeunte

Ao pensarmos a cidade como dramaturgia, podemos refletir sobre os processos de articulação de novas linguagens para um teatro contemporâneo, que já não depende do palco para fabricar a ficção. Como estamos falando de um teatro que dialoga com a cidade é necessário observar na cidade os condicionamentos e circunstâncias que modulam a criação do espetáculo, e as possibilidades expressivas da atuação. Neste sentido, é fundamental pensar a dramaturgia do urbano, não de uma forma genérica, mas considerando os fragmentos que conformam a imagem de cidade que repercute nas nossas vivências. Neste contexto se destacam todas as práticas corporais daqueles que circulam/habitam as ruas. As regras de uso, ou seu questionamento; o pensar, o olhar, o usar a cidade. A poética do vestir e do caminhar, as formas hegemônicas e as alternativas. Descobrir nesses fragmentos o pulso do organismo urbano, e desvendar como o entramado arquitetônico se cruza com os intercâmbios sociais, é uma tarefa formativa para o ator que pretende exercer sua arte

através de um teatro de rua que se define como invasivo.

Os escritos de Guy Debord nos colocam de frente com a imperativa necessidade de se auscultar a cidade e suas regras de espetacularização, para, a partir disso, poder elaborar “procedimentos”, “estratégias” de ruptura. Sua ideia de construção de “derivadas”<sup>4</sup> indica um procedimento exploratório que está baseado no reconhecimento da regra de uso como operação de distorção da percepção da cidade como lugar do cidadão. A retomada desse lugar seria por si só uma forma criativa de repensar a cidade, pois se confrontaria como os delineamentos do poder.

Considerando que o teatro de invasão toma a cidade, e modifica seus fluxos instaurando uma prática criativa, cuja matriz é o ambiente da cidade, é importante pensar sobre os procedimentos de atuação que esta linguagem teatral demanda. Estamos frente a uma atuação, uma performance, que será necessariamente ambiental (SCHECHNER, 1995).

### **O lugar do “ator invasor”**

Um teatro que está na rua fabrica permanentemente novas tramas de ocupação.

---

4 Deriva: modo de comportamento experimental relacionado às condições da sociedade urbana; técnica que consiste em passar apressado, por ambientes diversos. Designa também a duração de um exercício contínuo dessa experiência da ocupação do espaço (DEBORD, 1958).

A articulação dessas tramas representa uma tomada de posição política sobre a gestão desse espaço coletivo. Por isso, a reflexão sobre novas formas de teatro de rua implica em repensar o ator, sua função e formação.

A expressão “ator invasor” tem neste texto apenas uma função provocativa, não busca fundar um conceito, e muito menos estabelecer uma nomenclatura a ser aplicada no dia a dia. No entanto, expressa um pressuposto dessa abordagem que considera o teatro na cidade como uma prática que lê a cidade como dramaturgia, e invade um território alheio.

Invadir a cidade implica em primeiro lugar em lê-la como um ambiente (LYNCH, 1960) que estimula e condiciona as operações do espetáculo em suas dimensões performativas e receptivas. Pois, invadir o espaço público é propor fissuras nas operações do cotidiano através de um teatro que não se conforma com sua condição de fala tradicional, e avança pelas fronteiras do performático, apesar de que isso não implique em afirmar o desaparecimento da condição de representação em favor do puro acontecimento. Estamos dentro de um território no qual a percepção do ator como sujeito estranho ao cotidiano tem uma grande importância na construção do acontecimento.

A presença deste “ator invasor” é o ponto inicial da transformação da rotina. O reconhecimento de sua condição extracotidiana é um elemento fundamental para a abertura de um espaço lúdico que estimule todo tipo de participação dos



espectadores. Somente dessa maneira a cidade poderá realmente penetrar a cena, transcendendo qualquer abordagem que a tome apenas como elemento cenográfico.

O estudo dessa presença se desdobra daquilo que Eugenio Barba chama de comportamento extracotidiano, mas seria simples pensá-lo apenas desde um ponto de vista da teatralização como exagero de gestos ou pelo uso de artifícios de figurino. Pode-se pensar essa presença como algo de possa ser identificado como um deslizamento dos códigos cotidianos, uma dobra daquilo que reconhecemos como normal em nossa rotina diária. A presença cênica pode ter um sentido mais provocativo do que informativo. Pode ser algo que exige atenção, sem, de fato, convocá-la de forma direta.

A inevitável pergunta é: como estabelecer essa presença sem anunciar desde um primeiro momento os elementos do personagem? A observação da rua nos mostra como os comportamentos adquirem um certo ordenamento e repetição. Toda e qualquer forma de se portar na rua que extrapole aquilo que parece normal já pode produzir um olhar que analisa e espera.

A tensão que esse olhar supõe estabelece o início dessa ruptura com o simples estar na rua. Por isso, é interessante que no processo de preparação de um ator invasor se exercite formas de presenças que constituam elementos desorganizadores do olhar de quem transita pela rua, ou melhor, que provoque um olhar que suspeita. Construir com o transeunte uma relação de

provocação, de modo que este não possa evitar perceber essa presença que antecede à ação, é sugerir um novo lugar para quem apenas passa pela rua.

A relação do ator com a cidade como espaço significante é o elemento que pode estabelecer referenciais sobre os quais se apoiará o projeto de trabalho da encenação. A experiência concreta do ator no ambiente, sem a preocupação prévia com a realização de uma encenação, abre espaços para uma construção performativa que contempla o fluxo da cidade. Isso permite que a criação se estabeleça a partir de procedimentos que nasçam da vivência da cidade como dramaturgia.

Mas essa dramaturgia está cheia de lacunas, cuja incompletude só poderá ser preenchida pelo jogo franco da representação dos atores. Antes de levar para a rua uma construção consolidada o ator deve trabalhar com uma estrutura flexível, cujo eixo estará relacionado com a compreensão do ambiente. O espaço deve envolver o corpo do ator para ter início o processo de criação. A ambientação e todas as circunstâncias que circundam o sujeito imerso neste ambiente constituirão então os estímulos e os condicionamentos basais para a criação.

Identificar aquilo que poderia ser chamado de “circunstâncias dadas” sugeridas pelo ambiente não teria como objetivo dar sentido a um texto, mas sim criar a própria lógica da encenação, e sobre tudo as “leis” das relações com o público. Trabalhando dessa maneira se produz um deslocamento nos procedimentos da busca de uma racionalidade

que pretende encontrar na cidade as circunstâncias que balizariam a montagem do texto, para a identificação dos elementos da cidade que modulam a montagem (exista um texto prévio ou não) e estimulam o estabelecimento de um pensar que dará origem à encenação final.

Trabalhar com um processo de criação que busca ver a cidade como matriz da cena supõe um treinamento do olhar que deverá descobrir na cidade potencialidades para o trabalho do ator. Por outro lado, é necessário observar como o fluxo dos cidadãos oferece alternativas de construção de sequências de cenas e mesmo como a abordagem da aparelhagem urbana cria novos significados para paisagens já vistas.

As transformações das formas de uso social dos espaços da cidade mediante a interferência do teatral geram novos olhares, e até mesmo novas formas de se perceber e compreender a cidade. Certamente, isso se dá de forma momentânea e episódica, mas no que se refere às práticas artísticas existe a possibilidade de se instalar acontecimentos lúdicos que redefinam a cidade, ainda que em espaços de tempo circunscrito, e é aí que o ator de um teatro de invasão pode exercitar sua arte.

Ainda que a montagem de um espetáculo seja necessariamente resultado de um trabalho em equipe, o lugar da percepção do ator no processo de compreensão da rua, e na operação do momento da performance, é central. Por isso, um ponto também central na preparação desse ator diz respeito ao

desenvolvimento de uma atenção que possa captar os acontecimentos da cidade, suas intensidades e dialogar com estes como quem lê um texto.

O ator deve compreender o papel do olhar do espectador, pois este constrói os sentidos do espetáculo observando tanto a performance dos atores como o diálogo com a vida do espaço abordado. Uma leitura atenta da cidade como texto dramático permite que a encenação crie tensões que incluam o usuário como um espectador do espetáculo e da cidade.

Neste caso, a capacidade de improvisação não está ligada apenas à habilidade de condução da personagem no meio das diversas variáveis que atuarão sobre a cena, mas também se relaciona com a criação no texto espetacular de espaços para que a ação dos espectadores penetre a cena. Questões pertinentes, e de difícil resposta, se referem aos limites dessa improvisação: até onde se pode deixar que a interferência modifique aquilo que foi proposto com projeto inicial? Até onde se a interferência dos espectadores pode conduzir os rumos do espetáculo? As soluções para essas questões estão vinculadas às opções estéticas de cada criação, mas é importante considerar essas interferências como elemento constituinte do espetáculo, antes que apenas como uma característica do teatro de rua, com a qual se deve aprender a lidar.

Essa classe de improvisação está diretamente relacionada com o trato com os elementos dos riscos que o ator deve correr.

Atuar é sempre enfrentar situações de risco. O trabalho do ator se faz intenso exatamente na visita aos territórios desconhecidos e até mesmo proibidos. É ali que os atores inventam sua arte.

Este é um elemento central para os processos criativos, pois mobiliza tanto a audiência como os atores no processo de criação e de apresentação; o que implica em manter, durante a performance, um nível de atenção e tensão que funcionam como instrumento de coesão da mesma. O risco é um componente essencial do exercício de apropriação dos espaços da cidade, lugar que apresenta uma série de perigos para a vida, ainda quando estes digam respeito mais ao imaginário, e respondam a uma tensão que parece típica de nossas cidades. Os riscos são parte da condição do urbano. A rua, esse espaço inóspito, se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos.

A rua intensifica o risco porque agrega a interferência do imprevisível. Antes que preparar o ator para evitar completamente as zonas de risco, é mais interessante considerar procedimentos de exploração dessas zonas. Dessa forma, se põe em funcionamento um outro elemento na cena: o risco como fator de conexão com a audiência. Toda vez que presenciamos a eminência do risco, nossa atenção se intensifica e se concentra no desenvolvimento dos acontecimentos.

Diferentemente do palco, onde as situações de risco parecem bem contidas pela própria linguagem teatral e pela circunstância social do espaço, na rua essas mesmas

situações parecem mais arriscadas, e às vezes perto do limite do controle.

O desenvolvimento desses elementos é muito variável, pois o risco é sempre um elemento carregado de subjetividade. Aquilo que é arriscado para uma pessoa pode não sê-lo para outra. Então, no processo criativo, devem-se pesquisar as fronteiras de risco, deve-se descobrir coletivamente o que se pode explorar. As inúmeras práticas que envolvem risco podem funcionar como elemento provocador para a audiência. Combinar isso com a experiência interna da equipe de atores será parte da construção da poética do espetáculo. Por outro lado, uma cena que trabalha com o risco potencializa o lugar do ator como sujeito que performatiza sua própria presença. Esse ator oferece ao público o plano da história que se conta, e o plano da própria representação.

Prática fundamental de uma cena contemporânea: o duplo lugar da ficção e do processo de construção dessa ficção onde os atores podem estar integrais como sujeitos políticos. Sujeitos que correm riscos, que se expõem, em busca de uma criação que só se completa com a presença do outro.

Mas será interessante sempre mediar essa pesquisa tendo como referência a experiência de habitante da cidade, pois sua interferência será matéria fundamental da busca de um estar na cidade, o que constitui um campo político complexo.

O ator desse teatro deve reconhecer as implicações ideológicas das abordagens teatrais que se definem a partir de sua relação

com a própria cidade. Existe, na atualidade, um deslizamento dos eixos políticos militantes para aspectos técnicos e estéticos, mas isso, em vez de negar as dimensões políticas do ato criativo, torna o espetáculo instalado na cidade uma prática que discute a noção de comunidades transitórias e suas tramas de poder, como também discute o espaço público como sítio criativo e lúdico.

Assim, aprofunda-se a ideia do teatro de rua como propositos de situações de encontro – cerimônias sociais – que teriam a capacidade de discutir a própria cidade, o que reafirma o papel social dessa modalidade espetacular e reforça seu caráter de manifestação artística de resistência.

Artigo recebido em 30 de março de 2011.

Aprovado em 18 de abril de 2011.

### Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Renata de; AZEVEDO José Fernando. Apropriações do espaço urbano. In: *Camarim*. São Paulo, ano IV, n. 30, 16-18 Jul./Ago. 2003.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1979.

AUGÉ, Marc. *Los “No lugares”: Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)*. Barcelona: Gedisa, 1994.

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*.

Buenos Aires: Firpo e Dobal, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1969.

CARREIRA, André. Teatro Popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular. In: *Urdimento*. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 4, 5-11 dez. 2002.

CARREIRA, André. *A Paixão no asfalto: o teatro de rua no Brasil e na Argentina democráticos da década de 80*. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da cidade – materiais do teatro de invasão. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 13, artigo 2, 2009.

CARREIRA, André. O teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. *Urdimento*, n.13, 11-22, 2009.

CARREIRA, André. Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad. In: CORNAGO, Óscar (org.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca. Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2010,45-57.

CARREIRA, André; VARGAS, Antonio. Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos. *Territorio Teatral*. Buenos Aires, n. 6, artigo 1, oct. 2010.

Sobre um ator para um teatro que invade a cidade •

CASTELS, Manuel. *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza, 1995.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. “Vocabulário Paródico”, in *Revista Internacional Situacionista*, n.1, 1958. Paris.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os *Performance Studies*? In: MOSTAÇO, E.; OROFINO, I. (orgs.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FORTUNA, Carlos. *Simmel e as cidades históricas italianas*. Coimbra: IUC, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

HADDAD, Amir. “Teatro: magia sem mistério”. In *Cultura Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Ano I, n. 1, 12-16 1988.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and location identity*. Boston: MIT Press, 2002.

LIMA, Nelson. A realidade como performance urbana. *Philosophia*. 2010. Disponível em: [www.philosophia.cl/articulos](http://www.philosophia.cl/articulos). Acesso em 17 de julho de 2010.

LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Boston: MIT Press, 1960.

PERAN, Martí. Espacios (practicados, ficticios e institucionales). 2010. Disponível em: [www.martiperan.net](http://www.martiperan.net). Acesso em: 23 de maio 2011.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Applause, 1994.

SCHECHNER, Richard. *The future of ritual: writings in culture and performance*. London: Routledge, 1995.

SILVA, José Fernando. O conceito do texto. Disponível em: [www.scribe.com](http://www.scribe.com). Acesso em: 21 de fevereiro de 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

