

André de Brito Correia

Centro de Estudos Sociais

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Teatro de Rua Radical

arte, política e espaço público urbano

Introdução

Qual a natureza do teatro de rua radical? Qual a sua singularidade no contexto dos mundos da arte dramática? De que forma as suas características se constituem como uma proposta para o uso e apropriação reflexiva do espaço público urbano? O texto que aqui se apresenta pretende responder a estas questões. Dada a profunda interligação que estas mantêm entre si, verificar-se-á que, com frequência, responder a uma destas perguntas significa ter em conta igualmente as demais.

Este texto foi construído tendo em mente dois objectivos principais. Em primeiro lugar, pretende-se evidenciar um conjunto de parâmetros analíticos que sejam úteis nos estudos de carácter histórico referentes a manifestações de teatro de rua radical, nomeadamente aquelas que ocorreram nos Estados Unidos nos anos 60/70 do século XX. Por outro lado, pretende-se igualmente fornecer pistas úteis para compreender os fenómenos teatrais da actualidade que revelem uma interligação intensa entre arte dramática, política e o uso de locais ao ar livre para a apresentação de *performances*. Não se trata, como é óbvio, de afirmar que actualmente, nos países ocidentais, se verifica uma situação igual ou comparável, por exemplo, àquela que caracterizou o teatro radical americano nas décadas atrás referidas. Nem sequer se trata de presumir que o teatro de rua radical se encontra em franca renovação e renascimento. No entanto, a força e intensidade de outrora prolongou-se numa série de ecos que persistem e para os quais é útil contar com auxiliares de abordagem sociológica. Um dos exemplos de tais ecos é precisamente o caso que mais adiante se analisará referente a uma parada de 1996 do Bread and Puppet Theater.

Neste texto realçarei a forma como o teatro de rua radical ganha uma especificidade no universo das artes dramáticas em virtude da relação ao mesmo tempo estética e política que trava com a espacialidade urbana. Este relacionamento deriva, desde logo, de um factor histórico mais abrangente, a saber, o facto de, ao longo dos tempos, a arte teatral se ter configurado nos territórios urbanos estabelecendo com estes últimos os mais diversos diálogos e confrontos.

O teatro apresenta, sem dúvida, uma clara natureza cidadina. António Pinto Ribeiro afirma mesmo que o “teatro nasceu na e para a cidade. Político, social, mostra por palavras e acções os feitos e as fragilidades dos homens. Neste sentido, todo o teatro é originariamente tragédia, porque trata da condição humana e do destino no seio de uma cidade” (Ribeiro, 2000: 37 e 38). Por seu lado, Diana Crane situa a actividade teatral no conjunto da cultura das artes urbanas e distingue-a assim das formas da cultura dos *media* (Crane, 1992: 6).¹

Os contextos urbanos constituem-se claramente como lugares por excelência de criação e difusão artística. Nas cidades habitam – e pelas cidades passam – inúmeros artistas, grupos, companhias e iniciativas culturais. Não admira, portanto, que possamos falar, de acordo com Vera Borges, no “carácter eminentemente urbano da espacialização da actividade teatral e da concentração dos seus profissionais” (Borges, 2002: 104) no contexto da sociedade portuguesa. As cidades oferecem condições e possibilidades que as tornam especialmente atractivas para aqueles que querem seguir uma carreira artística. Com efeito, os ambientes citadinos

reúnem a maior parte das instituições de formação, produção, difusão das artes, as actividades de concepção e de realização dos produtos culturais, a administração cultural do estado, os críticos, os jornalistas, os mediadores dos mercados artísticos e, finalmente, os públicos (2002: 88).

Para Vera Borges, a dimensão reticular é um dos traços centrais da actividade teatral urbana, dando origem ao cruzamento de múltiplas trajectórias profissionais e artísticas e levando a que um indivíduo se possa envolver, em graus de colaboração e empenhamento diferenciados, em projectos de diversos grupos e companhias.

¹ Isto não significa, porém, que o teatro esteja encerrado numa escala meramente local ou regional. Com efeito, a arte teatral insere-se, em modalidades e ritmos próprios, nas lógicas dos processos de globalização em curso. De facto, circulam por diversos continentes textos dramáticos, encenadores, actores e companhias artísticas em digressão. Daí que Crane perspetive as diversas expressões culturais no quadro do fluxo transnacional de informações e imagens de que nos falava já Appadurai (Crane, 1992: 163). Daí que também Pinto Ribeiro estabeleça a sua reflexão sobre cultura, criação e difusão artísticas equacionando o modo como actualmente se processa a circulação de obras e espectáculos pelo mundo fora (Ribeiro, 2000: 9, 16, 69, 70 e 85-92).

Se a cidade é um terreno propício para a frutificação de experiências artísticas, também é verdade que os seus espaços se tornam especialmente atraentes para a *performance* de cariz estético-político ou para o teatro que é visto enquanto política. Com efeito, o espaço público urbano, ao longo do tempo, foi uma testemunha e até protagonista à sua maneira das transformações que constituíram a modernidade nas sociedades ocidentais e, dessa forma, foi sinalizando os diferentes modos pelos quais a dialéctica entre modernização e modernismo (Berman, 1989: 16) se foi concretizando. Sendo assim, não admira que Marshall Berman analise e retrate os desafios, impasses, contradições e progressos dessa mesma modernidade dedicando boa parte do seu tempo a reflectir sobre a dinâmica citadina em locais tão diferentes como Paris, São Petersburgo ou Nova Iorque. Em cada um deles, o espaço urbano foi sendo alterado, sentido e vivido de acordo com as tensões e articulações entre, por um lado, as mudanças sociais, políticas, económicas e, por outro, o pensamento e a arte. Estes dois últimos abrigam, com efeito, os sentidos, concepções e representações atribuídos às transformações referidas permitindo assim criticá-las e conceber-lhes alternativas. Deste modo, os movimentos artísticos, nomeadamente os teatrais, contribuíram à sua maneira para a emergência e desenvolvimento de sucessivas vagas modernistas, vagas que foram entretecendo diferentes relações com as mudanças sócio-económicas. Ora o modernismo estabeleceu, desde sempre, uma relação íntima com o espaço urbano. Como nos diz Berman, uma

exaltação da vitalidade urbana, da sua diversidade e plenitude, é, na verdade, [...] um dos temas mais antigos da cultura moderna. Durante toda a era de Haussmann e Baudelaire, e já em pleno século XX, essa fantasia urbana cristalizou-se em torno da rua, que emergiu como o símbolo fundamental da vida moderna (1989: 341).

O teatro de rua radical, enquanto forma estético-política de intervenção na sociedade, denuncia e questiona toda uma série de alterações sociais e económicas existentes. Se, como se viu até aqui, o espaço público urbano é uma testemunha e agente privilegiado destas mudanças, ganha, então, particular sentido abordá-las de modo crítico precisamente nesse contexto. Vimos igualmente que a complexidade dos processos da modernidade foi sendo constantemente objecto de atenção pelos movimentos e vanguardas culturais que, devido a isso, se concentraram muitas vezes na questão da dinâmica urbana. Como projecto cultural que é, o teatro de rua radical não deixou obviamente de encontrar um espaço próprio no seio das vagas modernistas para encarar e reflectir a vitalidade e decadência de fenómenos urbanos.

De modo a analisar o lugar do teatro de rua radical nos mundos da arte dramática e a proposta que este último apresenta para a ocupação criativa e reflexiva do espaço público urbano, divido este texto em quatro pontos essenciais. O primeiro desses pontos dará conta de todo um conjunto de características nas quais assenta a especificidade da actividade teatral de rua radical. Sendo assim, mostrarei como esta última se diferencia de outros géneros e processos inseridos igualmente nos universos da arte dramática. Explicitarei ainda em que medida o teatro de rua se pode qualificar de radical e até que ponto se pode falar da sua proximidade com a vida de todos os dias. O segundo ponto deste texto dará conta da natureza do espaço público urbano e da definição de rua como sua expressão paradigmática. Sendo assim, estarei em condições de mostrar como esta mesma rua foi invadida e reconfigurada a partir dos anos 60/70 do séc. XX como espaço privilegiado de actividades teatrais de vanguarda no mundo ocidental. O ponto seguinte deste texto será tratado a partir da análise do que considero ser um caso exemplar de teatro de rua radical, ou seja, a parada organizada em Outubro de 1996 em Nova Iorque pelo Bread and Puppet, grupo fundado precisamente na década de 60. Deste modo, procurarei mostrar como o teatro de rua se articula com o espaço público. Tal articulação pode basear-se numa radicalização do uso desse mesmo espaço através de uma dramaturgia que tem a cidade no seu próprio núcleo vital de enunciação e através de um conjunto articulado de elementos artísticos diversificados. O trabalho dramático assim construído opera à volta da questão do retraimento do espaço público urbano e da lógica de mercado que lhe está inerente. No último ponto deste artigo, sintetizarei diversos traços que singularizam o teatro de rua radical como proposta estético-política cidadina ao mesmo tempo que reflectirei sobre alguns dos limites a que esta actividade artística pode estar sujeita no seu intuito de converter o próprio espaço público urbano em palco de cidadania.

1. A singularidade do teatro de rua radical

O teatro de rua radical apresenta-se como uma actividade singular nos mundos da arte dramática. Tal deriva de uma série de características cuja combinação lhe garante uma especificidade significativa.

Em primeiro lugar, é preciso ver que o teatro de rua radical responde de uma forma muito clara àquilo que se poderá chamar de questão da *Quarta Parede*. Mas que parede é esta? Trata-se de uma linha de divisão conceptual que deve separar a plateia do palco, ou seja, uma espécie de barreira imaginária entre actores e espectadores. A noção de uma

quarta parede surgiu sob a chancela do trabalho do encenador e actor francês André Antoine, fundador e director do Théâtre Libre entre 1887 e 1896. Como nos diz Margot Berthold, um dos elementos

do naturalismo cênico de Antoine era o jogo com a “quarta parede”; ou seja, a que mandava ignorar o público. Quando a cena requeria, o ator voltava as costas para a platéia. A primeira lei da direcção cênica era não mais o efeito pictórico frontal, voltado para o espectador – mas a posição relativa dos atores, exigida pelo curso da acção e pelo diálogo (Berthold, 2000: 454).

O encenador francês sentiu necessidade de resolver a insatisfação e incómodo que as formas existentes de relação entre actores e espectadores estavam a causar. “«Por que esta novidade lógica e de modo algum dispendiosa não deveria substituir aquelas intoleráveis formas convencionais que aceitamos sem saber o motivo?», perguntava Antoine” (Berthold, 2000: 455), pensando na ideia da quarta parede. Contudo,

nem os astros da Comédie Française, nem Sarah Bernhardt, nem Coquelin teriam permitido que seu efeito sobre o público fosse prejudicado dessa maneira. Durante séculos, todo grande ator havia exigido o privilégio de ocupar a frente do palco, de dirigir seus monólogos diretamente ao público e olhar o palco como moldura decorativa de sua atuação pessoal (2000: 455).

A *Questão da Quarta Parede* é um dos eixos centrais para se compreender o teatro moderno e daí poder ser encarada como um dos tópicos constituintes do *problema da encenação* (Bourdieu, 1996: 146) que está subjacente à emergência do campo de produção teatral. Deste modo, a referida questão veio inscrever-se no “*espaço finito das escolhas possíveis* que a pesquisa teatral ainda não acabou de explorar” (1996: 146), ou seja, no “universo dos problemas pertinentes acerca dos quais todo o encenador *digno desse nome*, quer o saiba quer não, tem de tomar partido e a propósito dos quais se oporão uns aos outros os diferentes encenadores” (1996: 146). Pierre Bourdieu chega mesmo a dar como exemplo de um destes *problemas pertinentes* aquele que se refere à “interacção entre os actores e os espectadores (com o escuro instalado na sala e, contra o desempenho na ribalta, que quebra a ilusão teatral, a teoria da «quarta parede»)” (1996: 146).

A instituição de uma quarta parede apresenta uma lógica fácil de entender. Se a teatralidade é uma ilusão, uma magia que nos faz entrar no universo de aceitar o que se passa em palco como se fosse a realidade, então, não faz sentido contrapor a plateia “real” com pessoas “reais” a uma cena irreal e fictícia com pessoas “irreais”. Logo, se entramos no jogo de acreditar na verdade em palco, este último pode fechar-se na sua realidade e edificar a referida quarta parede. Esta última não significa, porém, uma ausência de relacionamento

entre actor e espectador, mas apenas uma forma particular de estabelecer as convenções que devem reger uns e outros quando confrontados no mesmo contexto de apresentação de uma peça.

A questão da quarta parede não é constituída, porém, apenas pelas posições e práticas teatrais que assumiram as implicações desta linha de demarcação entre plateia e palco. É feita igualmente das disputas, conflitos e oposições que tal concepção originou no seio do campo de produção teatral. Com efeito, diversas abordagens e movimentos teatrais puseram em causa e criticaram a ideia de uma quarta parede. Tal é o caso precisamente do teatro de rua radical.

Sem pretender regressar aos efeitos e convenções que caracterizaram a arte dramática antes do trabalho de André Antoine (associados nomeadamente ao vedetismo dos grandes actores que pretendiam conquistar uma enorme atenção e reconhecimento por parte do público), a actividade dramática de cariz radical rejeita a quarta parede em nome de um projecto de defesa e luta pela cidadania. Deste modo, apela-se à intervenção dos espectadores e a uma interacção entre estes últimos e os *performers*.

No fundo, o teatro de rua radical propõe-se ser parte activa dos elementos dinamizadores daquilo que Marshall Berman chama “o diálogo público que, desde Atenas e Jerusalém antigas, constituíra a razão mais autêntica da cidade” (Berman, 1989: 346 e 347). Segundo este autor, este diálogo foi recriado pelas vagas modernistas dos anos 60, um conjunto artístico-cultural que, nessa época, “estava a ajudar a renovar fortificada a abandonada cidade moderna, ao mesmo tempo que se renovava a si própria” (1989: 347). Os modos pelos quais o referido diálogo público se tentou estabelecer foram alvo de diferentes concepções e desenvolvimentos pelos diversos grupos de teatro radical. Se tivermos em conta a ideia de “ligação um-a-um” (Rosenthal, 1998: 152) no âmbito do trabalho do Living Theatre, descobrimos a espacialidade urbana como território para uma acção política interaccional onde se questionam e desafiam as fronteiras entre público e privado. Judith Malina, co-fundadora do referido grupo teatral, diz-nos o seguinte:

Para mim, muito pessoalmente, o objectivo é diminuir a diferença entre pronúnciação pública e privada, entre o que eu te diria no nosso momento mais privado e aquilo que eu diria em público. Eu digo diminuí-la, porque claro que esta diferença existe, mas o objectivo é superar isso. O meu relacionamento pessoal contigo, quer tu sejas um estranho que eu nunca tenha visto antes ou meu amigo chegado, é um acto político. Boa política devia ser aquela sobre avaliar constantemente o nosso relacionamento um para com o outro (Malina *in* Rosenthal, 1998: 152).

Jan Cohen-Cruz recupera as ideias de Berman atrás mencionadas neste ponto do texto, para nos dizer que elas se referem muito concretamente ao universo de *performances* de rua radicais onde “nós formamos o círculo mágico em volta dos actantes; nós somos o palco” (Cohen-Cruz, 1998a: 6). Este *nós* tem aqui evidentemente uma conotação de cidadania. Com efeito, Cohen-Cruz diz-nos que a “performance de rua é porosa; convidando à participação de todos os que passam” (1998a: 6). Deste modo, o teatro de rua radical apela para que a espacialidade urbana se abra para uma ideia de interacção entre actantes e transeuntes e para a necessidade de alargamento do universo daqueles que agem e criam na cidade.

Dito isto, não podemos, porém, afirmar que a natureza da actividade dramática de cariz radical se esgota na sua rejeição da quarta parede. Com efeito, a ausência de uma linha de demarcação entre actores e espectadores não exige necessariamente que o teatro “desça” à rua. De facto, e só para dar um exemplo, um espectáculo de teatro épico brechtiano ocorrendo numa sala de espectáculos convencional e utilizando, portanto, um palco separado de uma plateia não deixa por isso de efectuar, através dos seus mecanismos de distanciamento e estranheza, a eliminação da referida quarta parede.

O teatro de rua radical caracteriza-se igualmente por defender a abolição de outras paredes teatrais, a saber, aquelas que encerram os trabalhos de arte dramática em salas de espectáculo ou equipamentos culturais convencionais. Ou seja, advoga-se uma actividade estético-política realizada nas ruas e caminhos do quotidiano. Não se propõe, portanto, um teatro feito nos teatros. Este último adquire, pelo seu isolamento espacial próprio e pela temporalidade marcada de que é composto, as dimensões de um acontecimento que se distingue, quer se queira quer não, daquilo que se passa no seu exterior, da vida que decorre “lá fora”. Ora tal facto parece contrariar ou dificultar a ligação que o teatro de rua radical se propõe estabelecer com as circunstâncias concretas que afectam o dia-a-dia dos cidadãos e que, ao testemunharem e reproduzirem mecanismos de dominação e exploração, têm de ser expostas e denunciadas ao mesmo tempo que se convidam os espectadores a pensar e viver alternativas mais livres e justas de sociabilidade.

Chegados a este ponto, torna-se imperioso dissipar algumas confusões a que se pode prestar o teatro de rua radical como *teatro que não acontece nos teatros*.

Em primeiro lugar, esta actividade teatral sem paredes não pode ser vista como a versão ao ar livre dos espectáculos que ocorrem nos equipamentos artísticos convencionais ou nos edifícios ou locais que designamos como teatros. Daí Cindy Rosenthal ter recordado que, num contacto telefónico efectuado com Judith Malina, esta última lhe chamara a

atenção para o facto de que “o teatro de rua não é teatro fechado feito numa plataforma exterior” (Malina *in* Rosenthal, 1998: 150).

Em segundo lugar, é preciso ver qual o lugar da rua na actividade teatral radical. Estamos perante um projecto estético-interventivo cuja singularidade se alcança através de um modo mais comunicacional do que instrumental de relacionamento com o espaço onde decorre. Com efeito, a rua surge como o lugar natural e desejável de actuação artística. Entende-se que esse espaço público de amplo e intenso acesso permite romper com as barreiras e constrangimentos – muitas vezes elitistas e classistas – decorrentes da arte feita em espaços tradicionais, convencionais. Sendo assim, o teatro de rua radical distingue-se claramente daqueles projectos teatrais que, em virtude de carências e dificuldades várias, não têm outro remédio senão procurar sítios alternativos para apresentação de espectáculos.

Torna-se necessário, portanto, distinguir o teatro onde a rua aparece como o lugar natural de actuação dramática (pois só assim se torna conseqüente e eficaz um projecto estético-interventivo de cariz político) de um teatro onde a rua aparece como um lugar possível de actuação dramática (pois só assim se consegue trabalhar e mostrar espectáculos, enquanto se espera pela obtenção de uma sala fixa onde se façam ensaios e sessões como é desejável). Ou seja, é preciso distinguir um *teatro de rua* de um *teatro disposto ou posto na rua*.

Apesar de ter apresentado até aqui diversos traços caracterizadores do teatro de rua radical, eles ainda não tornam possível definir a especificidade desta actividade artística. Com efeito, podemos imaginar diversos espectáculos que não caibam dentro desta categoria, apesar de recusarem a quarta parede e de se concretizarem na rua como espaço coerente, assumido e natural para a sua estética. Podem combinar todas estas características e ainda assim lhes faltar um aspecto essencial: serem radicais. De que falamos, então, quando falamos de radical a propósito de uma dada obra de arte dramática? Para responder a esta pergunta recorro à definição proposta por Cohen-Cruz. De acordo com esta autora, podemos chamar radical à *performance* que consista num conjunto de actos que “questionam ou enfrentam arranjos sociais inveterados de poder” (Cohen-Cruz, 1998a: 1). Ou seja, não se trata de meras acções de animação cultural, de um teatro de entretenimento ao ar livre ou de espectáculos mais densos mas com pretensões a-políticas.

O carácter radical do teatro de rua, por sua vez, permite mesmo a radicalização do relacionamento da arte com a espacialidade urbana de uma forma muito concreta, tal como parece ter acontecido numa das cenas da *performance Six Public Acts* realizada pelo Living Theatre em Pittsburgh. Como nos relata Hanon Reznikov, um dos co-directores actuais

dessa companhia (Reznikov *in* Rosenthal, 1998: 157), os *performers* faziam cortes cirúrgicos nos seus dedos e espalhavam o seu sangue num monumento ou na parede de uma instituição em relação à qual queriam manifestar o seu protesto. Os espectadores eram convidados a fazer o mesmo e “muita gente deu o seu sangue na rua” (Malina *in* Rosenthal, 1998: 157). Aqui estamos, pois, perante o facto do teatro de rua não se limitar a tratar o espaço público como um mero receptáculo ou cenário descartável, mas sim pretendendo estabelecer com a espacialidade urbana uma relação marcante e íntima através da qual o espaço se possa reconfigurar ganhando novos significados e permitindo que estes últimos se conheçam através da transformação dos seus próprios significantes materiais (paredes, sedes institucionais, construções).

Relacionado com tudo aquilo que se foi dizendo até aqui, está o facto de uma das principais marcas da singularidade do teatro de rua radical ser a grande proximidade que aparenta com o quotidiano. Com efeito, esta actividade artística parece conviver de perto, lado a lado (ou na continuação – mesmo que seja para interromper as suas rotinas e pressupostos) com a vida de todos os dias. Tanto assim é que os locais indicados para a *performance* são escolhidos muitas vezes pela sua ligação forte com os aspectos quotidianos alvo de protesto ou luta. Só assim conseguimos entender Judith Malina, quando esta afirmava, a propósito da peça *Not in My Name* feita pelo Living Theater com o intuito de protestar contra a pena de morte: “vão para o centro da vossa cidade, sempre que o estado execute a pena capital” (Malina *in* Rosenthal, 1998: 152). Não admira, portanto, que Jan Cohen-Cruz fale na maior contiguidade espacial com o quotidiano revelada pela *performance* de rua por contraposição ao teatro convencional (o teatro feito nos teatros) (Cohen-Cruz, 1998a: 2). Esta autora salienta, porém, que tal característica se revela também a nível temporal, dado que

As performances de rua radicais respondem directamente aos eventos durante a sua ocorrência enquanto as calendarizações do teatro profissional são bem planeadas previamente. O contexto temporal da performance de rua radical é a duração não do espectáculo mas da luta (1998a: 2).

Deste modo, o teatro de rua pode adquirir uma dimensão de imprevisto e de ligação a dinâmicas sociais que transcendem qualquer lógica dramaturgicamente feita antecipadamente. Por outro lado, a contiguidade com o quotidiano revelada pelo teatro de rua pode ir para além dos marcos espaciais e temporais. Como nos diz Judith Malina, a estética dessa actividade artística “está baseada em tentar compreender a linguagem das pessoas nessa rua.

Precisamos de criar peças que possam falar em muitos níveis a muitas pessoas” (Malina *in* Rosenthal, 1998: 151).

Quererá tudo isto dizer que o teatro de rua é afinal um prolongamento da realidade da vida quotidiana, uma sua manifestação? A resposta só pode ser negativa, dado que nada seria mais contrário à *performance* de rua radical do que assumir-se como mimética ou como um mero reflexo da nossa vida de todos os dias. É verdade que o teatro de rua radical se contrapõe ao teatro feito nos teatros que, de certa forma, habitualmente “transporta a audiência para uma realidade à parte do dia-a-dia” (Cohen-Cruz, 1998a: 1). No entanto, “a performance de rua radical empenha-se em transportar a realidade quotidiana para algo mais ideal” (1998a: 1). Tudo isto acontece, pois virtualmente “a actuação de rua cria uma ponte entre acções reais e imaginadas, frequentemente facilitada tendo lugar precisamente nos sítios que os actantes querem transformados” (1998a: 1). Isto relaciona-se intimamente com o facto de que, “quando alguém precisa mais de perturbar a paz, a performance de rua cria visões do que a sociedade pode ser e argumentos contra aquilo que é” (1998a: 6).

2. A singularidade da rua como espaço do teatro radical

Este texto toma a *rua* como expressão por excelência do espaço urbano. Com efeito, a rua pode ser entendida como uma síntese (ainda que parcial) da espacialidade de carácter público. Tendo em conta o espaço público urbano como “os contextos físico-espaciais de localização das sociabilidades” (Fortuna, 2002: 130), Carlos Fortuna diz-nos mesmo que os seus “arquétipos principais são a rua e a praça pública” (2002: 130).

Penso que o uso da noção de rua convoca, de facto, com alguma eficácia a ideia de cidade, se pensarmos nesta última como lugar de circulação, passagem, anonimato, fluidez e múltiplos encontros. Este entendimento recupera, na verdade, algumas das características da vida citadina apontadas por Georg Simmel (Simmel, 1997: 31-43). Com efeito, para o sociólogo alemão, a cidade apresentava-se como um espaço distante do controlo e da proximidade dos ambientes rurais, onde as relações sociais existentes entre os indivíduos assentavam num convívio estreito, intenso e de uma grande partilha de valores, normas e tipos de contactos. Por seu turno, a metrópole fomentava um espírito *blasé*, uma maior contenção na expressão de afectos e de emoções e permitia a diversificação dos círculos de convívio e inter-conhecimento dos sujeitos sociais. Em suma, a cidade assumia-se como o contexto da pluralização de trajectórias e de estilos de vida.

No entanto, ao falarmos de espaço público urbano e de rua devemos ter em conta duas advertências prévias. Em ambos os casos, estamos perante realidades heterogéneas e que não se reduzem a dicotomias absolutas.

Começemos por ver a questão da heterogeneidade. Com efeito, a espacialidade urbana é constituída por múltiplas diferenças. De acordo com Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu, podemos distinguir mesmo quatro tipos de espaços públicos urbanos: “*espaços de vocação marcadamente comercial*” (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 105-107), “*centros históricos, praças públicas e outras zonas monumentais reabilitadas das cidades*” (1998/1999: 107-109), “*zonas de lazer e consumo cultural polarizadas por grandes equipamentos de oferta cultural ou lúdica*” (1998/1999: 109 e 110) e “*espaços criados (ou recriados) pela realização de eventos culturais ou lúdicos de duração limitada* (festivais, espectáculos, exposições, instalações de arte pública, feiras, festas, desfiles de moda, grandes eventos” (1998/1999: 110-112). Esta tipologia enquadra-se numa definição de espaço público urbano derivada das ideias de Habermas, mas que, ao mesmo tempo, pretende atribuir “à componente espacial da cidade um lugar mais central na constituição das práticas culturais e sociais” (1998/1999: 89 e 90). Deste modo, os três autores apresentam a noção de “um espaço abstracto e interpretativo, mas também físico e material aberto, de interacção e encontro de diferenças sociais, étnicas e culturais que, aí, tendem a suspender ou a reduzir a sua desconfiança mútua e que se condensa sobretudo na cidade contemporânea” (1998/1999: 90).

Por seu turno, a rua tem igualmente de ser vista no plural. Esta pluralidade é mesmo um dos pontos de apoio nas propostas de teatro de rua radical, actividade que acentua o carácter público deste espaço diferenciado. Como nos diz Judith Malina, co-directora do Living Theatre:

A rua é um grande equipamento místico. Pertence a toda a gente, não pertence a ninguém. A rua é um caminho de passagem de um lugar para outro onde as pessoas não querem parar. A rua tem as suas próprias leis. Cada rua é diferente de qualquer outra rua tal como uma pessoa é diferente de uma outra pessoa. Cada rua tem a sua própria ambiência política e espiritual. Quando nós vimos trazer uma ideia para a rua nós vimos dizer “Nós estamos a invadir agora o vosso território porque nós queremos dar-vos conta da possibilidade de paz, de não ter um governo tirânico, de encontrar outros caminhos para organizar as nossas vidas, de nos livrarmos de alguns sérios abusos. Nós queremos trazer-vos esta mensagem” (Malina *in* Rosenthal, 1998: 150 e 151).

A segunda advertência a ter em conta diz respeito ao facto das dicotomias, nas ciências sociais, apresentarem, como se sabe, uma natureza deveras problemática. Deste modo, não se pode absolutizar a oposição espaço público/espço privado ou o binarismo rua/casa.

De modo a dar conta da complexidade actual que não se compadece com dicotomizações simplistas, Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva falam-nos da existência de diversas *zonas de intermediação social e cultural* (Fortuna e Silva, 2001: 434-453), ou seja, “espacializações sociais que articulam formas de organização e interacção social, designadamente nas cidades contemporâneas” (2001: 435). Aí se encontram em contacto, influência recíproca e hibridação elementos de natureza muito diferente e oriundos de domínios muito diversificados, como, por exemplo, a esfera pública e a esfera privada.

A necessidade de questionar o binarismo casa/rua (ou a dicotomia privado/público que este último encerra) advém nomeadamente da tomada em consideração de uma dessas zonas de intermediação sócio-cultural, a saber, aquela relativa à *domesticidade e práticas socioculturais* (Fortuna e Silva, 2001: 443-447). Aquando da análise desta zona, Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva avançam e discutem a hipótese da esfera doméstica “servir como patamar de acesso aos espaços públicos” (2001: 444 e 445). Tendo em conta a existência dos mais diversos equipamentos culturais domésticos e a existência de um “novo *ethos* cosmopolita” (2001: 445), Fortuna e Silva sugerem mesmo que a “casa pode ser vista hoje como um espaço de abertura activa (e não apenas de passiva receptividade) a tudo o que se passa no mundo e não mais apenas um lugar recatado de privacidade ou repouso, posto à margem das tendências convulsivas da política ou da cultura” (2001: 445).²

A este propósito, convém deixar uma breve pista de investigação para possíveis pesquisas empíricas. Nos últimos tempos, nomeadamente em Portugal, registou-se a emergência de um tipo novo de *performance* e espectáculos teatrais, a saber, aqueles realizados dentro das casas de famílias ou de um grupo de indivíduos que abrem a porta dos seus apartamentos ou vivendas a um actor ou grupo de actores. Estudar as convenções e o relacionamento entre artistas e público que este tipo de manifestações culturais encerram e propiciam seria, de facto, uma forma interessante de abordar a domesticidade como zona de intermediação sócio-cultural.

² Os dois autores, mais tarde, não deixam de assinalar “os termos da ambiguidade de que se revestem a casa e a família nos nossos dias” (Fortuna e Silva, 2001: 447).

É pois com este pano de fundo que se devem ter em conta as noções de espaço público e de rua que doravante se utilizarão. Apesar da relativização de que devem ser alvo, revelam alguma virtualidade, pois não deixa de ser verdade que a actividade teatral se reconfigura de modo muito diverso consoante se localiza numa sala de espectáculos, na casa de alguém ou numa rua da cidade. Para além disso, quando se trata de uma *performance* radical realizada num ou em vários caminhos citadinos, é precisamente o carácter público desse contexto que é explorado e potencializado, reconduzindo-nos assim ao conceito da espacialidade urbana não redutível ao âmbito privado.

Neste texto, utilizo o termo *rua* no mesmo sentido que Jan Cohen-Cruz lhe deu quando definiu o que era *radical street performance*, ou seja, “vias de circulação públicas com constrangimentos mínimos de acesso” (Cohen-Cruz, 1998a: 1). Para dar conta da singularidade que estas vias ganham ao serem habitadas e reconfiguradas pelo teatro de rua radical, darei destaque a uma das fases também ela singular na relação entre arte e espaço público urbano, ou seja, os anos 60/70. Refiro-me mais precisamente à época de emergência e desenvolvimento de múltiplas e fecundas manifestações de teatro radical nos Estados Unidos da América. Foi neste contexto, aliás, recorde-se, que nasceu a companhia de teatro que será objecto de atenção particular no próximo ponto deste texto.

Com efeito, a partir dos anos 60, no mundo ocidental, a rua tornou-se um símbolo e um lugar privilegiado para a renovação do modernismo. De acordo com Marshall Berman, tal facto permitiu que se encontrasse uma alternativa para uma visão excessivamente concentrada na dinâmica da modernização encarnada pela figura da via rápida (Berman, 1989: 338). Deste modo, tornou-se possível entrelaçar novamente as alterações económicas e sociais com manifestações artísticas e culturais. Tal facto permitiu ultrapassar “a separação radical entre modernismo e modernização” (1989: 333) manifestamente visível nos anos 50, período durante o qual se evoluiu, portanto, num sentido bem diferente daquele que caracterizara o século XIX e, de forma significativa, os anos 20 e 30 do século XX. Na década de 60, as expressões da arte e do pensamento voltaram-se então para o mundo quotidiano expresso na vitalidade, frescura, fluidez e autenticidade das ruas da cidade (1989: 336-354). Era aí que se podia dar largas à vontade de perceber em profundidade o que fazia mover homens e mulheres; era aí que se podia criar uma alternativa para o mundo desenraizado e artificial subjacente às conquistas e empreitadas da modernização do pós-guerra, conquistas e empreitadas essas que tinham levado à destruição ou desertificação de muitos desses espaços urbanos. Deste modo, nos anos 60, gerou-se uma conflitualidade entre “«o mundo da via rápida» e «um grito na rua»” (1989: 354), ou seja, “entre formas

opostas de modernismo” (1989: 354). A segunda dessas formas procurava abandonar a noção instalada durante algum tempo pela primeira que apontava a rua como um símbolo de caos, desorganização, decadência e irrelevância. Se “uma parte do modernismo mais criativo dos anos 60 consistia em «gritos de rua»” (1989: 357), tal deve-se em grande medida ao facto deste último ter permitido reencontrar o sentido presente em muitas décadas de cultura em que “a rua foi experimentada como um meio no qual todas as forças materiais e espirituais modernas se podiam encontrar, chocar e misturar, para descobrir os seus destinos e significados últimos” (1989: 341). Nos Estados Unidos da América as cidades conseguiram, desta forma, inspirar e questionar-se em múltiplas formas artísticas: literatura, dança, *performance*, pintura. Como nos diz Marshall Berman, na década de 60, “uma enorme quantidade de arte interessante num grande número de géneros seria feita ao mesmo tempo, *sobre* a rua e, por vezes, directamente *na* rua” (1989: 345).

Se observarmos a explosão de formas artísticas de teatro de rua, a partir dos anos 60/70, não as podemos deixar de contrapor às actividades teatrais encerradas em sítios mais convencionais.³ Neste teatro feito nos caminhos e lugares de circulação das cidades, destacaram-se diversos grupos do teatro radical norte-americano, um teatro comprometido politicamente e alternativo em face de uma arte comercial e de mero entretenimento. A partir de finais da década de 60, estava instalado, com efeito, um contexto sócio-político propício ao desenvolvimento de um ambiente de contra-cultura com expressão privilegiada em diversas formas artísticas de intervenção e de protesto. Foi a época da corrida ao armamento, da continuação da Guerra Fria, do envolvimento militar americano no Vietname, da persistência de tensões e desigualdades sociais, nomeadamente aquelas de cariz étnico e económico (Carlson, 1993: 466). Dadas estas condições, o “teatro começou a ser considerado como um fórum para posições políticas, até mesmo como uma arma” (1993: 466). Daí o apetite pelo *teatro de guerrilha* – termo adoptado pelo San Francisco Mime Troupe, grupo que defendia um teatro empenhado politicamente e promotor da mudança.⁴ Daí o espírito *underground* cultivado. Daí a realização de uma mistura entre expressão artística e experiências comunitárias e de sociabilidade (a *arte-vida*). Daí a eclosão de múltiplos *happenings* e *events*.

³ Este recuo de apenas algumas décadas não significa obviamente que a presença da *performance* ou do teatro que tiveram lugar em espaços não convencionais seja assim tão recente. Jan Cohen-Cruz, por exemplo, lembra-nos que “seja para apoiar ou para criticar o status quo, a performance tem uma longa história no espaço público” (Cohen-Cruz, 1998a: 3).

⁴ O teatro de guerrilha deve o seu nome ao conjunto de procedimentos em que se baseava, tais como, “alinhar-se a si próprio com o povo, combater sempre em prol de uma nova ordem mais justa, mas escolhendo o terreno de combate cuidadosamente e nunca enfrentando o inimigo pela frente” (Carlson, 1993: 467). Nestas operações, um grupo reduzido de elementos assaltava as ruas e lugares da cidade surpreendendo os transeuntes.

Todas estas manifestações artísticas se realizaram num ambiente singular em que, de acordo com Marshall Berman, “o modernismo voltou ao seu velho diálogo centenário com o meio ambiente moderno, com o mundo que a modernização construíra” (Berman, 1989: 345 e 346). Isto foi possível através da redescoberta da rua como símbolo da vitalidade da cultura moderna, aspecto para o qual se chamou a atenção num momento anterior deste texto. Com efeito, durante os anos 60, “uma multidão de executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando músicas de todos os tipos, dançando, representando ou improvisando peças, criando *happenings*, ambientes e murais, saturando as ruas com imagens e sons «político-erótico-místicos»” (1989: 345).

O teatro radical norte-americano dos anos 60/70 participou de forma bem significativa nesta dinâmica modernista, como ficou claro por diversas considerações apresentadas anteriormente. É claro que tal teatro foi sem dúvida um movimento muito heterogéneo. Todavia, o activismo a ele subjacente encontrou muitas vezes no teatro de rua a expressão ideal para confrontar e envolver os cidadãos numa acção ao mesmo tempo política e cultural. A expressão teatral referida insere-se no domínio mais vasto da *performance* de rua, um conjunto muito diversificado de actividades, expressões e géneros (paradas, agit-prop, teatro invisível, circo, teatro de guerrilha, demonstrações e concentrações, marionetas, marchas, espectáculos de palhaços, etc.).⁵

Nas últimas duas décadas, o teatro de rua reconstruiu-se em novas modalidades, em novas manifestações e em novos grupos. Tornou-se “uma das fontes do movimento actual de teatro baseado na comunidade” (Cohen-Cruz, 1998a: 6). Este teatro de cariz comunitário – aberto ao contacto e participação dos cidadãos – faz-se nos sítios até aqui explorados e acedidos pelo teatro de rua (1998a: 6): escolas, igrejas, sindicatos, prisões, hospitais, centros de acolhimento e tratamento, bairros degradados, etc. Se é verdade que vivemos em tempos diferentes daqueles associados aos anos 60 e 70, o espaço público das cidades continua a testemunhar e a ser dinamizado por actividades culturais e *performances* de cariz muito diverso. Deste modo, a arte continua a fazer-se, a inventar-se e a desafiar-se no espaço público de comum circulação das cidades.

⁵ Para uma abordagem de diversos casos relativos a diferentes géneros de *performance* de rua radical, veja-se a antologia editada por Jan Cohen-Cruz (1998b). Aí se apresentam e analisam projectos socio-artísticos ocorridos em mais de vinte países.

3. Radicalização e dramatização do uso do espaço público urbano

O projecto de um teatro radical gerou, ao longo do tempo, configurações diversas quanto à articulação entre arte, participação, intervenção dos cidadãos e cidade como contexto de actividade política. Não pretendendo aqui oferecer nenhuma tipologia sobre os tipos em que se concretiza tal articulação, discutirei um caso que me parece exemplar, na medida em que evidencia uma *performance* que se apropriou do espaço público urbano em múltiplas vertentes ao mesmo tempo: como palco móvel, como cenário vivo, como pretexto e protesto dramatúrgicos e como estrutura física potencializada em várias dimensões.

O caso em questão refere-se à parada de 31 de Outubro de 1996 organizada pelo Bread and Puppet Theater em Nova Iorque e inserida no evento anual da Greenwich Village Halloween Parade. Para a análise deste desfile, basear-me-ei na descrição e reflexão que dele faz John Bell (1998: 271-281), participante nas actividades do Bread and Puppet durante mais de vinte anos. Este autor dá-nos uma visão singular da mencionada parada, pois envolveu-se nela de forma activa. O seu texto começa, aliás, pela descrição da forma como foi atravessando a Sixth Avenue em conjunto com outros músicos.

O Bread and Puppet Theater foi criado em Nova Iorque em 1962 inserindo-se assim no movimento do teatro radical norte-americano anteriormente caracterizado. Foi seu fundador e director o escultor e bailarino Peter Schumann. Esta companhia artística produziu diversas acções teatrais de protesto e de intervenção ao ar livre mobilizando actores, máscaras, imagens e bonecos, alguns dos quais com cinco metros de altura. As suas paradas tornaram-se famosas. Para além de utilizarem de forma inovadora todos os elementos acabados de referir, inspiraram-se em diversas tradições, como sejam, as acções de rua do grupo Els Comediants da Catalunha, as manifestações políticas de rua do séc. XX, o ambiente musical das bandas de rua de Nova Orleães, procissões católicas, as danças com bonecos das celebrações de Ano Novo nas ruas chinesas (Bell, 1998: 272). Inspiraram-se igualmente em toda uma série de outras paradas: as paradas carnavalescas de Basileia na Suíça, outras remontando à Idade Média, aquelas concebidas pelos artistas russos revolucionários nos anos 20 e outras ainda como sejam as paradas patrióticas de Verão da região de Vermont (1998: 272).

Concentremos, agora, a nossa atenção no desfile de Outubro de 1996 atrás referido. Tratou-se de um evento cultural indissociável do espaço onde se produziu e gerou uma alteração extra-ordinária desse mesmo espaço. Tal actividade consistiu numa mistura de diversas expressões artísticas e lúdicas. Em primeiro lugar, foi uma *performance* teatral, ou seja, assumiu-se como uma actuação colectiva feita com o objectivo de ser vista

publicamente (por aqueles que assistiam à parada, pelos meios de comunicação social). Constituiu-se enquanto acção de protesto contra a política camarária do Mayor Rudolph Giuliani. Continha uma dramaturgia própria que derivou do facto do Bread and Puppet apresentar as suas paradas

como narrativas: apresentações do conflito político que se desenrolam através da justaposição de sucessivos elementos. Em vez de uma mera apresentação de séries de imagens esperançosamente poderosas, as paradas criam significado através do activo envolvimento das imagens umas com ou contra as outras (Bell, 1998: 276).

Para além disso, o desfile realizado só se tornou possível através do esforço concertado de manipuladores competentes e experientes de marionetas, de toda uma série de voluntários que participaram com entusiasmo no desfile e se dispuseram a ensaiar de forma intensa (embora curta) antes da *performance* ter início (1998: 272). De acordo com John Bell, o número de voluntários excedeu uma centena e a parada conseguiu captar a atenção de milhares de espectadores (1998: 277).

Esta *performance* de finais de Outubro de 1996 também pode ser vista como uma espécie de manifestação de arte pública. Tal deriva da constatação dos princípios com que Peter Schumann orientou a acção do Bread and Puppet. De facto, esta companhia foi criada na sequência da necessidade sentida pelo seu fundador de resolver e ultrapassar impasses e problemas surgidos no âmbito do trabalho que este último desenvolvia como escultor. Com efeito, Schumann confessa o seguinte: “Um escultor profissional não tem muito mais para fazer que decorar bibliotecas ou escolas. Porém, levar a escultura para as ruas, contar uma história com isso, fazer música e danças para isso – eis o que me interessa” (Schumann *in* Bell, 1998: 273). A mistura de teatro de rua com o teatro de marionetas permite assim reinventar a escultura como forma artística dinâmica, aberta, interventora e activa. Para além disso, o Bread and Puppet assume que um teatro de marionetas é tão ou mais expressivo que um teatro de actores convencional (Bell, 1998: 273). Os bonecos, máscaras e imagens assim concebidos impõem-se ao público de uma maneira de outra forma inacessível. As marionetas e grandes figuras manipuladas pelos membros do Bread and Puppet Theater chegam a medir, muitas vezes, vários metros, ganhando uma proeminência toda especial quando saem à rua. Por esta dimensão e pela facilidade com que um público mais alargado pode tomar contacto com estes bonecos, não é estranho que esta escultura se converta, de alguma forma, em arte pública nas cidades onde se movimenta. Por tudo isto não admira que o mesmo Schumann diga também que “o teatro de marionetas é uma extensão da escultura” (Schumann *in* Bell, 1998: 273).

Proponho que se aborde o desfile de finais de Outubro de 1996 aqui em discussão à luz das seguintes ideias: *a parada organizada pelo Bread and Puppet assentou num uso radical do espaço público urbano encontrando-se este mesmo espaço no centro do trabalho dramaturgico da performance de rua em causa. Esta manifestação teatral constituiu-se como um fenómeno através do qual se promoveu a reflexão e o protesto a propósito de situações de retraimento da espacialidade urbana referida.*

Comecemos, então, por ver de que forma a parada organizada pelo Bread and Puppet em Nova Iorque assentou num uso radical do espaço público. É preciso ter em conta que o teatro de rua produz uma especial intensificação da vivência da cidade como território, dada a singular afinidade que promove com os lugares onde decorre (e dos quais decorre). Por um lado, recorde-se que, tal como as outras manifestações de *performance* de rua, neste tipo de actividade teatral, o espaço e o tempo são mais contíguos com a vida quotidiana do que aquilo que sucede no teatro convencional. Por outro lado, a ligação entre arte e território está consagrada desde o princípio logo na própria definição de teatro de rua, ou seja, um género que “envolve uma apropriação do espaço público quotidiano para a performance” (Bell, 1998: 278). Tal actividade, apesar de significar uma utilização *a-normal* da rua, “é, de facto, um uso perfeitamente apropriado da via pública, dada a atenção formal que presta à natureza pública da rua: a sua celebração da rua e, inevitavelmente, daqueles que acontece estarem a andar através dela” (1998: 278).

Para além disto, é preciso ver que as paradas e outros desfiles dramatizam com maior intensidade o uso da rua como palco de *performance* do que outras actuações artísticas estacionárias de rua, uma vez que não se limitam a tirar proveito da dimensão pública dos lugares onde acontecem e da heterogeneidade dos que por aí passam (Bell, 1998: 278). Exploram igualmente “a extensão física da rua e as possibilidades de movimento ao longo dela” (1998: 278). Além disso, a utilização combinada do corpo dos actores com a existência de objectos materiais por eles manipulados (bandeiras, bonecos, estátuas, máscaras de diversos tamanhos) providencia uma comunicação imediata com uma audiência durante o curto espaço de tempo em que se dá o contacto entre quem desfila e quem vê desfilar (1998: 278 e 279).

Por outro lado, o uso radical do espaço público promovido pela parada do Bread and Puppet decorre igualmente da natureza também ela própria radical da actividade teatral em causa, que, como se sabe, reside numa atitude de confronto e recusa de sujeição perante mecanismos arraigados de poder. Ora, no caso presente, tal atitude, recorde-se, baseia-se numa manifestação artística cuja dramaturgia encerra um contundente protesto em face da

política camarária relativa à própria espacialidade urbana. Podemos, pois, afirmar que, na parada do Bread and Puppet de 1996, a espacialidade urbana se converteu no próprio núcleo dramático da teatralidade que ao mesmo tempo a recriou; ou seja, o conflito dramático principal do evento residiu no próprio uso do espaço público. Vejamos, então, agora, com mais detalhe esta articulação entre espacialidade urbana e actividade teatral.

Como se viu atrás, os desfiles do Bread and Puppet constituem-se como narrativas. Para encontrar a sua raiz teatral teremos de procurar onde está a acção nuclear. No caso da parada de Outubro de 1996, ela reside, como se referiu já anteriormente, no combate à política do Mayor de Nova Iorque, ou seja, a uma “abordagem pró-capitalista, de redução de custos e patriarcal” (Bell, 1998: 272). No entanto, tal crítica foi feita em particular protestando contra o plano de Giuliani de levar a leilão com solicitadores comerciais os lotes de terreno vazios do município onde os nova-iorquinos construíram jardins comunitários. Isto significa que o que estava em jogo era a própria utilização e posse de espaço público urbano. Deste modo, o desfile realizado desenrolou-se

como uma luta entre os jardins comunitários e a estrutura do poder político apostada na sua eliminação. Para representar os jardins, o Bread and Puppet combina imagens da natureza de tamanho real ou sobredimensionadas com a presença actual da própria comunidade de jardineiros. Estes são atacados durante o caminho da parada por um exército de esqueletos de tamanho real ou sobredimensionados, que, a parada mostra pela justaposição, são simples agentes da Cidade, representada por burocratas engravatados de tamanho real ou sobredimensionados (1998: 276).

A partir desta matriz, a parada decorreu de uma forma dinâmica e evolutiva articulando música, palavra, imagem, dança e acções (Bell, 1998: 276 e 277). Para além dos elementos atrás referidos, desfilarão e actuaram ainda a Mãe Terra, diversos Homens Verdes (figuras de aspecto vegetal mascaradas), participantes vestidos de jardineiros e de ancinhos, pás de ferro e enxadas, placards com a inscrição dos nomes de jardins em causa. O drama realizou-se com o ataque desferido pelos esqueletos aos jardineiros e Homens Verdes. Estes últimos respondiam a essas ofensivas. Outro dos personagens importantes que marcou presença no desfile foi o Gigante Butcher, uma figura disposta sobre duas rodas de aço e manipulada por um conjunto de diversos participantes. Esta marioneta simbolizava a autoridade civil e estava rodeada por vários clones de si mesma que empunhavam cartazes com slogans que reproduziam ideias da política de Giuliani, tais como, “PRIVATIZE! PRIVATIZE! PRIVATIZE!”, “LESS ART, MORE BUSINESS!” ou “MAKE NEW YORK SAFE FOR TOURISM”.

De acordo com Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu, um dos efeitos que as realizações culturais de curta duração podem ter sobre o território urbano é o de potenciarem a “requalificação de espaços da cidade que por essa via cristalizam (ou se pretende que cristalizem) novas funções e novos arranjos morfológicos e sociais” (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 111). Pois bem, no caso do desfile do Bread and Puppet, desenvolveu-se uma acção teatral que assentava precisamente numa luta contra aquilo que era visto como um factor de desqualificação do espaço urbano, ou seja, a conversão dos jardins comunitários em terreno para exploração comercial, isto é, um espaço desprovido das sociabilidades e competências que a vida em comunidade lhe traria.

Se partirmos do enquadramento conceptual de Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2000: 45-52), parece legítimo inclusivamente podermos encarar o trabalho dramaturgico do Bread and Puppet como uma dupla valorização da lógica comunitária. Com efeito, segundo o sociólogo referido, no projecto da modernidade, encontramos a vida social regulada por três princípios fundamentais: o do mercado, o do Estado e o da comunidade. Ora a actividade do Bread and Puppet inscreve-se claramente neste último princípio: não se trata de uma empresa privada nem de um grupo teatral público ou estatal; é uma companhia independente que se move entre outras associações e organizações não-lucrativas da sociedade civil. Por outro lado, a parada organizada em finais de Outubro de 1996 lutava a favor de uma dinâmica também ela comunitária, ou seja, aquela que era propiciada pelos jardins que Rudolph Giuliani queria eliminar. Em paralelo com esta defesa de espaços colectivos estava uma crítica precisamente à aliança que os visava destruir, uma aliança entre Estado (câmara municipal de Nova Iorque) e mercado (interesses comerciais).

Tendo em conta o universo da *performance* radical, é preciso ainda notar que, como nos afirma John Bell, independentemente da maior ou menor capacidade que uma parada de rua tenha para atingir e inquietar uma audiência heterogénea, ela

representa um uso radical do espaço público vivo numa época em que ideologia e política saturam as formas mediatizadas de massas da televisão, rádio e cinema e em que o próprio espaço público está ameaçado pela crescente privatização em lugares tais como os caminhos públicos das zonas de comércio (Bell, 1998: 279).

Isto leva-nos a pensar que o teatro de rua radical pode assentar arraiais na cidade sinalizando uma crítica vigilante em face do retraimento do espaço público urbano, um dos tópicos que tem merecido significativo debate na sociologia. Com efeito, a cidade contemporânea vê-se atravessada por diferentes instâncias de regulação e de poder que nela se relacionam de diversas formas, desde a cooperação até ao conflito, adivinhando-se

sempre uma série de tensões, quer no modo como se propõem administrar, gerir ou conquistar lugares quer no modo como se propõem dialogar com os habitantes desses sítios. É exactamente o que acontece com as estruturas estatais centrais ou locais e com as empresas e demais agentes privados. O facto de muitas das suas acções obedecerem a estratégias que transcendem o âmbito citadino só complexifica toda a trama de relações entretecidas à volta das fronteiras e dos territórios urbanos.

No caso da parada do Bread and Puppet, o que se critica é precisamente uma forma de articulação entre poder municipal e mercado em que o primeiro é visto como estando demissionário em face das suas funções de preservar o interesse colectivo (denuncia-se uma autoridade política que cede a interesses particulares – privatização e negócios – e que se deixa assim subordinar a lógicas comerciais mais vastas – o turismo e o comércio que lhes estão subjacentes). O que é interessante também neste caso é que, de certa forma, se faz equivaler a questão da qualificação do espaço das cidades com a sua vitalização. Daí que os agentes da liquidação dos jardins comunitários sejam agentes de morte – esqueletos – que combatem a vida que é a Natureza – representada na Mãe Terra e personificada nos Homens Verdes – e que é também a participação activa dos cidadãos – que misturados com o tópico ambiental em causa tinham de ser jardineiros e estar ao lado dos instrumentos do seu labor. Contra uma coreografia política cinzenta – dos homens engravatados e clones dos seus chefes políticos – avança-se com uma coreografia da criatividade e da cor – defende-se “mais arte”, traça-se de verde e denuncia-se a descaracterização – daí que os jardins em perigo de vida sejam nomeados e daí que os seus fruidores fossem para a parada convocados. Deste modo, encenou-se a luta da cidade contra os espectros que a rodeiam: mercadorização, fragmentação das experiências comunitárias, um turismo feito contra os que são visitados, ou seja, uma série de fenómenos que a própria sociologia das cidades tem identificado na sua análise da retracção do espaço público.

Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu, por exemplo, ao discutirem este fenómeno de retraimento, mostram-nos como o papel do mercado pode actuar no sentido de um ordenamento, controlo, normalização e uniformização relativamente a bens, serviços, lazeres e lugares (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 92-94). Tal dinâmica inscreve-se de forma significativa na relação entre práticas e consumos culturais e espacialidade urbana, como é óbvio, gerando fenómenos de atomização, massificação e exclusão. No entanto, os autores referidos não deixam de notar que “é também verdade que nos espaços da cultura e do consumo intervêm outras lógicas que contrariam a dinâmica estruturante da mercadorização” (1998/1999: 94). Deste modo, sustentam que tais contextos podem acolher

e articular dinâmicas e traços característicos de diversos *espaços estruturais*⁶ que não o do mercado. Um claro exemplo disto mesmo é a parada do Bread and Puppet aqui discutida. Esta última representa uma situação em que o espaço público urbano se articula com a lógica associada ao *espaço estrutural da cidadania*. Tal articulação acontece precisamente nos casos relativos às

acções de contestação e protesto que mobilizam grupos de cidadãos em torno da reivindicação do direito ao acesso ou ao usufruto de espaços de cultura e lazer de que se vêem excluídos ou privados [ou de que se vêem na eminência de serem excluídos ou privados, acrescentaria eu] (1998/1999: 94).

4. Teatro de rua radical: a proposta e os limites

Comecei este texto dando conta da relação especial-espacial entretecida ao longo dos séculos no mundo ocidental entre cidade e teatro. Sendo as manifestações de teatro de rua radical um dos exemplos significativos de tal relação, passei a caracterizar esta actividade artística. Foi assim possível destacar este tipo de manifestações da teatralidade – que parecem manter uma relação muito singular com a realidade da vida quotidiana – como fenómenos que promovem quer a eliminação da barreira convencional que separa imaginariamente o palco da plateia quer a eliminação da ideia de que o teatro se faz nos teatros. Deste modo, procedeu-se a uma reflexão sobre os modos como o teatro de rua radical pretendeu articular espacialidade urbana, empenhamento político e criação artística na promoção da cidadania, ou seja, na revitalização do debate na esfera pública das cidades no contexto ocidental desde os anos 60. O exemplo estudado com mais detalhe disse respeito a uma parada do Bread and Puppet Theater feita em Nova Iorque onde se percebeu como esta cidade se encontrava no núcleo central das diversas dimensões artísticas da *performance* em causa: por exemplo, cenário (as ruas de Nova Iorque por onde passava o desfile e por onde os espectadores podiam tomar contacto com actores, músicos, marionetas, bonecos, cartazes), por exemplo, dramaturgia (o conflito principal da acção teatral referia-se à oposição entre câmara municipal e cidadãos relativamente ao uso e usufruto de espaço público, isto é, no caso, à ameaça que pairava sobre os jardins comunitários).

Apesar deste texto não ter como objectivo analisar a eficácia e consequências duradouras do teatro de rua radical ao nível da cidadania e da requalificação do espaço público urbano, penso ser necessário debruçar-me, de seguida, sobre aquilo que considero

⁶ Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu falam de espaços estruturais a partir da proposta concebida por Boaventura de Sousa Santos na qual este último apresenta e caracteriza um mapa de estrutura-acção das sociedades capitalistas no sistema mundial (Santos, 1995).

ser um conjunto de problemas centrais decorrentes dos objectivos inerentes à proposta da teatralidade radical nas ruas. Dado o âmbito e limitações deste texto, tal análise será breve constituindo-se apenas como um elenco de tópicos que podem ser aprofundados em estudos futuros, de modo a que se possa perceber os obstáculos com que o teatro de rua radical se deparou ou se depara no seu intuito de ser uma via de acesso à cidadania. Cada um desses obstáculos pode ser sintetizado numa imagem ou efeito que, ao se aplicar a este tipo de actividade artística, a obriga a questionar-se e a reconhecer-se como um território onde existe um espaço de conquista mas igualmente limites e fronteiras a circunscrevê-lo. Distingo, pois, três efeitos diversos que vale a pena pensar até que ponto operaram ou operam na actividade teatral de rua radical e que, portanto, a podem ter condicionado ou condicionado de forma efectiva.

Ao primeiro destes elementos chamo *efeito de trânsito condicionado*. Decorre do princípio de que a rua não pode ser entendida de uma forma ilusória como o espaço da liberdade absoluta de acesso, circulação e usufruto. Com efeito, apesar das ruas oferecerem grandes possibilidades aos transeuntes da cidade e apesar do facto de não sofrerem de muitas das limitações e constrangimentos de outros contextos espaciais urbanos, não desconhecem, no entanto, regras, ordenamentos e determinadas inibições. Como nos diz Jan Cohen-Cruz, não obstante alguma retórica que acentua a natureza da rua como espaço acessível para as massas, “o impulso para actuar na rua reflecte mais o desejo de acesso popular do que a sua manifestação efectiva” (Cohen-Cruz, 1998a: 2). Segundo esta autora, “o espaço é sempre controlado por *alguém* e existe em *algum lugar*, logo está marcado inevitavelmente por uma classe ou raça em particular e não igualmente acessível a toda a gente” (1998a: 2). Deste modo, nos estudos sobre teatro de rua radical penso que é necessário partir da concepção de espaço público urbano apresentada por Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu, ou seja, uma noção que “aceita o princípio da *produção* social e cultural do espaço sustentada por Lefebvre⁷, mas não o princípio da liberdade irrestrita da sua representação e apropriação” (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 92). De acordo com estes autores, a espacialidade urbana – onde se incluem “os espaços auto-referenciados da cidade (como a rua ou a praça pública), por onde todos passam sem que ninguém aí permaneça” (1998/1999: 91) – encontra-se, de uma forma geral, codificada e estruturada sendo-lhe subjacentes sempre determinados sinais, normas, inibições, constrangimentos. Deste modo, em cada espaço público podemos descortinar “uma lógica

⁷ Para uma breve apresentação e crítica das ideias de Henri Lefebvre sobre a espacialização das relações de dominação social e sobre o espaço de representação como contexto de liberdade e expressividade, veja-se Fortuna, Ferreira e Abreu (1998/1999: 90-92).

própria, material ou simbólica, de ordenamento e de poder interno” (1998/1999: 91). Para Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu, o facto dos espaços públicos urbanos oferecerem um campo cheio de virtualidades para a proposta e activação de novos e alternativos códigos sociais não nos pode fazer esquecer que esses mesmos espaços dão continuidade, à sua maneira, a formas convencionais de dominação social de maior escala (1998/1999: 91).

Outro dos pontos pelos quais vale a pena interrogar o teatro de rua radical – para se compreender quais são os seus limites e onde se fazem sentir – prende-se com aquilo que chamarei de *efeito de redundância*. Do que se trata não é de partir do princípio de que este efeito se faz sempre sentir e que, por isso, toda a actividade teatral empenhada politicamente se encontra irremediavelmente circunscrita, mas, sim, de partir da ideia de que, para cada manifestação de teatralidade de cariz político, é preciso avaliar em que extensão e em que grau esta última acaba por afectar e atingir apenas aqueles que já partilhavam dos valores, ideologia e pressupostos das equipas artísticas responsáveis pela *performance* em causa. É ainda Jan Cohen-Cruz que nos chama a atenção para esta problemática ao se interrogar sobre quem são as pessoas a quem os *performers* pretendem chegar e se esse público já se encontrava convencido e, portanto, apoiava as causas que a manifestação teatral pretende defender e promover (Cohen-Cruz, 1998a: 3). John Bell, autor referenciado noutras partes deste texto e activo participante em actividades do Bread and Puppet Theater, não deixa igualmente de constatar as críticas e advertências a que estão sujeitos aqueles que advogam e exercem uma actividade no âmbito de uma arte empenhada publicamente e interventiva ao nível dos espaços públicos de acesso mais generalizado. Assim, fala-nos do efeito de “pregar aos convertidos” como um dos “supostos vícios do teatro político” (Bell, 1998: 279).⁸

Outra das perguntas a que deve estar sujeita a *performance* de rua radical enquanto objecto de escrutínio nas ciências sociais é aquela que remete para o que fica depois das manifestações desse tipo acabarem. Ou seja, devemos pensar até que ponto pode actuar

⁸ Embora atento às advertências de que é alvo o teatro político, John Bell acaba por ter uma leitura optimista da situação em que se encontra este tipo de actividade artística. Segundo este autor, mesmo que haja barreiras no sentido do teatro de marionetas absorver e atrair público, este tipo de *performance* de rua tem um impacto radical e, mesmo quando uma parada não consegue cativar os transeuntes para que defendam e lutem por determinadas causas, “regista uma voz dissidente ou crítica; gera vigilância” (Bell, 1998: 279). Mais à frente, no seu texto, refere ainda afirmações de Peter Schumann em que este último acaba por dizer que as consequências do labor artístico do Bread and Puppet escapam largamente ao controlo desta companhia (1998: 279). Para John Bell, porém, esta declaração não pode ser lida como um sintoma da resignação a que nos devemos votar quando pensamos na eficácia do teatro de rua. “Em vez disso, representa o entendimento de Schumann da ambiguidade do significado inerente a qualquer forma de arte e uma espécie de esperança idealista no potencial do teatro de marionetas para ultrapassar o fosso entre performers e audiência” (1998: 280).

aquilo que chamarei de *efeito de intervalo*. O teatro de rua empenhado politicamente visa contribuir de modo activo, como se viu atrás, para a modificação de padrões de comportamento e práticas conotadas com o exercício de poderes convencionais, autoritários ou ameaçadores dos direitos de cidadania. Para isso realizam-se os mais variados eventos ou actuações performativas onde se apela à reflexão e participação das pessoas. Em muitos casos, o público envolve-se com intensidade e júbilo na actuação artística e gera-se uma ambiência carnavalesca e de festividade que altera os ritmos, imagens e sons rotineiros das ruas da cidade. A articulação destes diferentes elementos e aspectos potencia ainda mais o poder e a sedução da *performance*. Como se sabe, os festivais e carnavais são actividades marcadas pela teatralidade e pela comicidade e serviram em muitas ocasiões para desafiar as convenções e ambições despropositadas da cultura oficial (Schechner, 1998: 197). No entanto, como nos diz Schechner, “com raras excepções, os festivais e carnavais de hoje não são inversões da ordem social mas espelhos dela” (1998: 198). Isto prende-se obviamente com o facto deste tipo de eventos ter sido submetido, ao longo dos tempos no Ocidente, à acção reguladora e domesticadora do Estado e do capitalismo (1998: 198). Por outro lado, qualquer festividade de cariz artístico tem um final e os indivíduos – por mais que tenham subvertido, atacado ou ridicularizado a ordem vigente e os poderes instalados, por mais que tenham inventado e experimentado novos comportamentos e sociabilidades – reiniciam as suas actividades rotineiras. Como nos diz ainda Schechner, “mais cedo ou mais tarde, [...] o período liminal termina e os indivíduos são inseridos ou reinseridos nos seus (às vezes novos, às vezes antigos mas sempre definidos) lugares na sociedade” (1998: 197 e 198). Ou seja, por mais intensa que seja a experiência de alguém participando numa manifestação performativa radical (parada, festival, actuação de ambiente carnavalesco, etc.), chegado o momento do seu término, não se continuarão a reproduzir o ordenamento e poder sociais tradicionais ou convencionais? Não terá a *performance* sido mais um intervalo na ordem vigente do que uma sua verdadeira substituição?⁹ Estas preocupações ganham ainda mais sentido se pensarmos no comentário de Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu quando nos falam sobre a presença da dominação social no interior de manifestações de cariz mais particular nos espaços públicos urbanos. Tendo em conta as ideias de Peter Stallybrass e Allon White, afirmam o seguinte:

⁹ Richard Schechner chega a dizer, por exemplo, o seguinte: “o carnaval, mais fortemente do que outras formas de teatro, pode gerar uma crítica poderosa do status quo, mas não pode ser ele próprio aquilo que substitui o status quo” (Schechner, 1998: 206).

No extremo, dir-se-ia, a própria condensação espaço-temporal bakhtiniana da festa grotesca e carnavalesca, onde o “mundo se vira de pernas para o ar”, como de resto também o espaço liminóide de V. Turner, onde impera o elemento lúdico e afectivo, correspondem a espaços de ritual anti-ritual que suspende ou inverte temporariamente a ordem social para a reafirmar e lhe dar continuidade (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 91 e 92).

Para concluir, direi apenas que, independentemente da forma como se perspective e avalie o teatro de rua radical, penso que se torna clara a vantagem de olhar sociologicamente para a espacialidade urbana através dos mundos da arte dramática. De facto, mesmo nos casos em que o teatro de rua radical se veja mais constrangido, inibido ou mesmo aniquilado pelos obstáculos a que fiz referência neste último ponto do texto, podemos averiguar como os limites deste tipo de *performance* permitem ver sociologicamente os limites do acesso à cidadania no espaço público urbano.

Referências Bibliográficas

Bell, John (1998), “Louder than Traffic – Bread and Puppet Parades” in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 271-281.

Berman, Marshall (1989), *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa: Edições 70.

Berthold, Margot (2000), *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Borges, Vera (2002), “Artistas em rede ou artistas sem rede?: Reflexões sobre o teatro em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, 87-106.

Bourdieu, Pierre (1996), *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.

Carlson, Marvin (1993), *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Cohen-Cruz, Jan (1998a), “General Introduction” in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 1-6.

Cohen-Cruz, Jan (ed.) (1998b), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge.

Crane, Diana (1992), *The Production of Culture: Media and the Urban Arts*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage.

Fortuna, Carlos (2002), “Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 123-148.

Fortuna, Carlos; Ferreira, Claudino e Abreu, Paula (1998/1999), “Espaço público urbano e cultura em Portugal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.

Fortuna, Carlos e Silva, Augusto Santos (2001), “A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural” in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: fatalidade ou utopia?*. Porto: Edições Afrontamento, 409-461.

Ribeiro, António Pinto (2000), *Ser feliz é imoral? Ensaio sobre cultura, cidades e distribuição*. Lisboa: Cotovia.

Rosenthal, Cindy (1998), “Living on the Street – Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre” in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 150-159.

Santos, Boaventura de Sousa (1995), *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York, London: Routledge.

Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. [Para um novo senso comum. A ciência, o direito e a política na transição paradigmática, Volume I] Porto: Edições Afrontamento.

Schechner, Richard (1998), “The Street is the Stage” in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 196-207.

Simmel, Georg (1997), “A metrópole e a vida do espírito” in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta, 31-43.