



TURLE, Licko (Noeli Turle da Silva). O Teatro de Rua é Arte Pública: Uma possível apropriação, por Amir Haddad, de um conceito das artes visuais. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO. Bolsa de Pós-doutorado CAPES/FAPERJ. Ator e diretor.

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo investigar a possibilidade de compreendermos a modalidade teatro de rua como Arte Pública, tendo como ponto de partida, as idéias de Amir Haddad e do grupo Tá Na Rua. Arte Pública é um conceito consagrado no campo das artes visuais que define toda e qualquer obra de arte, permanente ou temporária, realizada em espaços públicos, de grande circulação e com acesso livre, o que transforma o transeunte em público de arte

Palavras-chave: Teatro de Rua: Arte Pública: Amir Haddad

RESUMÉN

Esta comunicación tiene cómo obyetivo investigar la posibilidad de comprensión de la modalidad teatro callejero cómo Arte Pública, teniendo cómo punto de partida, las ideas de Amir Haddad e del grupo Tá Na Rua. Arte Pública és un concepto consagrado em lo campo de las artes plásticas que define toda y cualquier obra de arte, permanente o temporária, realizada en espacios públicos, de gran circulación de personas e com acceso libre, lo que cambia el transeúnte en público de arte.

Palavras-clave: Teatro Callejero – Arte Público – Amir Haddad

No início de 2010, Amir Haddad usou informalmente o termo “arte pública” para definir a natureza do trabalho que o grupo de teatro Tá Na Rua havia realizado no Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. A partir de então, passou a inseri-lo em seminários, debates e em outros momentos de reflexão, convicto da ideia de que *teatro de rua é arte pública*. De lá para cá, essa questão vem sendo discutida regularmente pelo coletivo, que a percebe cada vez mais como um aspecto fundamental, não apenas do grupo Tá Na Rua em particular, mas para o conjunto dos teatristas que atuam em espaços abertos e se deparam cotidianamente com a complexidade das relações que se estabelecem entre o artista, o teatro e a cidade na contemporaneidade. Percebendo a importância de aprofundar o entendimento da noção de arte pública e amadurecer aquele primeiro *insight* de Amir Haddad, fomos procurar o conceito em seu uso formal e o encontramos nas Artes Visuais.

1. O Conceito de Arte Pública

O termo “Arte Pública” entra oficialmente para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA) nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.

Definir uma arte que seja pública exige considerar as dificuldades que rondam esse conceito, cuja noção pode abrigar diferentes significações. Em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades, que são, em princípio, de acesso livre à população, além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. Para tentar delimitar o alcance do termo, portanto, verifica-se que é preciso uma aproximação entre vários campos conceituais que interligam a arte à história, à política, ao urbanismo.

O caráter engajado da arte pública visa alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico. Desde as primeiras críticas da arte à sociedade burguesa, encontram-se expressões e movimentos que compartilham desta concepção, como é o caso do Dadaísmo. A esse respeito, Lúcio Agra exemplifica isto ao relatar casos de dadaístas alemães que, logo após o término da Primeira Guerra Mundial nos anos de 1920, criavam esculturas com “pedaços de manequim, engrenagens de relógio e toda sorte de entulho que se encontrava pelas ruas das cidades destruídas” (AGRA; 2004; p. 66). Nos EUA, a *performance* e o *happening* dos anos 1960 podem ser considerados, nas artes cênicas, os herdeiros legítimos desse movimento.

No Brasil, é possível pensar em arte pública por meio das iniciativas individuais de alguns expoentes, como por exemplo, o artista plástico e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973), que em 1931 realizou em São Paulo uma memorável *performance* - a “*Experiência nº 2*” - na qual ele apenas manteve o chapéu na cabeça diante de uma procissão de Corpus Christi (AGRA, 2004) e as obras ambientais do artista plástico [Hélio Oiticica \(1937-1980\)](#) que também podem ser tomadas como exemplos de uma produção artística que interpela o espaço público.

Na conferência *Arte Pública: produção, público e teoria*, o artista plástico gaúcho José Francisco Alves abriu o 16º *Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública* esclarecendo o conceito de Arte Pública a partir de duas características fundamentais que, segundo ele, determinam uma obra de arte como pertencente a este campo: “a **localização** das obras de arte em **espaços de circulação** de *público* e a conversão *forçada* desse **público** em *público de arte* (ALVES; 2008; p. 5). Ele ressalta que, embora a percepção da existência desse campo de conhecimento e a sua denominação tenham se estabelecido apenas em época recente, as origens da arte pública remontam às mais antigas obras de arte – as pinturas rupestres das cavernas pré-históricas – cuja consequência, em sua análise, foi o entrelaçamento da idéia de arte à arquitetura durante um longo período.

Adotaremos, para os fins deste estudo, estes dois importantes aspectos apontados por Alves como ponto de partida para a busca de referências que nos possibilitem qualificar o teatro de rua como Arte Pública. Desta forma, acreditamos ser possível demonstrar que, assim como nas artes visuais, também as artes cênicas podem ser consideradas Arte Pública quando realizadas de acordo com as categorias aqui examinadas, como é especificamente o caso da modalidade Teatro de Rua.

2. Características da Arte Pública presentes no teatro de rua

2.1. Acessibilidade da obra de arte.

A primeira das características apontadas por Alves remete-nos diretamente à questão da *acessibilidade*. É importante, entretanto, que se tente delinear com mais precisão que tipo de “acessibilidade” é essa a que se referem os especialistas desse campo de estudos, em particular aqueles consultados para o presente estudo. Trata-se da possibilidade de acesso físico? econômico? intelectual? Nesse sentido, a acepção da acessibilidade, enquanto facilidade de contato físico com a obra de arte, é predominante.

O artigo limitar-se-á ao exame da noção de acessibilidade sob o aspecto da sua objetividade, como no caso das duas primeiras possibilidades, acima apresentadas, que se referem à facilidade de aproximação e posse/obtenção (*acessibilidade física* e *acessibilidade econômica*), ambas passíveis de avaliação por meio de instrumentos de mensuração e quantificação. É possível saber, de modo exato ou ao menos aproximado, os custos de uma produção teatral, o número de espectadores, as dimensões do espaço cênico, seja num teatro de palco, num cortejo ou numa roda ao ar livre. Em outras palavras, o trabalho pretende comprovar a ideia segundo a qual, para o espetáculo de teatro de rua, é irrelevante estabelecer parâmetros de acessibilidade na acepção intelectual, uma vez que a recepção nos espaços abertos da cidade se dá por múltiplos meios e em diferentes níveis de percepção de sentido.

É preciso examinar ainda mais detidamente a natureza da acessibilidade do espetáculo teatral, porque este pode ser simultaneamente acessível num aspecto e inacessível, ou quase, em outro, incorrendo numa contradição que anularia a amplitude de *acessibilidade irrestrita* que este estudo reivindica para o teatro de rua, em sua condição de Arte Pública. Há momentos em que isso pode ser facilmente observado, verificando-se que podem coexistir diferentes tipos de acessibilidade, na mesma situação de apresentação.

Será apresentada, a seguir, uma série de circunstâncias em que a acessibilidade física e a financeira se defrontam, iniciando-se da *acessibilidade irrestrita* do teatro de rua enquanto Arte Pública até a total restrição dessa qualidade, tal como ocorre em espetáculos pagos, apresentados em diversos espaços teatrais.

- a) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço público, de circulação livre da população (na rua); é a condição por assim dizer, “natural” do teatro de rua, que caracteriza o que estamos denominando como *acessibilidade irrestrita*.
- b) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço semipúblico; ocorre quando um espetáculo teatral é apresentado gratuitamente em espaços fechados (teatros municipais e outras salas fechadas, situadas dentro de prédios públicos). Trata-se de uma modalidade de apresentação geralmente apoiada em políticas de incentivo ao teatro, formação de público etc., em que o público (caso não seja um público específico a quem o espetáculo é dirigido, como por exemplo, alunos de escolas públicas), acaba tendo acesso parcial ao espetáculo uma vez que este é pouco divulgado ou apresentado em horários “difíceis”, em que o cidadão comum está trabalhando.

- c) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço público regido por critérios privados (o espaço público é cercado por tapumes, cordão de isolamento, módulos de cerca etc.); esta situação caracteriza os grandes eventos (concebidos hoje como verdadeiros espetáculos da fé) promovidos atualmente por algumas igrejas cristãs e evangélicas, que obtêm apoio de órgãos públicos para suas celebrações e acabam, muitas vezes, cerceando o espaço de circulação comum da cidade.
- d) Espetáculo gratuito (financeiramente acessível) apresentado em espaço privado. Ocorre geralmente quando uma instituição privada tem o objetivo de promover uma imagem positiva junto a um público específico, por motivações sociais, educacionais ou eleitorais.
- e) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço público, em que o acesso é fisicamente restrito por cercas, tapumes, catracas etc. Trata-se de uma situação que caracteriza a privatização, pura e simples, do espaço público. É o caso dos espetáculos de grande porte que se caracterizam como verdadeiros *shows*, como o Carnaval no Sambódromo do Rio de Janeiro, o Carnaval de Salvador e outras grandes produções empresariais.
- f) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço semipúblico (prédios públicos, como teatros municipais); é a circunstância mais comum, desde a instauração dos chamados “teatros públicos” que são, na verdade, espaços geridos por recursos públicos (teatros municipais, por exemplo), cujo uso é, de fato, destinado apenas a uma pequena parcela (pagante) da população.
- g) Espetáculo pago (financeiramente restrito) apresentado em espaço privado; esta situação é a que caracteriza o teatro empresarial de hoje, totalmente restrito em ambos os aspectos (físico e financeiro). Na prática, esta categoria acaba sendo semelhante à anterior, em seus resultados efetivos no que tange à (falta de) acessibilidade para a população em sua totalidade.

Verifica-se que, de todas as situações acima exemplificadas, apenas o teatro de rua atende ao critério de *acessibilidade irrestrita*, ou seja, é acessível física e economicamente a toda população.

2.2. A conversão do transeunte em público de arte.

Recordando que a segunda característica fundamental da Arte Pública que estamos analisando neste estudo é a *conversão forçada desse público em público de arte*, consideraremos, inicialmente, as reflexões do pesquisador André Carreira, (CARREIRA: 2007), quanto às relações existentes entre o teatro de rua e o público que, na opinião do autor, são geradas pelas condições peculiares da apresentação da obra de arte – o espetáculo teatral - no espaço público da rua.

Analisando a rua como espaço de convivência, Carreira identifica duas tendências no comportamento do homem na rua: “A primeira é a atitude de respeito às regras sociais dominantes; e, a segunda, é a abertura ao jogo e à liberdade de ação. O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento” (*idem*, p. 38). Além de ter-se estabelecido, desde a Idade Moderna, como o cenário preferencial dos grandes

conflitos políticos e dos movimentos que determinam hoje tais regras sociais, a rua ainda mantém o caráter de território lúdico cuja experiência mais marcante é a liberdade de jogo experimentada pelo indivíduo.

Esse caráter paradoxal do jogo na rua é explicado também por Johan Huizinga. Em *Homo ludens*, o filósofo observa que embora o jogo cumpra uma função básica na vida do sujeito individual, “não passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos” (HUIZINGA: 2005, p. 10), ao mesmo tempo o seu fator lúdico é imprescindível ao desenvolvimento da cultura e da civilização.

Carreira situa essas análises no campo do jogo teatral na rua ao observar que, nesta, o jogo evolui da esfera individual, subjetiva, para a da vida coletiva e social, e é nesse momento que ele se torna uma manifestação transgressora, “porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas” (*idem*; p. 39). É sobre essa dinâmica de ruptura da ordem vigente que o teatro de rua irá atuar de forma contundente no espaço público, ao criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e as convenções da cidade.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em *público de teatro*) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo. E, confirma a afirmação de Amir Haddad: - “Teatro de Rua é Arte Pública!”

Referências

- AGRA, Lúcio. **História da arte do século XX: idéias e movimentos**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.
- ALVES, José Francisco (org.). **Experiências em Arte Pública: memória e atualidade**. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008.
- CARREIRA, André. Dramaturgia do Espaço Urbano e O Teatro “de Invasão”. In MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi (orgs.). **Reflexões sobre a Cena**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.