



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p177-190

Em pauta

Formas de interpelação do espectador no teatro de rua contemporâneo: uma abordagem etnográfica da FiraTàrrega 2016

Ways of interpellation of the spectator in contemporary street theater: an ethnographic approach of FiraTàrrega 2016

Ferdinando Martins

Ferdinando Martins
Professor da ECA e do PPG em Artes Cênicas da USP. Diretor do Teatro da USP



Resumo

Este artigo explora as formas de interpelação do espectador no teatro de rua contemporâneo por meio da análise de espetáculos apresentados na FiraTàrrega 2016. Optou-se por uma abordagem etnográfica a partir da qual foram selecionados para a reflexão espetáculos assistidos pelo autor que demandaram envolvimento direto e não-contemplativo do público para sua realização, com formas de interpelação do espectador que podem ser agrupadas em quatro categorias: deriva pela cidade e seus arrabaldes, condução do espectador a espaços inusitados, peça-instalação e fugas da teatralidade, seja buscando uma simplicidade cênica calcada quase exclusivamente na presença do ator, ou, ao contrário, exacerbando os aparatos tecnológicos e o maquinário cênico construindo estratégias de deslumbramento. Em todas elas, há uma evocação para que o espectador se posicione como sujeito diante do que lhe é apresentado.

Palavras-chave: Teatro de rua, Teatro contemporâneo, Etnografia, FiraTàrrega, Espectador.

Abstract

This article explores the ways of interpellation of the spectator in contemporary street theater through the analysis of spectacles presented at FiraTàrrega 2016. The article chooses an ethnographic approach from which were selected, in order to present a reflection, plays watched by the author and that demand direct involvement and non-contemplative engagement of the public for their realization, with spectator interpellation grouped into four categories: drift through the city and its suburbs, leading of the viewer to unusual spaces, installation-play, and escapes from theatricality, either seeking a scenic simplicity based almost exclusively on the presence of the actor, or, on the contrary, exacerbating the technological apparatus and the scenic machinery, constructing strategies of wonder. In all of them, there is an evocation for the spectator to take a position as subject before what is presented.

Keywords: Street theater, Contemporary theater, Ethnography, FiraTàrrega, Spectator.

Tàrrega é um pequeno município catalão na província de Lérida, próximo à divisa com Andorra e França. É possível atravessar a pé toda a cidade em menos de uma hora. Desde 1981, sedia, na segunda semana de setembro de cada ano, a FiraTàrrega, evento definido por seus organizadores como mercado internacional de artes cênicas, com ênfase no teatro de rua. O formato de feira (*fira*, em catalão) refere-se a seu objetivo principal de reunir artistas com pessoas e instituições que viabilizam a produção e a circulação de suas obras em quatro dias de atividades que incluem apresentações de teatro, dança, performance e circo, palestras, mesas-redondas e um espaço de exposições chamado La Llotja.

Como evento profissional, a FiraTàrrega é voltada para diretores de festivais, produtores, distribuidores, instituições culturais, serviços cênicos, gestores culturais, pesquisadores e profissionais de comunicação. A feira, no entanto, converte-se na prática em um grande festival de artes cênicas, pois, ainda segundo os organizadores, seduzir o público estimula a compra e a venda dos espetáculos. Trata-se de um festival com propostas variadas de linguagens em que predominam estéticas contemporâneas e de pesquisa, diferenciando-se de outros eventos de teatro de rua realizados anualmente na Espanha.

Em 2016, a feira foi realizada entre os dias 8 a 11 de setembro. Ao todo, assisti integralmente (do início ao fim da apresentação) 21 espetáculos em quatro dias, além de ter estado presente em vários outros, uma vez que as apresentações, abertas simultaneamente em espaços públicos, permitiam circular entre elas livremente. A geografia da cidade facilita o deslocamento de uma atração a outra e, cabe destacar, estimula o clima festivo instalado na cidade, com programação oficial que se iniciava às dez horas da manhã e se estendia até aproximadamente duas da madrugada. A população de Tàrrega, segundo dados da prefeitura de 2016, é de 16.670 habitantes. A feira, no entanto, recebe aproximadamente 30 mil espectadores por dia. A programação de 2016 apresentava 60 espetáculos em 263 apresentações de 57 companhias, e a adesão do público foi bastante grande. Das 140 sessões com ingressos pagos, 120 tiveram lotação máxima (85,7%). Uma zona de acampamento localizada próxima à sede administrativa da feira abrigou 3.315 visitantes, espaço que foi criado porque a rede hoteleira da cidade não comporta o afluxo de turistas e visitantes durante a FiraTàrrega.



De acordo com o documento *Què és FiraTàrrega?*, o público da feira tem em média 33 anos de idade, formação universitária e é usuário frequente de internet e redes sociais. Costuma assistir aos espetáculos com amigos, família e filhos, e 85% são frequentadores assíduos da feira, tendo participado de mais de uma edição em anos anteriores. Pesquisa realizada entre os frequentadores, em 2015, mostra que eles atribuem uma nota de satisfação de 8,2, em uma escala de 0 a 10, e se referem ao evento com as palavras “espectacular, divertida, genial, imprescindível, surpreendente, mágica, intensa y única” (FIRATÀRREGA, 2015, p. 18).

Ainda que desde os anos 1980 a feira também contemple espetáculos de sala, as atrações principais continuam sendo os experimentos em teatro de rua contemporâneo. Em larga medida, o que caracteriza o teatro de rua como contemporâneo insere-se atualmente nas discussões sobre a estética e o estatuto das artes cênicas. A ideia de contemporaneidade remete, segundo Agamben, a uma “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância;” tratando-se de “uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59). Dessa forma, ao utilizarmos a expressão “teatro contemporâneo;” estamos nos referindo a uma proposição estética que se conforma a partir de condições próprias do tempo presente, mas ao mesmo tempo dobra-se sobre este tempo de forma crítica e reflexiva e dele se afasta. Assim sendo, a categoria “teatro contemporâneo” pressupõe não apenas um recorte temporal, mas, sobretudo, determinadas características que o definem. Nesse sentido,

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (FERNANDES, 2011, p. 11)

A própria indefinição de seu estatuto epistemológico afirmada por Fernandes não se limita à constatação de sua crise de identidade, mas erige-se como elemento constitutivo e estruturante do teatro contemporâneo. Outrossim, delimita um campo de práticas cênicas que exclui manifestações não

alinhadas à expressão da contemporaneidade. Ainda que os limites sejam fluidos e, muitas vezes, fugidios, essa caracterização abrange também o teatro de rua.

Neste artigo, busca-se observar o trabalho de companhias e grupos focados no teatro de rua com configurações contemporâneas presentes na Feira Tàrrega em 2016. A abordagem aqui proposta tem viés etnográfico e foca-se nas formas de interpelação do espectador. Dos 21 espetáculos assistidos, serão considerados dez, pois os demais ou não se encaixam na categoria teatro de rua ou não pressupunham uma participação efetiva do público para sua concretização. Já esses dez trabalhos só se viabilizaram com a presença ativa do espectador, reforçando, portanto, suas formas de interpelação do público. Essas formas, por sua vez, foram agrupadas em quatro categorias, sendo que um mesmo espetáculo pode fazer uso de mais de uma delas. São elas: (1) derivas pela cidade e seus arrabaldes; (2) condução do espectador a espaços inusitados (uma cozinha ao ar livre, uma ponte, igrejas, ruínas de uma sauna romana); (3) peças-instalação, nas quais o espectador percorre espaços cênicos onde encontram os atores; (4) fugas da zona de teatralidade, seja buscando uma simplicidade cênica calcada na presença do ator, ou, ao contrário, exacerbando os aparatos tecnológicos e o maquinário cênico construindo estratégias de deslumbramento.

Derivas

O espetáculo de abertura foi *The colour of time*, da Cie. Artonik (França), que remete à Festa das Cores, uma festividade do norte da Índia na qual é jogado *gulal*, um pó colorido, nos participantes. Apesar de *The colour of time* ser classificado no programa da feira como dança-teatro, o *site* da companhia chama a apresentação de “passeio alegre e participativo”. No início da apresentação, os artistas desenham formas geométricas no chão. Em seguida, trocam suas roupas por trajes brancos e então começam a mover seus corpos em coreografias que lembram exercícios de aquecimento, cujo ritmo vai se acelerando à medida em que os gestos de todos os artistas passam a se sincronizar. Nesse momento, inicia-se uma deriva pelas ruas da cidade, enquanto o pó *gulal* é dispersado sobre o público.





Figura 1 – The colour of time. Atores desenham no chão e trocam de roupa.
Foto: Ferdinando Martins.



Figura 2 – The colour of time. Os movimentos de dança-teatro começam a ficar sincronizados, pouco antes da deriva começar.
Foto: Ferdinando Martins.

Chama a atenção a aderência do público, que se entrega à proposta da companhia e acaba por compor, junto aos artistas, uma cena colorida. No meu próprio exercício de fazer retratos desses espectadores, era surpreendente a disposição e a alegria de exibir seus corpos coloridos para minha câmera.



Figura 3 – *The colour of time*. Espectador após a apresentação.

Foto: Ferdinando Martins.

O espetáculo *Menar* (Catalunha), assim como *The colour of sound*, conduz o público em uma deriva pela cidade, valendo-se somente de uma corda e do trabalho do ator e diretor Joan Català e de sua assistente, Roser Tutusaus. Sendo ele mesmo um morador da região, a base de suas apresentações, neste e em outros espetáculos de sua autoria, são as festas de rua catalãs. *Menar*, em catalão, significa “levar”, mas é usada também no sentido de conduzir o gado. É o próprio público que acaba consentindo com essa experiência, deixando-se conduzir como animais como se fizessem parte de um rebanho.

Em uma abordagem mais crítica, a também catalã Cia. Silere apresentou *Terra condere* (Catalunha), uma obra sem atores em que o público é levado de ônibus a um descampado distante da cidade onde o poder público local planejava construir uma penitenciária. *Terra condere* denuncia o desperdício de dinheiro público, fazendo o espectador caminhar por paredes imaginárias, seguindo indicações em placas que também traziam textos explicativos e reflexões sobre o exercício do poder e a administração pública. Mistura-se o viés poético com a contestação política, provocando questionamentos sobre a submissão a poderes temporais e à autoridade estabelecida, o que resulta em uma sensação de desolamento, ampliada pela aridez do local da encenação.



Espaços

Assim como *The colour of time*, em *La cocina pública*, da companhia chilena Teatro Container (Chile), está presente a ideia de partilha com o público, no caso, um almoço com os membros da companhia e moradores da cidade. Para Tàrrega, foi montada uma tenda, aberta nas laterais, em um terreno baldio próximo a uma estrada. Próximo à tenda, há um *container* marítimo que está fechado no início da apresentação. Enquanto o público entra na tenda, o *container* é aberto e atores dão boas-vindas. Após uma breve introdução feita pelo diretor Nicolás Eyzaguirre Bravo, os espectadores são convocados para ajudar a terminar o preparo da comida, arrumar a mesa, estender toalhas, dispor pratos, copos e talheres. Grandes bacias repletas de tomates são dispostas e o público começa a cortá-los. Na primeira apresentação em Tàrrega, o cardápio era catalão: melão com presunto serrano, pão com tomate, coelho com batatas, abacaxi com vinho. A companhia havia chegado dez dias antes para conhecer as pessoas e convidar alguns moradores para cozinhar. A primeira convidada foi Alba Pijuan, moradora local. No segundo dia, seria uma imigrante chilena, moradora da cidade, que faria um bolo de milho típico de seu país. Fica-se sabendo que, na região, há muitos coelhos e o consumo de sua carne é incentivado. Sucedem-se apresentações de artistas da Catalunha e das Ilhas Baleares, contatados em Tàrrega pelos atores da Teatro Container. A própria história da companhia é narrada e o público fica sabendo que *La cocina pública* surgiu a partir de um projeto do governo chileno para levar teatro a localidades distantes no sul da Patagônia.



Figura 4 – *La cocina pública*. Espectadores e atores começam a preparar o almoço.
Foto: Ferdinando Martins.

O espetáculo segue o ritmo e o rito de uma celebração, de uma festa na qual cada participante pode exibir algum talento artístico. Nesse caso, a interação entre os espectadores ocorre como em um encontro espontâneo, partilham-se comidas e histórias, músicas e conversas. Não há um encerramento oficial, mas, como em uma festa, a maioria do público vai saindo após a sobremesa ser servida, enquanto outros permanecem conversando com os atores e os técnicos. Dissolve-se, assim, a teatralidade da ação.

Outro espetáculo em local inusitado é *A mí no me escribió Tennessee Williams*, da Cía. Roberto G. Alonso (Catalunha), realizado embaixo de uma ponte. Trata-se de um monólogo no qual a protagonista, interpretada pelo ator Roberto Alonso, é uma atriz que havia abandonado a profissão para se casar com um engenheiro. Anos depois, abandonada pelo marido, sem trabalho e sem dinheiro, vai morar embaixo de uma ponte que, justamente, havia sido construída por ele. “Sou nova demais para ser Blanche Dubois e velha demais para uma gata em teto de zinco quente”, afirma, para logo em seguida acrescentar que Tennessee Williams não havia escrito um personagem para ela “porque não me conhecia”. O travestimento do ator não causa espécie e não é problematizado em nenhum momento.

Para o público, não há nenhum conforto disponível, tendo de se acomodar sentando no chão à beira de um córrego. Em um horário combinado, os espectadores foram conduzidos a pé para o local da apresentação, na ponte nos arredores de Tàrrega. Durante o espetáculo, carros continuam passando, mas o barulho não compromete a encenação. Para um espetáculo de rua, é notável a complexidade do cenário, dividido em vários ambientes que simulam um quarto, uma sala de estar, uma cozinha e um camarim, como se a personagem, sem casa, se apropriasse do espaço público para fazer dele o simulacro de um lar. A certa altura do espetáculo, depois de muitas trocas de roupas e algumas músicas, ela muda o tom satírico e de autocomiseração. “Dizem que o que faço não é teatro político. Não é político? Uma mulher que não consegue se sustentar depois de ter sido abandonada pelo marido não é uma questão política? Uma atriz desempregada por não ser nem jovem nem velha, não é político?”. Nesse momento, volta-se para o público e pergunta para alguns espectadores: “É político?”, “Não é político?”, “O que é teatro político?”



A peça-instalação *El diván de la peluquera*, do coletivo catalão Sienta la Cabeza, foi apresentada em Tàrrrega nas ruínas de uma antiga sauna romana. O trabalho, que contou com fomento da própria feira, tem como tema a opressão contra a mulher. Na cenografia, são divididos nichos específicos que reproduzem espaços de um salão de beleza. Na entrada, como em uma sala de espera, está disponível uma revista que, pela capa, assemelha-se às de fofoca comumente encontradas nesse ambiente. No entanto, ao abri-la, o espectador depara-se com imagens que remetem à exploração do corpo feminino, à violência contra a mulher e aos estereótipos dos padrões de beleza da indústria cultural. O espectador passa, de fato, por uma sessão de beleza em que receberá um penteado vistoso e colorido. Enquanto isso, as atrizes conversam com o espectador sobre padrões de beleza, machismo, misoginia, violência doméstica e outras formas de agressão contra as mulheres. Durante a feira, era comum encontrar pessoas com penteados coloridos feitos durante a performance.



Figura 5 – *El diván de la peluquera*. Ao fundo, sentados lendo revistas, estão os espectadores que acabaram de entrar na instalação, que aguardam para ser atendidos no “salão de beleza”.

Foto: Ferdinando Martins.

A peça-instalação *The last cabaret*, da companhia Kiku Mistu, é realizada em uma praça e em uma igreja. Doze ataúdes ficam expostos para visita pública na igreja até o horário da apresentação. Cada um deles cons-

titui uma estação e representa um aspecto da existência humana, incluindo a infância, o desejo, a família e o casamento. Na estação sobre a vaidade, o caixão foi transformado em uma penteadeira. Na da ganância, em uma roleta de casino. Pouco antes de começar, o público é reunido na praça e convidado a entrar. Dentro da igreja, as pessoas escolhem as estações em que deseja participar e, em cada uma delas, atores mesclam falas decoradas com improvisação, adaptando-as conforme as respostas e os interesses do espectador.



Figura 6 – The last cabaret. Espectador observa sua imagem, com máscara, refletida em um espelho, enquanto uma atriz recita poemas.

Foto: Espectador desconhecido/câmera do autor.

Estratégias para deslumbrar

Manifesta, da Cia. Obskené (Catalunha), define-se como “circo político contemporâneo”. Em um espaço ao ar livre, foi montado um palco de grandes proporções com seis torres nas laterais, três telões e quatro cordas pelas quais os artistas circulam, por cima do público, pendurados por roldanas. São apresentados números de acrobacia e trapézio, acompanhados de palavras de ordem – como “dançar junto é o início de uma revolução” – e discursos sobre liberdade e direitos humanos. É possível falar de uma



estratégia de deslumbramento, pois todos elementos foram pensados para interpelar o espectador por meio dos sentidos, sem abrir possibilidade de contemplação. Os estímulos são múltiplos, intensos e variados. Ao final, carnavaliza-se a experiência com uma chuva de confetes brilhantes e a plateia torna-se pista de dança.

Em *Quixote*, do grupo Puja! (Múrcia), o público também é interpelado por meio de uma espetacularidade calcada no deslumbramento. Trata-se de uma apresentação dramatizada de trechos da obra de Miguel de Cervantes, também com números de acrobacia e trapézio e acompanhamento musical ao vivo. O local escolhido para as apresentações foi uma parte alta da cidade, o que fazia, junto com o som amplificado, que a peça pudesse ser vista ao longe. A dramaturgia não foge do convencional, centrando-se no encontro entre o fidalgo e sua amada, Dulcineia. No entanto, os atores voam sobre a plateia em naves penduras em imensos guindastes.

Em um espectro oposto, estão as encenações que foram marcadas pela ausência de aparatos tecnológicos ou cênicos. É esse o caso do já mencionado *Menar*, que conta somente com uma corda e o trabalho do ator e sua assistente. A simplicidade também marca *Tank*, do grupo Muzikanty (Polônia), que utiliza artifícios oriundos do circo e do humor. Valendo-se somente de gestos, eles levam o público a executar ações como varrer o chão, pedir dinheiro, tocar instrumentos musicais e até preparar cerveja artesanal. Inverte, dessa forma, o dispositivo de dominação da indústria cultural na estratégia de pegar o espectador enquanto ele se encontra distraído. Outrosim, os dois artistas-performers que conduzem a ação assumem, no final do espetáculo, lugar análogo ao do capitalista. A princípio, são sorridentes e acolhedores, mas em suas ações exploram o trabalho alheio para sua própria satisfação.



Figura 7 – Tank. Os dois atores aparecem sentados nas cadeiras de praia. Os demais são espectadores chamados a exercer alguma atividade na cena. Foto: Ferdinando Martins.

Conclusões

As expressões políticas presentes nessas obras diferem radicalmente das fórmulas canônicas do teatro épico, do teatro documentário e do *agip prop*. São obras que vão no caminho inverso do estranhamento brechtiano, pois buscam fornecer elementos para que haja a construção de uma experiência que reposicione o espectador como sujeito. Dessa forma, para refletir sobre a violência contra a mulher, o espectador arruma o cabelo em *El diván de la peluquera* ou é levado a sentar-se desconfortavelmente embaixo de uma ponte em *A mi no escribió Tennessee Williams*; para denunciar o desperdício de dinheiro público, caminha pelo espaço vazio de uma obra inexistente em *Terra condere*; e trabalha de graça em *Tank*, obra que é uma alegoria das relações capitalistas.

Tank também chama a atenção por subverter os artifícios da indústria cultural. Enquanto esta vale-se do riso para distrair o espectador a fim de reforçar conteúdos ideológicos, na peça o cômico é utilizado como forma de reconhecimento da condição de explorado partilhada pelos artistas e pelo público. Tratando de questões mais metafísicas, este é o mesmo expediente utilizado em *The last cabaret*. Já em *Manifesta*, a expectativa de encontrar diversão em um circo é frustrada para que mensagens políticas sejam transmitidas.



Em uma contemporaneidade tomada de incertezas, fomentar o contato com o outro se torna necessário para o enfrentamento de adversidades. O convívio é a tônica de *The colour of time*, *La cocina pública*, *Menar* e *Quixote*. Ainda que prescindam de diálogos estruturados, há um subtexto implícito nas ações que remete à alegria e à partilha.

Assim, o teatro de rua contemporâneo apresentado nesses espetáculos busca, por meio da interpelação do espectador, um posicionamento crítico diante da obra e de seus temas, fazendo que ele assuma a posição de sujeito, emancipando-o da contemplação passiva e possibilitando que o convívio e a partilha solidifiquem-se em experiência.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

FIRATÀRREGA. **História de FiraTàrrega**. Desde 1981 hasta la actualidad. Tàrrega: FiraTàrrega, 2013. Site oficial da FiraTàrrega – Documentos (catalogo). Disponível em: <https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/historia_firatarrega_cast_editora_14_11_2.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. **Què és FiraTàrrega?** Tàrrega: FiraTàrrega, 2015. Site oficial da FiraTàrrega (catalogo). Disponível em: <https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/queesfiratarrega_2015_cast_editora_14_12_2.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Recebido em 03/04/2017

Aprovado em 27/04/2017

Publicado em 17/07/2017