



**Licenciatura em Teatro**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**Licko Turle e Jussara Trindade**

# **Teatro de Rua e Espaços Abertos para a Cena**

**TEATRO DE RUA E ESPAÇOS  
ABERTOS PARA A CENA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
LICENCIATURA EM TEATRO

*Licko Turle e Jussara Trindade*

**TEATRO DE RUA E ESPAÇOS  
ABERTOS PARA A CENA**

Salvador  
2020

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva  
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira  
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação  
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho  
Escola de Teatro  
Diretor: Luiz Cláudio Cajaíba

Superintendência de Educação a  
Distância -SEAD  
Superintendente  
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD  
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional  
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB  
Andréa Leitão

## Licenciatura em Teatro

Coordenador:  
Prof. Mateus Schimith

## Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &  
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico  
Haenz Gutierrez Quintana  
Foto de capa:

Equipe de Revisão:  
Julio Neves Pereira  
Márcio Matos

Equipe Design  
Supervisão: Haenz Gutierrez Quintana |  
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:  
Amanda dos Santos Braga, Amanda  
Soares Fahel Reis, Bruno Deminco Ribeiro,  
Davi Cohen Ramos Costa, Ingrid Morais  
Barretto, Leandro de Oliveira Souza Costa,

Luana Lopes de Assis Marques de Andrade,  
Michele Duran, Rafael Moreno.

Design de Interfaces:  
Danilo Barros

Equipe Audiovisual  
Direção:  
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:  
Daiane Nascimento dos Santos; Victor  
Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição:  
Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:  
Adriane Santos da Silva, Alan Leonel  
Valente Moraes, Maria Giulia Santos  
Brandão Lima

Videografismos e Animação:  
Camila Correia; Gean Almeida; Mateus  
Santana;

Edição de Áudio/trilha sonora:

Filipe Pires Aragão, Mateus Aragão.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

T941 Turle, Licko  
Teatro de rua e espaços abertos para a cena / Licko Turle, Jussara Trindade. -  
Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.  
68 p. : il.  
Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro  
na modalidade EaD da UFBA.  
ISBN: 978-65-5631-061-9  
1. Teatro - Estudo e ensino (Superior). 2. Teatro de rua. 3. Teatro de rua -  
Brasil. 4. Arte pública. I. Trindade, Jussara. II. Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Teatro. III. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de  
Educação a Distância. IV. Título.

CDU: 37

# SUMÁRIO

<b>SOBRE OS AUTORES</b>	<b>07</b>
<b>APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA</b>	<b>08</b>
<b>UNIDADE 1</b>	
<b>TEATRO DE RUA: que teatro é esse?</b>	<b>09</b>
1.1 – O teatro e seus múltiplos espaços	09
1.2 – Teatro pode ser feito em qualquer lugar, inclusive, no teatro!	12
1.3 – Público ou privado? Espaço aberto ou fechado? Principal ou alternativo? Casa ou rua?	15
<b>UNIDADE 2</b>	
<b>Teatro de Rua no Brasil: um breve olhar histórico</b>	<b>20</b>
2.1. Para recordar ...	20
2.2. Matrizes Políticas do Teatro de Rua	22
2.3. Anarquistas, graças ao deus... Baco!	24
2.4. Teatro de rua: popular e político?	24
2.4.1 Teatro de Rua na Bahia e sua influência no Brasil	26
2.4.2 Em busca de uma linguagem teatral de rua	26
2.5. Anos 2000: a era dos dados, da informação e da comunicação	31
2.6. A Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR	32
2.6.1. Outra vez... a Bahia	34
2.6.2. Uma Escola Brasileira de Teatro de Rua	37
2.7. O Teatro de Rua como espaço de conhecimento	38
2.8. O jogo teatral nas dramaturgias da rua	40
2.8.1. A crise no teatro e o Teatro de Rua	41
2.8.2. Expansão do Teatro de Rua no Brasil	42

## **UNIDADE 3**

<b>Teatro de Rua e arte pública</b>	<b>43</b>
3.1 O conceito de Arte Pública	43
3.2. Mas, o que é Arte Pública?	45
3.3. A arte pública de Amir Haddad e do grupo Tá Na Rua	48
3.4. Características da Arte Pública presentes no teatro de rua	50

## **UNIDADE 4**

<b>Fechando a roda...</b>	<b>55</b>
4.1. Independência ou... arte!	55
4.2. O teatro de rua chega à academia	59

<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>65</b>
--------------------	-----------

## SOBRE OS AUTORES

Jussara Trindade Moreira é arte-educadora licenciada em Música. Mestrado, doutorado e pós-doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO). Atuou na SEEDUC-RJ por mais de vinte anos como docente de Arte e na CECIERJ coordenando equipes de aperfeiçoamento de professores de Arte (EAD) do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professora adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIR (RO) onde ministra disciplinas nas áreas de teatro e música. Como pesquisadora, investiga artistas e grupos de teatro em seus processos formativos e estéticos, pedagogias teatrais, crítica e musicalidade, com livros e artigos publicados sobre Teatro de Rua.

Licko Turle é ator, diretor e professor de teatro. Licenciado em Teatro, Licenciado em português e suas Literaturas. Possui os títulos de mestrado, doutorado e pós-doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Criou: o Centro de Teatro do Oprimido, com Augusto Boal; o Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, com Amir Haddad; a Pele Negra: Escola de Teatro(s) Preto(s) em Salvador – BA. É articulador da RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua e presidente do Instituto Artivista. Como pesquisador e especialista em Teatro Negro, Teatro do Oprimido e Teatro de Rua já publicou (como autor e coautor) nove livros sobre estas três modalidades teatrais.



# APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA

Olá! Seja bem-vinda(o)!

A disciplina Teatro de Rua e Espaços Abertos é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o teatro, suas diversas modalidades e diferentes possibilidades espaciais de realização tanto em fechados, como em espaços abertos.

Assim como as videoaulas e as atividades no Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA), o livro foi organizado como material instrucional de apoio aos seus estudos e está dividido em três unidades.

A primeira, Teatro de Rua... que teatro é esse? traz nossas primeiras indagações sobre o conceito do Teatro de Rua enquanto modalidade teatral, como por exemplo: Quais são os seus principais conceitos e definições? Teatro pode ser feito em qualquer lugar? Teatro de Invasão ou teatro na cidade? e uma visão rápida das principais contribuições de pesquisadores, encenadores, pedagogos e professores do ocidente que investigam este campo e buscam contribuir para o ensino do teatro como André Carreira, Amir Haddad, Augusto Boal entre outros.

A segunda unidade apresenta Teatro de Rua no Brasil: um breve olhar histórico trata do panorama do Teatro de Rua no Brasil no terceiro milênio, da criação da Rede Brasileira de Teatro de Rua, do ensino do Teatro de Rua nos cursos de teatro oferecidos pelas universidades brasileiras.

Na terceira e última unidade Teatro de Rua é Arte Pública! vamos conhecer um pouco mais sobre as ideias desenvolvidas pelo grupo Tá Na Rua (RJ), de Amir Haddad, a Lei do Artista de Rua, seus princípios e fundamentos, as múltiplas formações e usos dos espaços públicos pelos grupos de teatro de rua do Brasil.

Caso queira aprofundar seus conhecimentos sobre Teatro de Rua e Espaços Abertos, o livro dá dicas e sugestões de livros, vídeos e endereços de sites de conteúdo sobre o tema para você ler e assistir.

# UNIDADE I

## TEATRO DE RUA: que teatro é esse?

### 1.1 O teatro e seus múltiplos espaços



Figura 1 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Fonte: Wikimedia

Que imagens vêm à mente quando ouvimos a palavra “teatro”? Provavelmente, a de um edifício suntuoso que internamente se abre para um salão amplo, repleto de poltronas voltadas para um espaço lindamente adornado por cortinas vermelhas que se abrirão apenas no início da apresentação teatral, revelando o palco. Essa é a imagem de “teatro” difundida no ocidente desde que, na Itália do século XVII, criou-se uma sala especialmente organizada para as grandes óperas do período barroco.

Mas saiba que o chamado edifício teatral é apenas uma dentre muitas possibilidades de espaço cênico. Ao longo da História e em países distintos, o teatro apresentou várias outras formas, diferentes do chamado palco à italiana: o anfiteatro grego da Antiguidade, a praça do mercado no período medieval, o tablado da Commedia dell’Arte, os corrales espanhóis, a arquitetura japonesa do teatro Nô, o espaço circular da arena circense. No mundo árabe, o teatro se desenvolveu à sombra das palmeiras, sob o calor do deserto...

E o teatro feito nos espaços abertos da cidade?



Figura 2 - Annfiteatro Grego

Fonte: Pxhere

Quando surge a expressão teatro de rua, muitas dúvidas aparecem, pois não temos referências históricas e geográficas tão claras para definir esse teatro que se realiza fora do edifício teatral. Onde, nas ruas exatamente, se faz teatro? Quando vi isso acontecer? E, como isso acontece? Onde ficam os atores e atrizes, quando não estão em cena? Onde trocam de figurino?

Para começar a compreender o Teatro de Rua tal como ele se apresenta hoje, é preciso voltar às suas fontes!

A história do teatro ocidental considera, como as primeiras manifestações espetaculares no Ocidente, as procissões e rituais de fecundidade realizados pelos antigos gregos em homenagem a Dionísio - o deus do vinho, da fertilidade e da colheita abundante. Nesses cortejos festivos, os participantes dançavam, entoando cantos acompanhados de flautas – os ditirambos – e apresentavam cenas da vida do semideus ao povo que assistia, celebrando assim a colheita da vinha. Nesse teatro realizado em movimento, ao ar livre, misturavam-se elementos da cultura e da religiosidade grega.

No século V a.C., essa forma teatral popular foi absorvida pelo Estado ateniense, dando lugar a eventos espetaculares complexos: as Grandes Dionisíacas. Eram festivais financiados, onde dramaturgos competiam entre si apresentando Tragédias – episódios heroicos de fatos reais misturados aos mitos gregos - e Comédias, sátiras da vida social e política. Os espetáculos eram simultaneamente arte, ritual e entretenimento, através dos quais a



Figura 3 - Carroça de Téspis

Fonte: Wikimedia

sociedade grega representava seus valores e conflitos. Mas, além disso, eram também uma forma de educação por meio da qual o Estado grego inculcava ao povo os valores e condutas “adequadas”.

Até chegarmos à arquitetura do teatro barroco, o teatro mundial se desenvolveu sobretudo em espaços abertos; esse fato leva ao raciocínio de que o teatro é, essencialmente, uma arte de rua. Contudo, a hegemonia do palco à italiana e a crescente privatização da atividade cênica nos últimos dois séculos acabaram por difundir a ideia de que o “verdadeiro” teatro só pode ser realizado nesse espaço específico.

O termo Teatro de Rua irá aparecer somente nos anos de 1960, vinculado à efervescência política e cultural que naquele momento histórico abalava a Europa e EUA.



Figura 4 - Corrales espanhóis

Fonte: Wikimedia

A partir desse período, muitos pesquisadores começam a investigar as manifestações espetaculares realizadas fora dos palcos, tais como os folguedos populares, o circo, os rituais religiosos, as intervenções urbanas e outras.



### O Teatro de Rua na visão de diferentes autores

“Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio” (PAVIS, 2015).

“Teatro sem arquitetura, Dramaturgia sem literatura, Ator sem papel.” (Amir Haddad)

“Teatro pode ser feito em qualquer lugar, até mesmo no teatro!” (Augusto Boal)

“Teatro de Rua é o “conjunto de espetáculos que não utilizam o palco dos edifícios teatrais como lugar de intervenção” (CARREIRA, 2007)

## 1.2 Teatro pode ser feito em qualquer lugar, inclusive, no teatro!

Quando em 1976, Augusto Boal publicou o livro 200 Jogos e Exercícios para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro, provocou uma grande discussão teórica sobre o lugar ‘certo’ onde o fenômeno teatral deveria acontecer. Para o senso comum, o fazer teatral está associado ao edifício onde acontecem os espetáculos divulgados pela imprensa tradicional e nas mídias eletrônicas: o teatro de sala! Esse pensamento induz jovens estudantes das artes cênicas e, mesmo, ao público em geral, a concluir que só é possível fazer teatro... dentro de um teatro!



### Atividade

AGORA RESPONDA: Qual é a sua opinião? Para você, Teatro pode ser feito em qualquer lugar?

### Teatro Invisível

Augusto Boal

Assista ao vídeo abaixo onde Boal demonstra que “teatro pode ser feito em qualquer lugar”.

<https://drive.google.com/file/d/1jra37ZzSRTtobaCTDSnUkFnA8FpD0PZN/view?usp=drivesdk>

O teatrólogo e diretor Amir Haddad irá reforçar a ideia de Augusto Boal com uma definição ainda mais radical, presente no título do livro *Tá Na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Desse modo, ele afirma que o teatro não necessita de nenhum edifício arquitetônico para se realizar; que a dramaturgia não está refém de textos escritos e/ou publicados como gênero literário nem deve ser confundida com este, pois é o como se conta uma história; e, que a função do(a) ator/atriz não se limita a decorar as falas de um texto dramático, mas vai além, é a de poder ser livre para ter uma opinião sobre o que essa personagem representa socialmente e expressar essa opinião através da atuação cênica.



### Atividade

AGORA RESPONDA: Você concorda com Amir Haddad?

Em suas reflexões sobre o lugar do teatro, André Carreira desenvolve uma teoria que denomina Teatro de Invasão, em que lança um olhar sobre a cidade como espaço do teatro. Sua tese confirma aquela frase de Boal demonstrando que todos os espaços públicos são locais da experiência estética: metrô, plataformas, estações, marquises, fachadas, praças, becos, ônibus, lojas, embarcações, enfim ... Teatro pode ser feito em qualquer lugar!

Para ele, o Teatro de Rua é o “conjunto de espetáculos que não utilizam o palco dos edifícios teatrais como lugar de intervenção” (CARREIRA, 2007, p. 12).

### Veja a questão abaixo preparada para o vestibular

Procure na internet uma fotografia do espetáculo BR – 3 do Teatro da Vertigem apresentado no Rio Tietê em São Paulo, clicando neste link <https://brainly.com.br/tarefa/41879575>

A apresentação de espetáculos em lugares diferentes dos palcos dos edifícios teatrais é uma característica do teatro brasileiro contemporâneo. Abaixo, estão relacionadas algumas motivações para a busca de espaços não convencionais. Considerando que essas motivações são exclusivamente artísticas, assinale a(s) alternativa(s) CORRETA(S):

- A) Ampliar as possibilidades expressivas do teatro incorporando os elementos arquitetônicos, texturas, odores dos espaços não convencionais à dramaturgia da obra.
- B) Encontrar melhor recurso de iluminação, maquinaria teatral e acústica que os comumente encontrados nos edifícios teatrais do Brasil.
- C) No Brasil muitas obras públicas demoram anos para serem concluídas, muitas nunca são terminadas, incluindo muitos edifícios de teatro.
- D) Buscar uma relação diferenciada com o público provocada pelas diferentes relações espaciais presentes em cada lugar não convencional escolhido.

### Mas, o teatro pode ser feito em qualquer lugar?

Voltemos a Boal.

O diretor descobre que para o teatro acontecer se faz necessário o olhar do espectador. É este foco que cria o espaço estético, onde o ato cênico acontece quando se projeta, sobre o espaço físico tridimensional (largura, altura e profundidade), mais duas dimensões: a memória e a imaginação.

No prédio teatral, onde o palco e a plateia já estão definidos, o público é obrigado a direcionar sua atenção para o ponto pré-determinado pela arquitetura do local; já nos espaços abertos, ele tem o poder de escolher a cena espetacular que deseja ver e qual é o intervalo de tempo que dedicará a ela. Como todas as pessoas possuem memória e imaginação, somos todos espectadores em potencial. Logo, nos espaços públicos da cidade onde houver pelo menos dois seres humanos – um que atua e outro que observa -, as linguagens da cena poderão se expressar e gerar formas diversas de Teatro de Rua.

### **Espaço Estético**

Em seu livro *Arco-íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia*, Boal revisita a definição do dramaturgo espanhol Lope de Veja: “Para o teatro se realizar são necessárias somente duas pessoas, uma paixão e um tablado” (BOAL, 1996, p.30). Boal concorda com Lope nas duas primeiras necessidades. Quanto a terceira, o tablado, ele comenta que não precisa existir fisicamente porque é construído pelo olhar do espectador e o renomeia como espaço estético!

## **1.3 Público ou Privado? Espaço Aberto ou Fechado? Principal ou Alternativo? A casa ou a rua?**

No Dicionário de Teatro organizado por Patrice Pavis (PAVIS, 2007, p. 385), o termo Teatro de Rua está assim descrito: “referência de espetáculo necessariamente militante que nasce do desejo de buscar um público geralmente excluído dos espaços teatrais tradicionais”.

Discordamos frontalmente dessa definição, que restringe o Teatro de Rua a aspectos econômicos e/ou políticos.

Roberto Da Matta (DA MATTA, 1997) esclarece, por exemplo, como o deslocamento do teatro em direção aos espaços abertos da cidade operou a construção de novas práticas teatrais.

O antropólogo social propõe a utilização dos termos casa e rua como categorias sociológicas fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira, pois considera que as mesmas

não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (MATTA, 1997, p. 15).

A tese do autor está baseada na ideia do espaço como construção social. Assim visto, esse espaço se confunde com a própria ordem vigente na sociedade, que o ordena de diferentes modos, criando uma gramática espaço-temporal própria, articulada em um



todo coerente, onde convivem espaços “... eternos e transitórios, legais e mágicos, individualizados e coletivos” (idem, p. 43). Assim é que no ocidente, os locais abertos e públicos (praças e adros das igrejas, por exemplo) dos centros urbanos estruturariam as relações de poder entre uma liderança (religiosa, política) e o povo, servindo de ponto de encontro entre o indivíduo e a coletividade.

A rua, dentro dessa gramática específica, pode ser interpretada como o lugar onde as contradições da sociedade brasileira mais se acentuam; pois, se de um lado, a rua é o lugar de ninguém, repleta de fluidez e movimento, ela é, de outro, também o espaço da individualidade que deve estar submetida ao governo.

A rua pertence tanto à esfera da indiferenciação do sujeito, quanto ao rigor indiferenciado da lei sobre este mesmo sujeito. Aqui, a praça pública ocuparia um território especial, uma espécie de sala de visitas coletiva, integrando parte de um dos espaços urbanos apontados por Da Matta, como aqueles destinados a fixar a vida social em um sistema de valores de poder supostamente eternos, como os adros das igrejas, dos quartéis e dos palácios.

O pesquisador opõe a fugacidade da convivência em um espaço que acabou sendo subtraído do cidadão para entregá-lo ao trânsito de veículos, determinando para as ruas propriamente ditas uma função praticamente exclusiva de traslado para o trabalho, nas sociedades pós-industriais.

Apenas nos momentos mais tipicamente coletivizados, como os das festas populares e das grandes manifestações políticas, é que a rua recuperaria a capacidade de ser verdadeiramente um “âmbito de comunhão e de encontro” (CARREIRA, 2007), semelhante à cidade do período medieval.

Observe, abaixo, o quadro comparativo entre o teatro de sala e o teatro de rua:

TEATRO DE SALA	TEATRO DE RUA
A sala fomenta a concentração/contenção	A rua fomenta a dispersão/expansão
Os signos teatrais têm poder quase absoluto sobre a atenção do espectador	Os signos teatrais disputam a atenção do espectador com o ambiente
Dimensões espaciais (altura, largura e profundidade) são limitadas e definidas	Dimensões espaciais amplas (largura), variadas (profundidade) ou mesmo infinitas (altura)
O risco é minimizado ou descartado	O risco é um elemento crucial
As estruturas do espetáculo estão asseguradas	As estruturas do espetáculo estão constantemente sob risco de desagregação
O público está em situação de conforto	O público está em condição de instabilidade ou mesmo desconforto
Pacto ficcional firmemente estabelecido	Pacto ficcional frágil

O espaço cênico é um ambiente isolado e acolhedor	O espaço cênico é o ambiente urbano, inseguro e até mesmo inóspito
O espetáculo se isola do ambiente externo	O espetáculo ressignifica o ambiente em que se encontra
Espaço cênico e dramaturgia impermeáveis	Espaço cênico e dramaturgia transparentes/porosos/permeáveis
Interferências são cuidadosamente evitadas	Interferências são parte do espetáculo
Signos visuais do entorno são apagados (luz)	Signos visuais do entorno são utilizados/incorporados ao espetáculo
Projeto cênico estável, com poucas chances de alterações	Projeto cênico passível de alterações em cena, devido às interferências
Não-interferência do público na cena	Interferência direta do público na cena
Público determinado do início ao fim do espetáculo	Público flutuante
Público pagante	Público não-pagante
Espectadores dispostos de acordo com o projeto arquitetônico do espaço cênico	Espectadores dispostos nas mais variadas distâncias e planos em relação ao espetáculo
Espectador dispõe de autonomia mínima	Espectador dispõe de autonomia máxima
Exigência da atenção total do espectador	Diálogo com as múltiplas formas de atenção do espectador
Existência de pontos de vista privilegiados	Não há pontos de vista preferenciais, o espectador se coloca onde for possível
Público estático	Público em movimento
Público incidental (convocado ou convidado)	Público acidental (transitório)
Acaso como elemento que pode destruir o espetáculo	Acaso como elemento que possibilita a ludicidade dentro do espetáculo
Intenção prévia de ir ao espetáculo	Espectador por acaso
Atenção dirigida para o espetáculo	Atenção dividida entre o espetáculo e outra atividade
Tempo disponível para ser espectador	O espetáculo “rouba” o tempo do espectador
Recepção pré-estabelecida	Recepção que se estabelece no momento
As regras do discurso cênico estão dadas a priori	As regras do discurso cênico são descobertas pelo público
Funcionalidade espacial cotidiana está assegurada	Ruptura da funcionalidade espacial cotidiana
Repertório de uso do espaço é mínimo	Repertório de uso do espaço é ilimitado
Relação público x espetáculo é regida pela convenção teatral	Relação público x espetáculo é criada pela surpresa
Acaso tende a destruir sentidos	Acaso tende a construir sentidos

Horários convencionais de apresentação (à noite, principalmente)	Horários não-convencionais (na “hora do almoço”, por exemplo)
Público convocado (mídia)	Público não-convocado
Público homogêneo (mesma classe social e faixa etária, em geral)	Público heterogêneo (diferentes classes sociais e faixas etárias)
A condição do espectador é inalterada do início ao fim	Há uma conversão do transeunte em espectador
O público está invisível durante o espetáculo	O público está plenamente visível durante o espetáculo
A assembleia pública é extinta	A assembleia pública é restaurada

Quadro 1 - Teatro de sala versus teatro de rua

Fonte: Elaboração própria dos autores

Mesmo que de forma esquemática e simplificada, o quadro ajuda-nos a perceber a complexidade do Teatro de Rua enquanto modalidade teatral. Por isso, a noção de Teatro de Rua como algo alternativo reforça a ideia errônea de que os grupos e artistas de rua só praticam essa modalidade artística por não terem a possibilidade de atuar nos palcos dos espaços fechados!

Essa desinformação de parcela da população causa, conseqüentemente, graves prejuízos na distribuição de recursos financeiros e incentivo a esta prática cênica. O Teatro de Rua não é uma alternativa de política cultural para os menos favorecidos e, sim, uma linguagem teatral específica que proporciona uma experiência singular para a estética da recepção. Mas, aquela concepção errônea ainda leva, muitas vezes, curadores de festivais de teatro a excluir esta modalidade de suas programações.

Esse equívoco sobre o Teatro de Rua se baseia em falsas premissas, como por exemplo:

- 1 - o espetáculo de sala é um produto cultural de valor especial que deve ser distribuído para as classes sociais desfavorecidas;
- 2 - o Teatro de Rua é adequado a um público menos preparado, menos exigente;
- 3 - o teatro de sala é erudito;
- 4- o Teatro de Rua é popular.

Mais do que levar cultura ao povo, as políticas governamentais devem fazer esforços para gerar, para todos, acesso irrestrito a todas as manifestações artísticas, incluindo as salas teatrais convencionais, e não considerar as artes cênicas de rua como uma mera alternativa à dificuldade de acesso da população às expressões da “alta cultura”.

Outro equívoco é o de que o teatro dos espaços abertos pretendia substituir o dos espaços fechados. Trata-se de um erro de raciocínio, porque são obras de arte de naturezas distintas, sustentadas em experiências socioculturais diferentes.



## Reflexão

A prática cultural da sala não pode ser reproduzida na rua e vice-versa porque são duas práticas cênicas distintas que se realizam em condições ambientais diametralmente opostas. Ao mesmo tempo, são fundamentais tanto para a atriz/ator, quanto para o público. E, igualmente importantes dentro das suas possibilidades expressivas. Para o pesquisador André Carreira (CARREIRA, 2007), o Teatro de Rua produz novas relações teatrais com a cidade ao permitir que os fatos do fluxo cotidiano provocado pelos usuários das ruas penetrem nas apresentações e vice-versa.

## UNIDADE 2 – Teatro de Rua no Brasil: um breve olhar histórico

### 2.1 Para recordar ...

Nos séculos XVI e XVII, enquanto o Velho Continente vivia o fim do feudalismo, o enfraquecimento da Igreja Católica, o surgimento da sociedade burguesa e a consolidação dos espaços teatrais fechados em suas diferentes formas (corrales espanhóis, teatro elisabetano, palco italiano), o nascimento do teatro do Novo Mundo se dava nas ruas e praças dos vilarejos através das representações de mistérios, organizadas pelas chamadas corporações de ofícios. Proibidas na Europa pela Igreja em 1548, essas manifestações cênicas continuaram a existir em diversas capitais coloniais pela ação da Companhia de Jesus; desse modo, poderíamos concluir que as primeiras manifestações teatrais no Brasil iniciaram-se à margem da lei clerical – e na modalidade Teatro de Rua!



Figura 5 - Teatro Jesuíta de Educação e Catequese no Brasil

Fonte:Wikimedia

Em nosso país, o teatro seguiu caminhos semelhantes ao europeu, ou seja, uma concepção em que é considerado apenas o tipo de representação cujas formas e elementos cênicos teriam sido consolidados pela classe burguesa europeia. O historiador e crítico teatral Décio de Almeida Prado, logo no início do seu livro, faz uma ressalva a respeito do que se pode compreender como teatro, esclarecendo de antemão como irá nortear suas considerações:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feitas pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (Prado, 1993, 15).

O conceito de teatro, tomado a partir do que o autor considera como a sua plena expressão – constituído por palco, com escritores, atores e público - sugere uma ideia restritiva acerca das formas teatrais desenvolvidas em espaços não especializados, como expressões cênicas de algum modo menores e de valor artístico questionável.

Na mesma obra, Prado (1993) esclarece que durante o século XVIII no Brasil o teatro acontecia em todo e qualquer lugar: adros de igrejas, praças, ruas. E era, também, realizado por índios, negros e mulatos que, com a chegada das Casas de Ópera e o início da profissionalização do ofício, aos poucos, vão sendo substituídos pelos brancos e europeus. Sob a influência política do Marquês de Pombal sobre a função e utilidade do chamado teatro público, até o final desse século seriam construídas diversas Casas de Ópera na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Recife, São Paulo e Porto Alegre, para servir aos interesses da monarquia brasileira e aos da burguesia nascente como um local destinado à manutenção, transmissão e afirmação dos seus valores.

Muitas das apresentações descritas por contratos da época tinham como objetivo abri-lhantar comemorações dedicadas a pessoas ilustres, o que demonstra que, antes de ser arte ou diversão, o teatro se propunha como cerimônia cívica.

Durante o século XIX, o teatro de sala no Brasil firmou-se como o entretenimento das elites nos centros mais urbanizados.





Figura 6 - Teatro Municipal Ouro Preto

Fonte: Wikimedia

## 2.2 Matrizes políticas do teatro de rua

No alvorecer do século XX, na Europa, contudo, emergiram as primeiras campanhas de popularização do teatro – fruto da revolução industrial e início do capitalismo – que acabariam por fomentar uma nova relação, mais próxima, do teatro com o seu público, estimulando grupos alemães e franceses a buscar formas estéticas mais coerentes com o ideário político da nova classe social – o operariado.

O marco para o surgimento do agit-prop - primeira modalidade de teatro operário com perfil próprio - foi a Revolução Russa. Essa modalidade reunia jovens artistas do movimento de vanguarda e o novo poder político. Segundo André Carreira,



Figura 7 - Arrumadinho –Trupe Olho da Rua

Fonte: Acervo do autor

As representações dos espetáculos de agit-prop se dirigiam à ampla massa de analfabetos que compunham a população da Rússia. As peças apresentadas eram breves e simples, com uma marcada preocupação por explicar os acontecimentos cotidianos, contextualizando-os no marco da luta de classes, segundo os princípios do marxismo. (Carreira, 2007, 206).

Cabe lembrar que esta forma teatral era predominantemente realizada em espaços abertos, em frente aos portões ou nos pátios das fábricas, ou ainda sobre caminhões.

Outra forma política de teatro de rua do início do século XX constituiu-se de experiências dadaístas, tais como eventos artísticos ao ar livre, que seus entusiastas organizavam. Para provocar a cultura burguesa e questionar sua concepção sobre a arte, esta vanguarda artística promovia performances nas ruas, colocando em xeque os códigos representacionais do teatro burguês.

Os dadaístas acabam por influenciar toda a Europa e, através da migração pós-Segunda Grande Guerra, também os artistas de Nova Iorque. Logo, as gerações dos anos de 1950 e 1960 estavam realizando experimentos no campo da performance – os happenings – e erguendo bandeiras sobre os direitos civis.

Surgem e se destacam grupos de rua como o Living Theatre, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet Theatre, Teatro Campesino, Teatro Negro na Rua, entre outros. Este movimento criou laços com as lutas políticas que iriam eclodir em 1968. Seus espetáculos de rua são colocados a serviço das organizações que convocavam as organizações da “nova esquerda,” o New Left – também chamado Movement – por meio de formas de representação como desfiles, cenas curtas, e uso de recursos típicos do agit-prop, como o uso da carroceria de caminhão como plataforma cênica.



Figura 8 - Licenciatura em Teatro, UNIRIO, 2011.

Foto Licko Turle



## 2.3. Anarquistas, graças ao deus... Baco!

A onda de inquietação que assolou a sociedade brasileira e o teatro nacional nas primeiras décadas do século XX em decorrência das grandes convulsões sociopolíticas que culminaram no famoso crack da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, influenciou o intenso trabalho teatral desenvolvido pelos grêmios anarquistas formados por imigrantes europeus (sobretudo italianos) em metrópoles do Centro-Sul, como São Paulo.

Ainda que cumprindo um papel mais social que artístico, essas experiências teatrais em espaços abertos da cidade – especialmente parques públicos – representam uma primeira modalidade de Teatro de Rua no Brasil, ao lado das festas populares (Marujadas, Congadas, Maracatu, Festas Juninas e outras) que, ao se incorporarem à vida urbana brasileira passaram a constituir uma forma específica de teatralidade de rua.



Figura 9 - Festival de Arneiroz, CE, 2013

Foto Licko Turle

## 2.4. Teatro de rua: popular e político?

No final de 1961, durante a presidência de João Goulart, o prefeito Miguel Arraes inicia em Recife, com um grupo de intelectuais e artistas, o Movimento de Cultura Popular (MCP) que instaura nessa capital um conjunto de ações envolvendo artesanato, artes plásticas, cinema, música, canto, dança, literatura e teatro. Pela sua influência surge no mesmo ano, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), setor da União Nacional de Estudantes (UNE). Que difunde a proposta do teatro “largar os camarins, sair para a rua,” como uma tentativa de “participar mais de perto da luta, dirigir-se ao povo não tendo

obrigatoriamente a bilheteria como intermediário” (Prado 2003, p. 99). Aqui se encontram vestígios da tendência de se identificar o teatro de rua com o teatro de cunho popular, que carrega junto de si todas as implicações e conotações trazidas pelo termo “povo”.

Para André Carreira (CARREIRA, 2000) em *Teatro de rua: mito e criação no Brasil*, o expoente da acepção que no Brasil funde o teatro de teor político com o critério de popular é Augusto Boal, que dividiu o teatro popular em três grandes categorias:

- 1) Teatro do povo e para o povo;
- 2) Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo; e
- 3) Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo.

Nos anos de 1970, à frente do Teatro do Oprimido, este dramaturgo distinguiu aquele que seria um teatro popular de outro, não popular, propondo assim uma categorização mais ideológica que estética.

O agit-prop russo e as formulações de Erwin Piscator e Bertold Brecht nas primeiras décadas desse século, seriam as principais referências teatrais, assimiladas de forma fragmentada pelos grupos teatrais brasileiros uma vez que estes não tinham a preocupação de fazer experimentações de maior alcance em torno das ideias das vanguardas artísticas soviéticas ou dos conceitos formulados por aqueles teóricos.

Segundo o pesquisador, a forte influência de Boal e as limitações impostas pelas contingências históricas do país, entre outros fatores, concorreram para a construção do mito do teatro de rua como uma modalidade teatral fundamentalmente militante, pertencente ao campo de ação política da cultura popular. Uma memória fragmentada teria registrado apenas a existência de um teatro de rua com caráter militante e, conseqüentemente, favorecido a consolidação de um modelo teatral combativo em detrimento de outras formas teatrais.

Um exemplo disso se encontra no ideário de alguns grupos paulistas de teatro que, sobretudo nos anos de 1970 e 1980, envidaram esforços para criar um teatro de resistência, aproximando-se dos núcleos sociais periféricos da cidade pelo contato direto com sua população. Um dos exemplos mais significativos e duradouros é o do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), criado em 1967 e ainda atuante.

A ação do coletivo inspirou, inclusive, o trabalho de outros grupos teatrais posteriores como, por exemplo, o gaúcho Ói Nós Aqui Travêiz que, em busca de referências teóricas para impulsionar uma nova cena em Porto Alegre, encontrou o teatro revolucionário através do pensamento do diretor César Vieira, autor de *Em Busca de um Teatro Popular* (2007). A partir de 1981, o grupo começou a realizar intervenções cênicas ligadas a movimentos populares, abrindo discussões mais amplas e teatralizando os fatos históricos daquele momento. Seus atores associaram-se a movimentos ecológicos, associações e sindicatos, abrindo manifestações populares com suas intervenções.

O Ói Nóis de rua, grupo que foi formado em 1978, mas que não realizara atividades teatrais na rua até este momento, começa já diretamente vinculado a uma ação política, atuando sob a forma de circuitos, ou seja, usando como modelo o trabalho do TUOV, que desenvolvia um circuito teatral-militante pelos bairros periféricos de São Paulo. Desde 1987, o Oi Nóis desenvolve o projeto Caminho para um Teatro Popular, vertente a partir da qual surge o termo atuador que funde o ator com o ativista político – empregado até hoje para designar seus atores: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Travêiz.

### 2.4.1 Teatro de Rua na Bahia e sua influência no Brasil

Nos anos de 1970, um dos professores da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - João Augusto - insatisfeito com a linha pedagógica daquela instituição cria, com Sonia dos Humildes e Benvindo Cerqueira, o grupo Teatro Livre da Bahia, desenvolvendo uma dramaturgia específica para a literatura de cordel, intimamente vinculada às tradições do povo nordestino, que enfatizava a cultura brasileira num período em que diversos autores brasileiros tinham seus textos censurados.

Em Teatro de Rua (1999), Fernando Peixoto escreve que, ao devolver o teatro às ruas, este grupo de Salvador tornou-se uma importante referência para o Grupo Imbuça e o Tá Na Rua, importantes coletivos teatrais de rua criados nesse período contraditório de efervescência e repressão, respectivamente em Aracaju (1977) e Rio de Janeiro (1980).

O primeiro espetáculo do Imbuça, Teatro Chamado Cordel, baseado nos textos de cordel O Marido que Passou o Cadeado na Boca da Mulher, de Cuíca de Santo Amaro e O Matuto Com o Balaio do Maxixe, de José Pacheco, mostram a influência do Teatro Livre da Bahia sobre este grupo e seu diretor, Lindolfo Amaral. Já os espetáculos do Tá Na Rua, baseados em textos de cordel – Meu Caro Jumento: Auto de Natal, de Patativa do Assaré (1986), A Mulher que Beijou o Jumento Pensando que era Roberto Carlos, de Dilson Silva (1991) e São Jorge Contra os Invasores da Lua, de Erotildes Miranda dos Santos (1999), são montagens resultantes do impacto da cultura popular nordestina e do Teatro Livre da Bahia sobre o pensamento do diretor Amir Haddad.

### 2.4.2 Em busca de uma linguagem teatral de rua

O grupo Tá Na Rua do Rio de Janeiro, criado em 1980 pelo teatrólogo Amir Haddad, desenvolveu uma poética própria para a preparação do ator e a montagem de seus espetáculos para espaços abertos. Abaixo, preparamos uma ilustração com um resumo das principais ideias e caminhos que possibilitam compreender melhor esta modalidade teatral.

# A preparação do ator de rua

## Grupo tá na rua/RJ

### Formação do ator no Brasil

1. Modelo naturalista europeu
2. Modelo televisivo
3. Modelo periférico: grupos teatrais

Tarefa central das pesquisas em teatro: identificação do universo pedagógico constituído pelas práticas, processos e procedimentos específicos do ator na cultura periférica dos grupos, por representar um eixo determinante do teatro contemporâneo no Brasil.

*André Carreira*

3. Modelo periférico: grupos teatrais

Tarefa central nas pesquisas em teatro: identificação do universo pedagógico constituído pelas práticas, processos e procedimentos específicos do ator na cultura periférica dos grupos, por apresentar um eixo determinante do teatro contemporâneo.

A marginalização do seu discurso estético perante as estéticas hegemônicas que já têm asseguradas as suas formas de ensinar e fazer teatro.

*André Carreira*

### O jogo (johan huizinga)

Uma técnica presente em todas as tendências de criação coletiva de espetáculos desde a década de 60, advinda do movimento off-off-Broadway nos EUA. Claramente inspirado nas atividades lúdicas infantis populares de todas as culturas, o jogo constituiu um dos elementos mais importantes na busca de novas técnicas, meios e formas de expressão pelos grupos teatrais. No jogo teatral a noção de ator é substituída pela de jogador, pois o seu objetivo não é a interpretação de um personagem, mas a atuação com o companheiro de cena – o que estabelece a formação de um tipo particular de atador.

## As analogias explicativas (Clifford Geertz)

É uma comparação entre o conhecido e o ainda “não conhecido”.

Tecnologia: “o coração é uma bomba”; “o cérebro é um computador”; “o corpo humano é uma máquina maravilhosa”.

## As analogias explicativas do tá na rua

Carnaval

Futebol

Candomblé e Umbanda

## Oficinas do tá na rua

- São um ambiente de jogo (no singular)
- Jogo: articula o real e o imaginário
- Pensar o teatro como um espaço de jogo é apostar em espectadores ativos, não consumidores passivos
- Teatro como linguagem: compartilhar códigos de comunicação onde o mais importante é o conteúdo da mensagem e não o virtuosismo da forma
- Técnica teatral mais importante: improvisação a partir da música
- Objetivo do jogo: produção coletiva de imagens cênicas

### **Dinâmica das oficinas**

- Etapa exploratória: músicas “para pernas” e “cintura” – aquecimento corporal e afetivo
- Etapa do estado de teatro: músicas “para o peito” e “cabeça” – jogo de improvisação livre; produção de imagens coletivas
- A elaboração: análise do vivido; construção de conceitos vivos; produção de um saber coletivo

## Objetivos

- Criar um coletivo de trabalho que vai “contar” uma história (coro e protagonista)
- Alfabetização teatral: aprender a linguagem teatral do Tá Na Rua, seus códigos, seus signos

**Formação do ator cidadão:** pelo contato com a realidade social e cultural Pedagogia formal: aprendizagem institucionalizada, estruturada cronológica e hierarquicamente. Ex: escola.

**Pedagogia informal:** aprendizagem difusa, que se dá na vida.

**Pedagogia não-formal:** espaço de aprendizagem, sistematizado com horários e objetivos definidos, porém não sujeito a um sistema de seriação, avaliação ou reprovação. Ex: escola de samba

O grupo Tá Na rua utiliza uma pedagogia de caráter não-formal, baseada no “ver fazer” e no “brincar”

## Dramaturgia para espaços abertos

- Dramaturgia não é texto dramático
- Para o Tá Na Rua, o texto dramático tradicional (construído por meio de diálogos) aponta para uma dramaturgia adequada ao palco à italiana; logo, não serve para suscitar o processo dialético que o grupo propõe. Este precisou, portanto, sair em busca de uma outra possível dramaturgia.
- Revelar a ideologia que está por trás de certos comportamentos sociais é a base da dramaturgia do grupo, que procura entender aquilo que legitima determinadas institucionalizações. Segundo José Duarte, em seu livro *O que é Realidade* (1988), a sociedade é formada por um conjunto de instituições legitimadas por ideologias e por seus vários mecanismos de manutenção do poder, gerando por meio desse processo uma suposta naturalização da realidade.
- O Tá Na Rua procura, através de seus trabalhos, demonstrar como esta “realidade” é construída, utilizando uma dramaturgia que visa revelar as contradições implícitas nesta construção através de imagens cênicas. Estas revelam que a realidade é um fenômeno social e não natural, o qual é construído a partir de um discurso linguístico (principalmente pelo signo verbal).

## O processo de construção

- A estrutura dialogada do texto dramático é típica do drama burguês. Este traz a ação para dentro da casa, para a instituição “família”
- O Tá Na Rua raramente usa textos dramáticos tradicionais, optando por materiais de outra natureza, que possam ser adequados para espaços abertos: letras de músicas, crônicas, e até “bula de remédio” (o que não deixa de ser um texto oficial, uma prescrição linguística hermética para leigos e, portanto, ideológico).

Diretor: Amir Haddad

1974 – Somma ou Os melhores anos de nossas vidas.

Início em 1980: ruptura com o teatro em sala fechada

Década de 90: resgate do teatro celebrativo: as Liturgias Carnavalizadas

Século XXI: projetos sociais e cidadania

Vamos conhecer um pouco mais do trabalho do grupo Tá Na Rua?

Leia o livro TÁ NA RUA Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel no formato digital que está disponível gratuitamente para você baixar na biblioteca virtual do nosso curso.

Na década de 1980, com o fim da ditadura militar e o início do processo de redemocratização brasileira, por todo o país começaram a surgir grupos de teatro, inclusive de rua. A produção em grupo colocou-se na contramão do mercado e das produções com elenco contratado, pois, em um coletivo, os atores estão ligados eticamente a um projeto de maior amplitude. Essa nova forma grupal de produção artística impulsionou os grupos para a organização política, que passou a fazer frente ao neoliberalismo que adentrava o Brasil com força total nesse momento.

Além dos mencionados anteriormente, merecem ainda destaque o Grupo Galpão, de Belo Horizonte (1982), o Alegria, Alegria, de Natal (1984) e o Fora do Sério, de Ribeirão Preto (1988).

Nos anos de 1980, o italiano Eugenio Barba visitou a América Latina divulgando a proposta de um Teatro Antropológico tomado como uma possibilidade de se fazer um teatro não-militante de rua, e suas ideias vieram ao encontro da expectativa, então vigente entre os teatristas brasileiros, de recolocar a teatralidade como eixo do fenômeno espetacular.



## 2.5 Anos 2000: a era dos dados, da informação e da comunicação

A busca por uma fundamentação teórica consistente e a necessidade de inserção em um mercado de trabalho crescente levou artistas e grupos de rua brasileiros a iniciarem processos mais sistemáticos de registro e análise de suas experiências estéticas. Se, até o final dos anos de 1990, a maioria desses teatristas não incluía regularmente esse tipo de atividade entre as suas tarefas, a partir dos anos de 2000 a situação mudou radicalmente com a literal invasão dos meios tecnológicos de comunicação de massa na vida cotidiana, com grande influência sobre diversos movimentos de Teatro de Rua que surgiram por todo o país, dentre os quais se destaca o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP) nos primeiros anos do novo milênio:

[...] em uma sociedade espetacularizada, tudo gira em torno do apelo midiático, até mesmo as decisões políticas. Foi através da opinião pública, que os grupos de teatro de rua cavaram seu espaço, pressionaram politicamente e fizeram com que o poder público não negasse mais a sua existência. Revelaram também seu poder de organização, a ponto de produzirem diversas ações sem nenhum incentivo público ou privado (ALVES, 2008 p.152).



Figura 10 - Festival de Teatro

Fonte: Acervo do Autor (Ceará, 2014)

A facilidade de registrar uma grande quantidade de informações por meio digital, aliada à percepção do poder das mídias, principalmente o da Internet, sobre a arte e a cultura na sociedade contemporânea, contribuíram para alterar decisivamente a situação anterior de invisibilidade em que o Teatro de Rua permanecia em comparação à divulgação dedicada aos espetáculos teatrais de sala.

Munidos de filmadoras, notebooks ou telefones celulares, os artistas e grupos de rua passaram a trocar experiências e conhecimentos, principalmente com seus pares, de um modo muito mais ágil do que haviam experimentado até então. Alguns coletivos de maior duração haviam acumulado grande quantidade de material ao longo de suas trajetórias. Contudo, diversos fatores dificultavam,



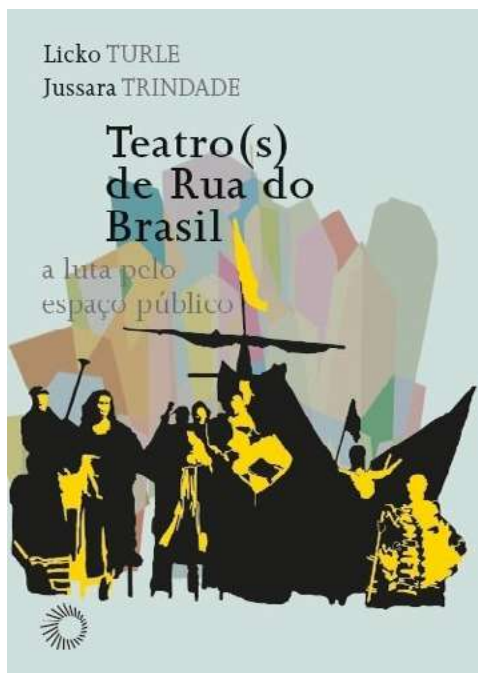


Figura 11 - Capa do livro de Licko Turle e Jussara Trindade

Fonte: Acervo do Autor

ou mesmo impediam a tarefa de organizá-lo. Isso ocorria ou porque o trabalho era interrompido em função de uma necessidade urgente do próprio grupo ou pela falta de uma sede estável onde os atores pudessem guardar os diversos tipos de objetos e documentos resultantes de suas experiências artísticas, causando a sua dispersão e até perda; ou, ainda mais frequentemente, pelo pouco tempo e recursos financeiros para realizarem a contento a manutenção desses materiais.

Não obstante, tudo isso foi minimizado pela significativa contribuição da era digital, principalmente na maior facilidade de organização dos materiais sonoros, iconográficos e textuais criados pelos grupos.

A rápida construção de acervos de sua própria produção artística também possibilitou aos rueiros utilizarem esses registros, em princípio,

informais – filmagens, gravações de entrevistas, depoimentos, relatos de experiências, fotografias de apresentações etc. - como referências documentais primárias que acabaram por estimular uma prática mais regular de observação, análise e autocrítica de seus próprios processos de criação estética.

O exercício constante de registro audiovisual, elaboração de anotações de campo e diários de bordo converteu, literalmente, os até então apenas fazedores teatrais em pesquisadores. Além disso, a maior comunicação entre grupos de Teatro de Rua de todas as regiões do país pela divulgação de suas experiências cênicas trouxe também uma conscientização sobre o valor de seu trabalho.

## 2.6 A Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR

Ao participarem ativamente do primeiro movimento nacional de teatro, criado neste século no Brasil – o Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, o Redemoinho – alguns dos grupos de rua mais antigos e/ou consagrados do país, como o Galpão (MG), Parlapatões (SP), Tá Na Rua (RJ), Imbuaça (SE), Andante (MG) e Ôi Nós Aqui Travêiz (RS), abriram caminho para que os “novos” iniciassem também uma prática política mais efetiva, voltada para os interesses específicos dessa modalidade.



Figura 12 - Logomarca da RBTR

Fonte: Acervo do Autor



Figura 13 - Logomarca Movimento Redemoinho

Fonte: Acervo do Autor

Apresentada em 2004, no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte (MG), a proposta do Redemoinho foi constituir uma associação de grupos de teatro e produtores teatrais. Tinha uma estrutura organizacional gerida com recursos dos associados a inclusão de novos grupos dependia da indicação de um grupo filiado.

Após a realização de cinco encontros entre 2004 e 2009, apesar de reunir mais de cem instituições ligadas à cultura e ao teatro durante cinco anos, o Redemoinho não chegou a se constituir numa entidade com representatividade verdadeiramente nacional, por não possuir, em seu quadro de associados, integrantes do centro-oeste e do norte do país.

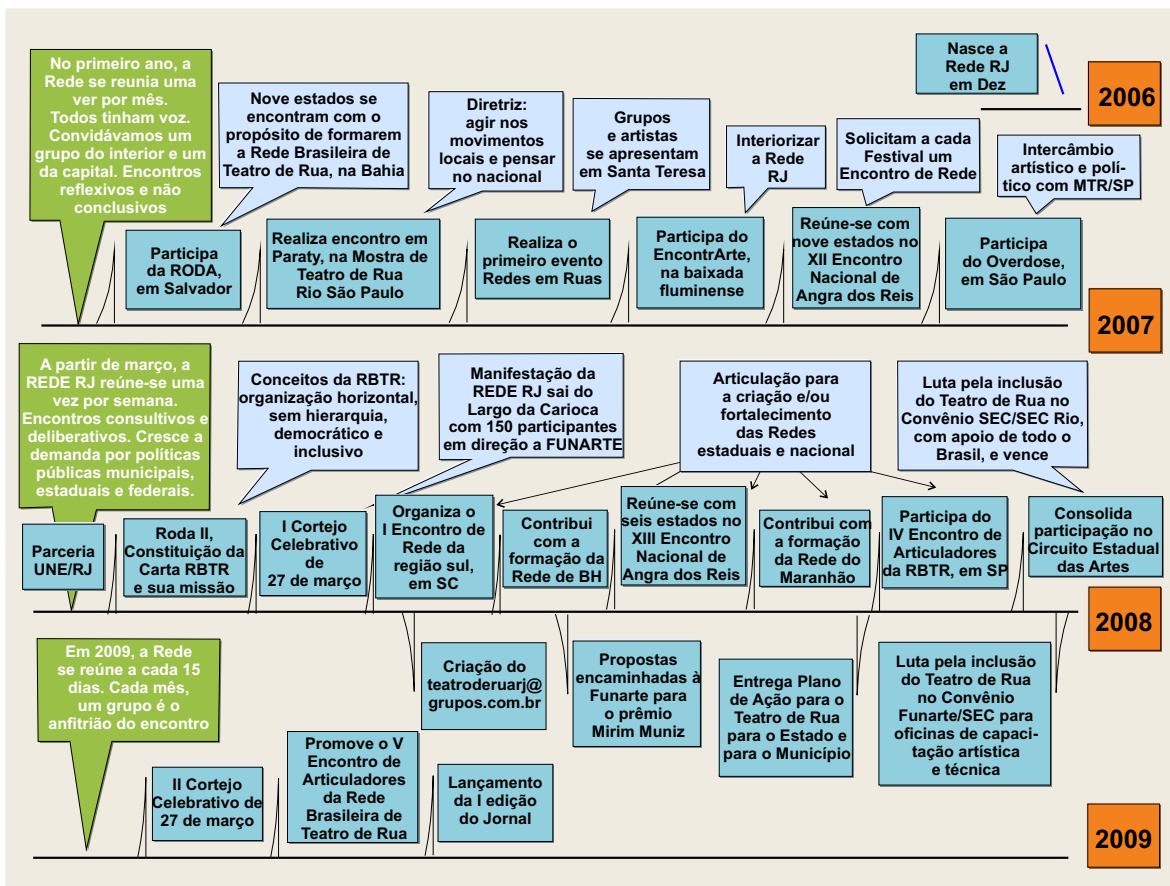


Figura 14 - Linha do tempo da criação da RBTR

Fonte: Acervo do

## 2.6.1 Outra vez... a Bahia

### Carta para Salvador

Os articuladores dos estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Rondônia, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, reunidos nos dias 24 e 25 de março de 2008, em Salvador, instituíram a Rede Brasileira de Teatro de Rua.

A Rede é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da RBTR ocorrerá através de fórum virtual, entretanto, toda e qualquer deliberação será feita apenas em reuniões presenciais, sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros por ano. Os coletivos devem organizar-se para enviarem articuladores para os encontros presenciais.

O papel de cada integrante é o de ampliar a Rede, através da criação de movimentos regionais de teatro de rua e artes afins, bem como da manutenção dos já existentes, através de reunião constante.

A MISSÃO da Rede Brasileira de Teatro de Rua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do estado em todas as instâncias: municípios, estados e União; divulgação do teatro popular de rua e de seus fazedores e agregar o maior número de articuladores por todo país.

Os articuladores dos estados supracitados deliberaram no dia 25 de março de 2008 que:

- Somos contra a retirada do “Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua”, que ocupa uma sala no espaço do “Passeio Público” de Salvador, para desenvolver seu trabalho de pesquisa, ensaios e formação de novos atores-cidadãos; exigimos do poder público, além da permanência do grupo, a manutenção daquele espaço, para que seja desenvolvido e melhorado o trabalho cultural e de cidadania que, neste momento está parado;
- Somos radicalmente contra a proposta de criação da “Lei do Teatro” da APTR – (Associação dos produtores de Teatro do Rio de Janeiro) apresentado na Comissão Educação e Cultura do SENADO;
- Exigimos representação do teatro de rua no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC);

- Exigimos a aprovação e regulamentação imediata da PEC 150/2003; que Vincula para a Cultura, o mínimo de 2% no orçamento da união, 1,5% no orçamento dos Estados e Distrito Federal, 1% no orçamento dos municípios. Salvador, 25 de março de 2008.

Carta de criação da RBTR, Salvador - BA

Fonte: Acervo do autor



Figura 15 – A Roda, Movimento de Teatro de Rua, Salvador, Bahia

Fonte: Acervo do Autor

A Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR – surge, paralelamente a esses acontecimentos, agregando coletivos de menor ou nenhuma visibilidade nacional e que não integravam o Redemoinho, uma vez que a participação neste movimento dependia do convite oficial de um grupo já inserido. A RBTR foi criada em 2007 em Salvador, Bahia, durante um encontro promovido pelo Movimento de Teatro de Rua da Bahia. A Roda Girou em Salvador convida artistas-solo iniciantes, pequenos grupos teatrais de cidades do interior do país, circenses, performers e, principalmente, agrupamentos regionais como, o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, a Federação de Teatro do Espírito Santo, a Rede Estadual de Teatro de Rua e Afins do Rio de Janeiro.

Nesse encontro, Marcelo Bones – ator e diretor do Teatro Andante (BH) – tornou-se o moderador de um grupo virtual de discussões e comunicação de correio eletrônico, o embrião da Rede. Com a velocidade característica do mundo digital, esse coletivo multiplicou o número de membros em progressão geométrica e, em menos de seis meses, já contava com mais de uma centena de associados de todo o país.

Nesse momento, os primeiros artistas-articuladores organizaram espontaneamente uma espécie de campanha informal buscando a adesão de novos integrantes por onde passavam com seus espetáculos, oficinas, mostras e festivais, sendo essa estratégia o fator responsável pela inclusão diária, no grupo virtual, de novos endereços eletrônicos de pessoas de todo o país. Através desse mecanismo, construiu-se rapidamente uma rede nacional de articuladores.

### Carta de Arcozelo

A Rede Brasileira de Teatro de rua reunida na Aldeia de Arcozelo, Paty do Alferes, Rio de Janeiro, após 509 anos de domínio ideológico, resgatando a importância histórica e, inspirado no sonho do saudoso Paschoal Carlos Magno, vem afirmar por meio deste documento a luta pela possibilidade de uma nova ordem, por um mundo socialmente mais justo.

Nos dias 20, 21 e 22 de abril de 2009, no seu 5º encontro, a Rede reafirma sua missão: de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros.

A Rede Brasileira de Teatro de Rua criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da Rede Brasileira de Teatro de Rua ocorre de forma presencial e virtual, entretanto toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais, sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros anuais. Os articuladores de todos os Estados, bem como os coletivos regionais, deverão se organizar para participarem dos Encontros.

Os articuladores da REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA dos estados do AC, AL, CE, BA, ES, GO, MA, MG, PA, PR, RJ, RR, RN, RO, RS e SP, com o objetivo de construir políticas públicas culturais mais democráticas e inclusivas, defendem:

- A representação do teatro de rua, nos Colegiados Setoriais e Conselhos das instâncias municipal, estadual e federal;

- A aprovação e regulamentação imediata da PEC 150/03, que vincula para a cultura, o mínimo de 2% no orçamento da União, 1,5% no orçamento dos estados e Distrito Federal e 1% no orçamento dos municípios; O direito a indicação de representantes do teatro de rua nas comissões dos editais públicos;

- A extinção da Lei Rouanet e de qualquer mecanismo de financiamento que utilize a renúncia fiscal, por compreendermos que a utilização da verba pública deve se dar através do financiamento direto do Estado, por meio de programas e editais em forma de prêmios elaborados pelos segmentos organizados da sociedade; Para tanto, em apoio ao movimento 27 de março sugerimos modificações no PROFIC (anexo);



- A criação de um programa específico que contemple: produção, circulação, formação, registro, documentação, manutenção e pesquisa para o teatro de rua;
- Que os espaços públicos (ruas, praças e parques, entre outros), sejam considerados equipamentos culturais e assim contemplados na elaboração de editais de políticas públicas e no Plano Nacional de Cultura;
- A extinção de toda e qualquer cobrança de taxas, bem como a desburocratização para as apresentações de teatro de rua garantindo assim o direito de ir e vir e a livre expressão artística;

Queremos construir uma política de Estado em contraponto a políticas de eventos que o mercado vem nos impingindo. As iniciativas de governo em criar editais para as artes devem ser transformados em leis para a garantia de sua continuidade. O Teatro de rua é um símbolo de resistência artística, comunicador e gerador de sentido, além de ser propositor de novas razões no uso dos espaços públicos abertos. Assim, instituímos o dia 27 de março, dia mundial de teatro e circo, como o dia de mobilização nacional por políticas públicas e conclamamos os artistas-trabalhadores e a população brasileira a lutarem pelo direito à cultura e a vida.

“O país se apresenta pelo teatro que representa”. (Paschoal Carlos Magno)

22 de abril de 2009

Aldeia de Arcozelo, Paty do Alferes, Rio de Janeiro

Rede Brasileira de Teatro de Rua

Quadro 2 - Carta de Arcozelo

Fonte: Acervo Licko Turle

## 2.6.2. Uma Escola Brasileira de Teatro de Rua

Uma decorrência natural das ações da RBTR no Brasil foi a gradativa percepção, por parte dos próprios teatristas de rua, da necessidade de realizarem estudos mais aprofundados dos fundamentos teóricos e elementos técnicos pertinentes às suas práticas, buscando um maior aprimoramento no campo estético.

Como na modalidade teatral de rua a formação do ator se dá prioritariamente dentro do próprio grupo e não a partir do ensino formal das escolas técnico-profissionais e universidades, os coletivos passaram a buscar meios de sistematizar os conhecimentos que já detinham e também de obter novos saberes à medida que os mesmos iam sendo incorporados.

## 2.7. O Teatro de Rua como espaço de conhecimento

Uma das principais estratégias que os grupos de rua, sobretudo paulistanos, adotaram como meio de suprir a suas deficiências no campo dos estudos formais e, simultaneamente, romper as barreiras existentes entre o seu universo e o acadêmico, foi a inclusão de atividades pedagógicas – oficinas, cursos, seminários, palestras etc. – em seus projetos, além das especificamente artísticas, como montagens e circulação de espetáculos.

É preciso lembrar que estes desenvolvimentos em São Paulo foram possíveis devido à implementação da Lei 13.279/2002, que criou o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Essa iniciativa acabou por gerar um forte intercâmbio entre o Teatro de Rua e a academia, pois ao trazer para dentro de seu mundo professores e pesquisadores atuantes no meio acadêmico, os grupos contemplados tiveram a possibilidade de acesso a um conhecimento técnico e teórico que, até então, lhes parecia inacessível.



Figura 16 – Teatro de Mamulegos

Fonte: Acervo do Autor (João Pessoa, PB, 2014)

Ao mesmo tempo, nesses encontros os grupos organizadores esforçavam-se para colocar aqueles estudiosos, por eles convidados, ao lado dos mestres de grupos de rua mais antigos, valorizando igualmente tanto o saber informal quanto o dos professores oficialmente titulados.

Desse modo, teve início um profícuo diálogo entre aquelas duas esferas do conhecimento, fato este que contribuiu desde então para transformar o panorama do Teatro de Rua no Brasil no século XXI.

Os grupos, ao mesmo tempo que exigiram do poder público, viram-se obrigados a se provocarem artisticamente, a avançarem tecnicamente e esteticamente. É possível comprovar esse fato através do Programa de Fomento ao Teatro, que é destinado a grupos de pesquisa com trabalhos continuados e com qualidade artística reconhecida. Se os grupos tem exigido do poder público uma política pública de cultura para o teatro de rua (ainda sem sucesso), têm dado sua contrapartida: estão preocupados com a qualidade de seus trabalhos (ALVES, 2008, p. 156).

Nesse panorama, no início do novo milênio as novas tecnologias exerceram papel fundamental no contexto do Teatro de Rua no Brasil, não só por propiciarem maior facilidade de acesso à informação, mas principalmente por representarem uma possibilidade de intercâmbio cultural à distância entre artistas e grupos brasileiros que não poderiam, em função principalmente das dificuldades geográficas, desfrutar de um mesmo ambiente de interações e realizar trocas de ideias e experiências.

A partir de então, os articuladores da RBTR passaram a realizar atividades como seminários, mesas-redondas e palestras sobre temáticas, políticas e estéticas pertinentes ao seu campo de atuação, tais como: o Teatro de Rua como arte pública; as dramaturgias de rua; a formação do ator; a musicalidade da cena em espaços abertos, e muitas outras.

Tais iniciativas levaram a uma prática, até então inédita, de discussão, crítica, pesquisa e registro por parte de fazedores e pesquisadores, cujos resultados podiam ser verificados em relatos informais, artigos e textos acadêmicos que passaram a ser disponibilizados tanto por meios convencionais (revistas, livros, cadernos, periódicos) quanto virtuais (blogs, sites e mídias eletrônicas).

Outra estratégia foi o ingresso de integrantes de grupos de Teatro de Rua nos cursos de pós-graduação em artes cênicas. Juntos, eles conseguiram criar o Grupo de Trabalho Artes Cênicas, na Rua na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Esta iniciativa teve como objetivo influenciar na criação de componentes curriculares de Estudos em Teatro de Rua nos cursos de licenciatura e bacharelado em teatro nas universidades públicas brasileiras.

Em 2020, devido à pandemia, os pesquisadores Licko Turle (UFBA/UNIRIO), Adailton Alves (UNIR), Jussara Trindade (UNIR), Vanéssia Gomes (UDESC), Alexandre Falcão (UNIR), Ana Carneiro (UFU) e Ivanildo (UFAL) realizaram, pela internet, com o apoio da RBTR o curso de Extensão Estudos de Teatro de Rua pela Universidade Federal de Alagoas que reuniu grupos, artistas de rua e investigadores desta modalidade de todos os estados do país e do exterior.

O curso ocorreu de 24 de junho a 13 de dezembro de 2020 e consistia em entrevistas cênicas organizadas em blocos temáticos mediadas por professores(a) e convidados e



convidadas ao vivo transmitidas online por uma plataforma de stream. Todas as aulas foram gravadas e se encontram disponíveis gratuitamente no canal dos Estudos de Teatro do Oprimido e podem ser acessadas pelo link abaixo:



Figura 17 - Estudos de teatro de rua

Fonte: Acervo autor

### Pesquise

Visite o canal do curso de extensão ESTUDOS EM TEATRO DE RUA e assista aos vídeos dos grupos de teatro de rua do Brasil. E, também, na página oficial da Rede Brasileira de Teatro de Rua da rede social FACEBOOK na internet pelo link que se segue:

<https://www.facebook.com/estudosdeteatrosderua/>

<https://www.youtube.com/channel/UC072UB1oDLXSp8s5-UJ2aYQ>

## 2.8 O jogo teatral nas dramaturgias da rua

Em *Homo Ludens* (2005), o holandês Johan Huizinga nos ajuda a entender um pouco mais sobre o funcionamento do jogo no desenvolvimento humano. A opção pelo épico permite, ainda, o humor; a ironia; a crueldade; e, principalmente, a liberdade de criação e de improviso, tão importantes no Teatro de Rua.

Existem algumas formas medievais, como os autos e as paixões, que ainda hoje são muito bem recebidas nos espaços abertos. A escolha de uma manifestação da cultura popular para o tema ser contado: futebol, carnaval, Bumba-meu-Boi etc. também é recorrente no Teatro de Rua porque permite um entendimento do assunto proposto para a recepção do espectador. Já o artista de rua e o palhaço são livres para estabelecer a sua dramaturgia, apoiada em suas performances, truques, números e empatia, e não no texto dramático como ocorre tradicionalmente no teatro de sala.

Essas características mostram que o Teatro de Rua se constitui como uma manifestação artística dotada de especificidade própria; e isso acarreta para os seus pesquisadores a exigência da construção de um corpo teórico de conhecimentos, baseado em suas experiências particulares. Isto é especialmente importante para abordarmos, a seguir, a inquietação trazida pelo fantasma da crise no teatro que, segundo a historiadora Margot Berthold (2001), vem de tempos em tempos assombrar pesquisadores e teóricos do teatro mundial.

## 2.8.1 A crise no teatro e o Teatro de Rua

Em *O teatro é necessário?* o pesquisador francês Denis Guénoun parte do reconhecimento de que há, de fato, uma crise no teatro. E não se trata apenas de uma opinião, mas, segundo ele, de pesquisas que mostram um encolhimento da atividade e do seu público, diminuindo a cada ano. Além disso, suas formas de representação seriam hoje obsoletas perante o cinema, a televisão e as novas mídias. Por outro lado, paradoxalmente, o teatro ganha espaço a cada dia: na proliferação dos teatros públicos e nas companhias que os ocupam, no crescente número de aspirantes à vida teatral, nas atividades em escolas, prisões, hospitais, bairros em situação de risco social, entre outras.

Entretanto, Guénoun aponta também que sensibilidade e razão tornaram-se tão separadas quanto cena e plateia, no teatro de palco. Com o advento da quarta parede, cresceu o abismo entre ator e espectadores; a assembleia concreta de indivíduos singulares do espaço público no antigo anfiteatro grego foi sendo substituída gradativamente pela figura do espectador, entidade que habita o espaço privado do teatro de sala. Segundo o filósofo, a partir dessa cisão fundamental houve um cada vez maior apagamento, do espectador dentro do contexto da representação, até a sua versão máxima: o cinema, onde o espectador fica totalmente no escuro, recebendo as imagens que a tecnologia atual permite, e os efeitos visuais impossíveis de serem alcançados no teatro.

O que resta então ao teatro, além daquelas entidades – personagem e espectador – que lhe foram retirados pelo cinema? O próprio Guénoun responde: o jogo do ator! É o jogo, o que reina no espaço cênico. O teatro não necessita mais da criação de papéis fixos, mas do jogo do ator em cena. Mas, qual seriam, então, a natureza e a lógica deste jogo, elemento fundamental da necessidade do teatro de hoje? Em primeiro lugar, está o requisito da presença física. A exibição do próprio corpo, a integridade da presença física. Hoje, os espectadores de teatro desejam ver teatro; ou ainda, ver um espetáculo, acompanhar a teatralidade em sua operação própria. Se esse público não é mais a multiplicidade orgânica da antiga assembleia grega, também não é mais a plateia exclusiva da nobreza. Trata-se de uma aglomeração de espectadores que estão ali para experimentar um espetáculo ao vivo.

Guénoun apresenta, então, os procedimentos que a seu ver devem ser adotados para que o teatro não desapareça de fato: abrir a cena à vida externa ao palco; expor-se; repensar a questão da gratuidade; mudar seu terreno. O curioso, aqui, é que as medidas prescritas pelo filósofo apresentam em seu cerne as características essenciais do Teatro de Rua! Talvez, pelo fato de ter-se mantido fora do edifício teatral – e, com ele, todo o seu conjunto de conotações –, esta modalidade tenha permanecido, também, fora do alcance daquela cisão fundamental entre cena e espectadores que ele indica como a causa primeira da crise

atual. E isto é o que mais nos faz refletir a partir das suas considerações: o Teatro de Rua, ao que se saiba, nunca esteve em crise. Ao contrário; parece desenvolver-se mais e mais a cada dia, exigindo até mesmo o lugar que lhe é de direito entre as artes cênicas.

## 2.8.2 Expansão do Teatro de Rua no Brasil

Conquistas tecnológicas vêm contribuindo decisivamente para o alargamento do campo de ação do Teatro de Rua na sociedade brasileira atual. Até os anos de 1960, esta modalidade era praticamente ignorada enquanto manifestação artística significativa para a vida cultural do país; a partir desse período torna-se símbolo de resistência política e de investigação estética, mas somente após 2000, com a cada vez maior acessibilidade às novas tecnologias é que artistas e grupos de rua, até então isolados em movimentos locais e regionais, passam a organizar-se em escala nacional por meio da Internet e de redes virtuais. Seus agentes, hoje espalhados por todo o país, caracterizam-se pela participação ativa na formulação de políticas públicas para a cultura brasileira e na produção de conhecimento sobre o teatro que se realiza em espaços abertos.

Além disso, ao congregiar elementos culturais diversos, da tradição popular às mais inovadoras tendências estéticas, o Teatro de Rua na contemporaneidade passa a contribuir ativamente no desenvolvimento da cidadania no país, por estimular a elaboração de projetos sustentáveis de grande amplitude, na área da produção cultural e artística urbana.

# UNIDADE 3 – TEATRO DE RUA E ARTE PÚBLICA

## 3.1 O conceito de Arte Pública

### Legislação - Lei Ordinária

Lei nº 5429/2012

Data da Lei 05/06/2012

### Texto da Lei

O Presidente da Câmara Municipal do Rio de Janeiro nos termos do art. 79, § 7º, da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro, de 5 de abril de 1990, não exercida a disposição do § 5º do artigo acima, promulga a Lei nº 5.429, de 5 de junho de 2012, oriunda do Projeto de Lei nº 931, de 2011, de autoria do Senhor Vereador Reimont.

### LEI Nº 5.429, DE 5 DE JUNHO DE 2012

Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro.

Art. 1º As manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças anfiteatros, largos, boulevards, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que observados, os seguintes requisitos:

I - sejam gratuitas para os espectadores, permitidas doações espontâneas;

- II - permitam a livre fluência do trânsito;
- III - permitam a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas;
- IV - prescindam de palco ou de qualquer outra estrutura de prévia instalação no local;
- V - utilizem fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kVAs;
- VI - tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas; e,
- VII - não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing, salvo projetos apoiados por leis municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura.

§ 1º Para os fins desta Lei, bastará ao responsável pela manifestação informar à Região Administrativa sobre o dia e hora de sua realização, a fim de compatibilizar o compartilhamento de espaço, se for o caso, com outra atividade da mesma natureza no mesmo dia e local.

§ 2º As atividades desenvolvidas com base nesta Lei não implicam em isenção de taxas, emolumentos, tributos e impostos quanto aos patrocínios públicos diretos ou a eventuais pagamentos recebidos pelos realizadores, efetuados através de leis de incentivo fiscal.

Art. 2º Compreendem-se como atividades culturais de Artistas de Rua, dentre outras, o teatro, a dança, a capoeira, o circo, a música, o folclore, a literatura e a poesia.

Parágrafo único. Durante a atividade ou evento, fica permitida a comercialização de bens culturais duráveis, como CDs, DVDs, livros, quadros e peças artesanais, observadas as normas que regem a matéria.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 5 de junho de 2012

Vereador JORGE FELIPPE

Presidente

Quadro 3 – Lei do Artista de Rua, Município do Rio de Janeiro

Fonte: Acervo do autor



Figura 18 – Cartaz Arte Pública - RJ

Fonte: Acervo do Autor

Desde 1980, ano de sua criação, o grupo de teatro Tá Na Rua do Rio de Janeiro realiza oficinas de formação de atores sob a coordenação do seu mentor, o diretor Amir Haddad. Durante quarenta e um anos de atividades ininterruptas, o coletivo realiza a chamada elaboração – conversas que ocorrem após as práticas propriamente ditas e importantes reflexões acerca do teatro: suas possíveis linguagens, modos de produção, as relações e contradições que essa arte estabelece com a sociedade brasileira e o Teatro de Rua.

A partir de 2008 Amir Haddad passou a utilizar o termo arte pública para definir a natureza do trabalho do Tá Na Rua. 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 veio 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.

### 3.2 Mas, o que é arte pública?

O termo Arte Pública entra oficialmente para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, nos EUA e Europa. No campo das artes plásticas, fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços organizados de acordo com critérios privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário, como, por exemplo, 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.

Do ponto de vista físico e urbano, o espaço público é definido, no Dicionário de Urbanismo (1988) de Françoise Choay e Pierre Merlin, como “a parte de domínio público não edificado e destinado aos usos públicos” (CHOAY e MERLIN apud CARDOSO; 2005; p. 273). Já os espaços livres públicos, segundo essa obra, incluem tanto as áreas abertas de circulação e lazer (ruas, avenidas, praças, boulevards, galerias cobertas etc.) quanto as áreas verdes (parques, jardins públicos, praças fechadas, cemitérios etc.) e os espaços denominados de “plantes” (caminhos, pátios, entre outros).

OBS.: Essa definição não constitui, porém, uma unanimidade nos estudos de urbanismo; em recente trabalho sobre o tema da “cidade como palco”, Ricardo J. B. Cardoso (2005) comenta que alguns urbanistas incluem, também, as edificações públicas – museus, bibliotecas, universidades, estações, centros culturais etc. - no rol dos espaços públicos.

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.

Em sua reação generalizada contra todas as convenções, este movimento de vanguarda do início do século XX possibilitou uma fusão até então inédita entre as diversas formas de arte, mesclando pintura, poesia, escultura e outras linguagens. Nos EUA, a performance e o happening dos anos 1960 podem ser considerados, nas artes cênicas, os herdeiros legítimos desse movimento.

No Brasil, poderia ser considerado um precursor de uma Arte Pública nacional, 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. Quase linchado, justificou o fato às autoridades com o argumento de estar apenas fazendo uma pesquisa sobre a psicologia das multidões, algo que seria objeto de investigações científicas somente anos depois, na Europa (AGRA, 2004).

Em artigo, intitulado Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance (1999), Zeca Ligiero analisa esta performance pioneira no Brasil. Nele, o pesquisador destaca a preocupação do artista com a resposta do público, o que revela uma exigência de atenção que é, em suma, característica das formas artísticas realizadas na rua onde o performer disputa a atenção do espectador com uma multiplicidade de estímulos provenientes do meio circundante (CARREIRA, 2007).

As obras ambientais do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) também podem ser tomadas como exemplos de uma produção artística em espaço público. As suas pesquisas estéticas, realizadas entre 1967 e 1969, período em que conviveu intimamente com moradores do Morro da Mangueira do Rio de Janeiro, modificou profundamente sua obra e seus conceitos sobre a arte, influenciando decisivamente também na arte brasileira moderna e contemporânea a partir de então.





Figura 19 – Grupo Pombas Urbanas

Fonte: Acervo do Autor (Anhangabaú, São Paulo/SP)

Para o artista plástico e crítico de arte José Francisco Alves, as duas principais características das obras pertencentes a este campo são: “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).

Argumentando que a partir dos anos de 1980, obras de arte de caráter temporário começaram a ocupar espaços não museológicos, principalmente na Europa e EUA, Alves defende a ideia de que hoje, não só esculturas e murais instalados permanentemente no meio urbano integram o campo da Arte Pública. Nessa vertente, ação e experiência – ou seja, o processo artístico - é mais importante que a permanência do resultado – o produto estético - tornando-se um importante meio utilizado por artistas na defesa de uma arte de caráter politizado e ativista.

Para o historiador de arte Fernando Pedro da Silva a arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente ao estabelecer mudanças no cenário, estimular o debate comunitário, interagir com a arquitetura do entorno, pois acredita que tudo isso contribui para a construção de um novo olhar sobre o lugar, além de gerar o diálogo com as comunidades, propiciando desse modo a conscientização coletiva e a denúncia de problemas político-sociais (SILVA, 2008).

Dessa forma, para ele o conceito de arte pública abrange a realização de performances, instalação de monumentos em praças, intervenções, revitalização de espaços degradados e apropriação ecológica, ou seja, apresenta um caráter multifacetado e interativo.

Propondo um conceito igualmente expandido de Arte Pública, Vera Chaves Barcellos sugere que se amplie a noção mais corrente de uma arte apenas apresentada em espaços públicos, para inserir também “... as manifestações artísticas que envolvam o espectador

e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo” (BARCELLOS, 2008, p. 66). A obra de arte pública, na concepção proposta por Barcellos, tende a tornar-se antes de tudo, ação que se materializa como intervenção inesperada e inusitada, realizada no contexto urbano a partir de uma diversidade de materiais “não-nobres” (como sucata, por exemplo), caracterizados pela efemeridade.

A ideia de obra de arte como ação, segundo a artista, assinala a passagem do tempo, a deterioração das coisas humanas e mutáveis, o perecível, aquilo que vale somente no momento mesmo da experiência.

O tema da Arte Pública não ocupa apenas as reflexões teórico-conceituais de especialistas. Hoje, se solicitarmos na Internet uma simples busca de vídeos a partir das palavras-chave arte + pública, encontraremos uma grande quantidade das mais variadas manifestações artísticas: performances urbanas; street dance; grafite; como tema de programas de televisão e de palestras com especialistas.

Para o músico Arnaldo Antunes:

Arte pública é arte de graça, é arte que você não paga para ver, é arte que as pessoas têm acesso sem ter que pagar ingresso. Arte pública é arte sem mercantilização. É aquilo que está na rua, na praça ou em exposição aberta. (Arnaldo Antunes, músico e poeta - Revista Eletrônica Trópico, 2002)

### 3.3. A arte pública de Amir Haddad e do grupo Tá Na Rua

#### **A Arte e a Ordem**

A arte é a possibilidade de organização e manifestação da nossa desordem interior. É também, a forma mais profunda de reorganizar o mundo. Não é a ordem do mundo que organiza a arte, mas sim a desordem da arte que reorganiza o mundo.

É a transgressão que possibilita a evolução, uma nova ordem para as coisas. Assim, o conceito tradicional e repressivo de “ordem pública” não é o melhor valor social para lidar com as questões das Artes Públicas, que se realizam nas ruas e nos espaços públicos, de uso liberado para a população.

Hoje sabemos perfeitamente que aquele policial que ali está é um representante da ordem pública e está ali para mantê-la. Assim como sabemos, também, que aquele artista ou grupo que está se apresentando em praça pública parece ser um foco permanente de desordem e arruaça. Tanto que os policiais ficam logo

atentos. Isto quando não agredem, ameaçam ou espancam os “desordeiros” que atrapalham a ordem pública. Para lidar com estes artistas públicos e respeitar o seu trabalho, seria preciso reconsiderar o conceito vigente de ordem pública e entender que estes artistas, ocupando estes espaços, talvez possam fazer mais pela ordem pública do que os agentes de plantão espalhados pela cidade, reprimindo todo e qualquer tipo de manifestação que possa vir a incomodar os donos do mundo ordenado desta maneira.

Será preciso reconhecer que existe uma forma superior de organização social que poderá modificar o conceito em uso de “ordem pública”. As artes públicas têm esta função desde a mais remota ancestralidade do ser humano. Arte, medicina, religião, tudo junto, ajudou nossos antepassados a avançarem. Nas sociedades modernas, este papel e esta função das artes foram se modificando e desaparecendo por completo, ficando as artes restritas aos espaços fechados e aos que a eles têm acesso. Até chegarmos ao impasse em que se encontra a produção cultural diante da regulamentação do mercado. E a arte que poderia organizar o mundo, como as festas, e celebrações, religiosas ou não, passa a ser substituída pela polícia.

Achamos que não podemos prescindir de polícia nas ruas. E das artes nas ruas? Podemos? Não será possível pensar uma cidade onde o lúdico, prazeroso, a convivência urbana de qualidade, o humor, a criatividade, a poesia e a beleza dividissem com os “representantes” da ordem a organização e a reorganização permanente do mundo?

Reivindicamos uma nova ordem pública para uma possível Arte: Pública!

São muitos os artistas que escolheram os espaços públicos para se manifestarem e que, no entanto, se encontram sufocados, reprimidos pela necessidade da manutenção da ordem a qualquer custo. Se não houver espaço para a “desordem” que reorganiza o mundo constantemente, teremos muitas dificuldades em pensarmos um modelo novo de cidade e convivência urbana que nos tire do sufoco em que vivemos hoje em nossas cidades, grandes ou pequenas.

Enfim, estimular as Artes Públicas é o que poderá modificar nosso conceito do que é “Ordem Pública”.

Amir Haddad - Ator, diretor, teatrólogo e professor de teatro. Criou em 1980 o grupo Tá Na Rua do Rio de Janeiro

Quadro 4 – A Arte Pública, segundo Amir Haddad

Fonte:

Amir Haddad e o Tá Na Rua descobrem, nas ruas, o poder da festa pública que o teatro confere ao cidadão e que possibilita a este revelar-se artista, descartando os papéis cotidianos. A descoberta da teatralidade da cidade e daquele ator-cidadão os levou a conceber os grandes cortejos dramáticos que foram por eles propostos e realizados em várias cidades do país por um longo período, contribuindo para o resgate da função pública original do teatro.

Como o conteúdo dessas celebrações coletivas associava-se a festas religiosas ou cívicas, Haddad e sua equipe construía como estrutura dramática grandes cortejos onde eram apresentadas as manifestações populares mais significativas para cada região, sobretudo danças dramáticas – Maracatu, Folia de Reis, desfile de Carnaval – e procissões católicas, como o Círio de Nazareth. Essas liturgias carnalizadas ocorreram em Belém-PA (Auto do Círio de Nazaré, 1992 e 1997); Natal-RN (Auto de Natal, 1998 a 2000); Anchieta-ES (Auto de Anchieta, 1998); São José do Rio Preto-SP (Auto de Natal, 1998); Goiás Velho-GO (Abertura do Festival de Artes de Goiás Velho); Macapá-AM (Natal no Meio do Mundo, 2000 e 2001); Salvador-BA (Desfile dos 500 anos do Brasil, 2000); Mossoró-RN (Auto da Liberdade, 2000 a 2002).

O objetivo da reunião de todas as produções culturais possíveis seria apresentar a cidade para si mesma, por meio de um desfile de imagens e signos significativos para os seus próprios cidadãos.

Denominando-as liturgias carnalizadas, Haddad resgatou para o teatro o sentido etimológico da palavra liturgia, derivada de *leitōn* (povo ou público) e *érgon* (ação, obra), termos gregos que, juntos, deram origem a *leitourgía* (liturgia): uma “obra pública; ação realizada em favor do povo” (BECKHÄUSER, 2004, p. 26).

O Tá Na Rua desenvolveu-se como uma práxis construída diretamente no contato com os espaços públicos das cidades em suas dinâmicas próprias, constituindo por esse motivo, em nossa concepção, um exemplo de Arte Pública por excelência.

### 3.4 Características da Arte Pública presentes no teatro de rua

O artista plástico gaúcho José Francisco Alves esclarece 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<sup>1</sup> desse público em público de arte” (ALVES, 2008)

<sup>1</sup> Entendemos aqui por forçada a ideia de que, ao se deter para observar a obra de arte no espaço público, o transeunte se transforma necessariamente em espectador.

Estes dois importantes aspectos apontados por Alves qualifica o Teatro de Rua como uma manifestação singular de Arte Pública, cuja primeira característica é a acessibilidade.

No Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, esse substantivo designa a qualidade daquilo que é acessível. Já o adjetivo (do latim *accessibile*) admite vários usos:

- a) no sentido da facilidade de aproximação espacial/geográfica (ex: porto acessível a todo tipo de embarcação) ou psicológica (ex: professor acessível aos alunos);
- b) no sentido de posse ou obtenção (ex: as entradas foram vendidas a um preço acessível);
- c) no sentido de compreensão ou inteligibilidade (ex: é um filme acessível a qualquer público);
- d) no sentido de fácil trato e comunicabilidade (ex: é pessoa muito acessível e simpática).

A noção de acessibilidade se refere, portanto, à facilidade de aproximação (acessibilidade física) e posse/obtenção (acessibilidade econômica).

Apresentamos, abaixo uma série de circunstâncias em que a acessibilidade física e a financeira se defrontam. Iniciando a partir da acessibilidade irrestrita, inerente ao Teatro de Rua, até a total restrição dessa qualidade tal como ocorre em espetáculos pagos, apresentados em espaços fechados:

- 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.); essa situação caracteriza os grandes eventos

(concebidos hoje como verdadeiros espetáculos) promovidos majoritariamente por empresas e igrejas cristãs, que obtém 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.

d) 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.

e) 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.

e) 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.

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. 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 (2005). Em *Homo ludens*, este 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, 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 e subjetiva, para a da vida coletiva e social, e é nesse momento que ele se torna uma manifestação transgressora porque, segundo ele, a mobilização da energia lúdica coletiva coloca em xeque os códigos e as regras sociais estabelecidas.

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 deste momento, partícipe de um ato transgressor. E essa transgressão se torna ainda mais aguda se, além de simplesmente assistir, imóvel, de um local fixo, o espectador for levado a atuar de algum modo, devido à própria dinâmica do espetáculo.

Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., 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.

Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre comum o poder de recriar o mundo.



## Atividade

Agora responda a seguinte indagação: o que leva um ator ou um grupo de atores a trabalhar nas ruas?

Vimos, portanto, que Arte Pública é um conceito consagrado nas artes visuais, mas pode ser reivindicado pela modalidade Teatro de Rua uma vez que esta possui características

e elementos semelhantes. Teatro de rua é obra de arte temporária, realizada em local de grande circulação, com acessibilidade gratuita e com função social ativa que transforma o transeunte em espectador, promovendo uma intensa comunicação entre a obra, o artista e a comunidade.

Apesar das semelhanças, a grande diferença é a visão que a cultura dominante e os organismos culturais do estado e entidades privadas possuem para cada uma. As atividades das artes visuais estão alicerçadas tanto por leis municipais, quanto por federais de proteção, fomento e manutenção; enquanto as artes cênicas são, muitas vezes, marginalizadas e reprimidas, até mesmo com violência.

Ao se apropriar e reivindicar para si o conceito de Arte Pública, ao propor a sua forma de fazer e de entender o teatro, o Teatro de Rua não pretende anular as modalidades realizadas em espaços fechados; não pretende vulgarizar a arte nem apresentar produtos artísticos de qualidade duvidosa. Quer apenas dialogar com as outras linguagens artísticas garantindo a sua liberdade de manifestação e o seu direito a receber, também, o fomento público para a sua produção e manutenção dos seus artistas-trabalhadores. Quer que a acessibilidade ao conhecimento produzido pelo pensamento sensível seja partilhada entre todos, gratuitamente.

Reconhecer e ser reconhecido como Arte Pública pode sinalizar qual é o lugar do Teatro de Rua no tecido social, rompendo os estigmas de marginalidade, os rótulos precipitados de teatro popular ou politicamente engajado e mesmo de baixa relevância artística que lhe são impostos, o que pode evitar que as instituições culturais oficiais ou privadas só vejam a sua utilidade em ações socioeducativas, preferencialmente em áreas urbanas precárias, irregulares ou de risco social.

## UNIDADE 4.

### Fechando a roda....

#### 4.1 Independência ou... arte!

O Teatro de Rua foi afastado do sistema artístico construído a partir da ascensão da classe burguesa - que desenvolveu e aperfeiçoou a sala de espetáculos - ficando à margem de qualquer estudo, crítica, financiamento e apoio privado ou estatal. Apesar disto, os grupos e artistas de rua se mantêm nas ruas realizando seus espetáculos.

A repressão e a falta de políticas públicas para as artes cênicas das ruas foi o que impulsionou a formação de novos grupos e a construção de uma rede social - a Rede Brasileira de Teatro de Rua.

Essa estratégia criou não só uma massa crítica com consciência política, propiciando a aproximação deste segmento com os outros das artes cênicas - que antes o viam como incapaz de discutir e debater políticas culturais -, como, também, propiciou o desenvolvimento artístico dos espetáculos de rua através de eventos (mostras, encontros e festivais), que se multiplicaram pelo país, deixando de ser um teatro carente de relevância artística - uma das críticas do pensamento hegemônico - criando novos discursos artísticos.

O Teatro de Rua brasileiro demonstra que não é dependente de modelos norte-americanos ou europeus; ao contrário, mostra que é plenamente capaz de desenvolver seu próprio modelo teatral, de construir um discurso teatral forte e original, além de inventar práticas pedagógicas próprias, baseadas no trabalho do ator e na reflexão sobre as especificidades das técnicas de atuação no espaço aberto, conseguindo atrair a atenção do público para os temas que deseja discutir, com linguagens e um trabalho autoral específico.

Percebe-se, a partir desses pressupostos, que existe hoje uma urgência da inserção, nos currículos dos cursos universitários e das escolas oficiais de teatro, da disciplina Teatro de Rua (prática e teórica) para que os jovens estudantes, cada vez mais atraídos por esta modalidade, tenham a oportunidade de conhecer esse universo. Caso contrário, a formação do ator para espaços abertos seguirá acontecendo, exclusivamente, nas oficinas e experiências de grupos de rua que, apesar de fundamentais e coerentes para o seu processo de criação artística colaborativa, são restritas aos seus locais de realização ou de curta duração, realizadas em eventos de circulação ou festivais.

Os grupos que optaram pela expressão teatral das ruas vêm desenvolvendo e discutindo formas de produção que permitem a continuidade de suas pesquisas, principalmente o fomento direto para as artes públicas por entenderem que já prestam serviços públicos à comunidade.



**Ao MINISTÉRIO DA CULTURA e à FUNARTE**

**Marta Suplicy**

**Antonio Grassi**

O Prêmio Artes Cênicas na Rua é o resultado de uma proposta da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR, apresentada, em 2008, ao então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, ao Secretário da Diversidade Cultural Sérgio Mamberti e ao Diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte Marcelo Bones, por articuladores das cinco regiões do Brasil – Chico Santos (Norte), Giancarlo Magno (Sul), Hélio Fróes (Centro-oeste), Kuka Matos (Nordeste) e Willian Rodrigues(?) (Sudeste) – em reunião realizada nas dependências do MinC, em Brasília, com o objetivo de fomentar o Teatro de Rua em todo o país.

A primeira edição do Prêmio ocorreu em 2009 e, passados quatro anos, uma revisão em sua estrutura e critérios de distribuição se faz necessária, tendo em vista que as suas últimas edições provocaram distorções daquele principal objetivo, proposto pela RBTR.

O resultado do Prêmio Artes Cênicas na Rua 2012 que, na região norte - que congrega seis estados da federação e 58% do território nacional -, contemplou somente um projeto com o valor mais baixo dentre todos, se contrapondo, frontalmente, ao que preconizam e divulgam tanto o MinC quanto a Funarte que defendem, como sabemos, a distribuição democrática de recursos para todas as regiões do país.

Pelos motivos expostos acima, nós, articuladores da RBTR, abaixo assinados, vimos sugerir a Vossas Senhorias, algumas mudanças nos textos dos próximos editais, pois acreditamos que as mesmas podem contribuir para diminuir, ou mesmo evitar, o retrocesso nas políticas públicas para as artes públicas.

Nossas sugestões são que o texto do edital explicita que os prêmios:

- a) Serão divididos por áreas, a saber: teatro; dança; circo; registro (pesquisa);
- b) Estão distribuídos por região, de modo semelhante aos prêmios Mirim Muniz e Interações Estéticas;
- c) as comissões são, também, regionalizadas

Desta forma, entendemos que a transparência do processo de seleção irá aumentar, fomentando, efetivamente, as artes cênicas na rua em todo o território nacional.

Por último, pedimos, ainda, maior aporte de recursos financeiros para as Mostras, Encontros e Festivais para o Teatro de Rua no Brasil.

Atenciosamente,

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2012.

Figura 20 – Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua

Fonte: Acervo do autor

Atualmente, no Brasil, a política de fomento à cultura é praticada principalmente pela renúncia fiscal de empresas que se interessem em abater parte do imposto em produções artísticas - a chamada Lei Rouanet - uma vez que o orçamento do Ministério da Cultura e de seus órgãos vinculados não chega a 1% do orçamento da União, comparado com outras pastas do governo federal.

### **Manifesto**

Somos articuladores e articuladoras da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Já há oito anos ouvimos, dialogamos, aguardamos, lutamos, rebatemos, sentamos, exigimos desse governo ações concretas e de fato efetivas pela arte pública e pela cultura do nosso país. Agora, o diálogo é única oferta já que o orçamento vergonhosamente vêm sumindo aos nossos olhos, ano a ano. Sentimos que o fim ao diálogo deixou de ser possibilidade de transformação para tornar-se um estado de legitimação de uma falsa democracia, de uma falsa participação, de um falso programa de cultura que nunca houve. Cansamos! Não da luta, cansamos desse tipo de política da migalha. Não vemos sentido em sentar e dialogar com um ministro ou secretário, se as conversas sempre esbarram na falta de verba. Por quais ralos escoam nosso dinheiro? No pagamento dos juros? No setor de marketing das empresas? Nos gastos com militarização? Nas poucas famílias que controlam a mídia? Nos megaeventos? Nas empreiteiras e sua especulação imobiliária? Nos bancos? Nesse discurso que se diz popular, democrático e participativo, nunca antes na história desse país, as instituições privadas lucraram tanto. “Não mexe comigo, que eu não ando só!” E por isso, fortalecemos a nossa luta, engrossando esse caldo com os professores, com os movimentos de moradia, com os movimentos pela saúde pública, com as pautas pela desmilitarização da polícia, com o movimento indígena, com as mães de maio, com o movimento contra o genocídio nas periferias, com as pautas de descriminalização da maconha, com os quilombolas, com os povos da floresta, com o movimento LGBT, com as culturas populares, com os movimentos feministas, com o movimento negro, com as periferias, com os trabalhadores e trabalhadoras de todo país. Não há como produzir pensamentos, pautas, programas e leis mais elaboradas para a cultura do que as já construídas nesses últimos anos. Sabemos o que queremos. Já fizemos inúmeras cartas, documentos, reuniões. O que é necessário para o fomento efetivo dos trabalhadores e trabalhadoras de cultura desse país, já está documentado há muito tempo. Resta pôr em prática. O dinheiro e energia das caravanas, das

conferências e das reuniões, pra nós, torna-se agora um desperdício, um falso processo, uma falácia. Estamos reunidos, estamos conversando, continuamos nos organizando, mas agora seremos claros e diretos. Edital não é política pública. Exigimos: - os editais transformados em leis com dotação orçamentária própria, com comissões eleitas pela sociedade civil. - a criação da LEI PRÊMIO TEATRO BRASILEIRO, nessas condições. - a criação da LEI PRÊMIO PARA AS ARTES PÚBLICAS, nessas condições. - a mínima fatia do orçamento de 2% em nível federal, 1,5% em nível estadual e 1% em nível municipal (PEC 150) - o fim da renúncia fiscal, da Lei Rouanet e de seu simulacro, o Pro-cultura. No sentido de viabilizar essas pautas, estamos prontos. Unimo-nos a diferentes frentes de luta porque entendemos que o projeto maior é de uma sociedade que seja de fato pública e igualitária nas condições de sobrevivência de todos os seres-humanos. Não faremos figuração em eventos do governo, nem demonstraremos apoio a um governo que não cumpre suas promessas, tampouco aceitaremos nada menos que o mínimo produzido por nossa categoria em oito anos de muita militância e pensamento conjunto.

Sem mais. E com os nossos, cada vez mais...

Rede Brasileira de Teatro de Rua – Sorocaba/SP – 17 de Maio de 2015

Quadro 5: Manifesto da Rede Brasileira de Teatro de Rua, Sorocaba, SP

Fonte: Acervo do autor

Esse sistema de financiamento privilegia o teatro realizado dentro das salas com cobrança de ingressos, localizados nos grandes centros urbanos e dirigidos para praticamente uma classe social, justamente a mais privilegiada. Além do lucro rápido, estas produções funcionam como mídia para o departamento de marketing de grandes empresas anunciarem a venda de seus produtos e serviços.

É importante perceber o atual momento do fenômeno sócio-econômico-cultural que vem ocorrendo gradativamente no país, que diz respeito não só à privatização dos serviços públicos essenciais (luz elétrica, gás), mas também aos espaços públicos, com a privatização de estradas, praças, calçadas, centros históricos, os quais passaram a ter um valor de mercado elevado devido à sua visibilidade como, por exemplo, o Vale do Anhangabaú - SP e a Praça da Estação - BH, onde o poder público cobra preço bastante elevado para o seu uso.



## 4.2 O teatro de rua chega à academia

O aumento de publicações e produção de artigos, dissertações, teses e livros levou à criação de um Grupo de Trabalho intitulado Artes Cênicas de Rua na estrutura da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

O GT Artes Cênicas de Rua (ACR) reúne pesquisadores de todas as regiões do país que são, também, integrantes ou tiveram algum tipo de contato com o Teatro de Rua. Esse grupo de trabalho tem como perspectiva abordar as artes cênicas (teatro, circo, dança, ópera e performances) realizadas em espaços abertos, externos ao edifício teatral e/ou aos locais fechados, onde o público não seja limitado por critérios econômicos, culturais, linguísticos e geográficos.

O GT abarca três grandes campos de ação: memória (releitura e inserção da participação das ACR na história do teatro), estética (investigação de procedimentos técnico-artísticos utilizados nas ACR e suas possíveis interferências no espaço urbano) e reflexão teórica (estudo das teorias teatrais à luz das ACR e seus diálogos com a história, as chamadas ciências auxiliares como sociologia, antropologia, arquitetura etc., cujas preocupações estão centradas nas relações entre o homem e a cidade.

Ao Presidente da ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

Caro Professor,

Vimos solicitar a Vossa Senhoria, pauta para o encaminhamento e a deliberação na Assembleia Geral Ordinária dos sócios da ABRACE que ocorre hoje, dia 12 de novembro de 2010, no encerramento do VI Congresso desta associação no Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, da nossa proposta de criação do Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua. Conforme orientação definida e aprovada na V Reunião Científica realizada em novembro de 2009, na USP – Universidade Federal de São Paulo - foi criado o Grupo de Estudos de Teatro de Rua com o objetivo de viabilizar a organização do futuro Grupo de Trabalho. Durante este período foram realizadas as seguintes ações:

Manutenção do grupo virtual de discussão: [nucleodepesquisadoresdeteatroderua@yahoogrupos.com.br](mailto:nucleodepesquisadoresdeteatroderua@yahoogrupos.com.br)

Participação de pesquisadores em seminários, mesas-redondas e debates em diversos eventos dessa modalidade em todo o país, tais como: Mostra de Teatro de Rua no Fórum Mundial Social (Canoas – RS); Encontro da RBTR (Canoas – RS) Encontro para a Reflexão do Teatro de Rua do Nordeste (?), Festival de Teatro da Amazônia (Manaus – AM), Mostra de Teatro de Rua de Jaraguá – Uçú (GO); Seminário de Teatro de Rua no Amazônia em Cena na Rua (Porto velho –RO); Festival de Esquetes do Barbante – OFF da FITA (Angra dos Reis – RJ); V Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas (São Paulo – SP)

- Participação em comissões de premiação em eventos teatrais - Inserção de pesquisadores da RBTR como discentes de Programas de Pós Graduação em Artes Cênicas, de várias universidades do país (UNESP, UNIRIO, UFPA)

- Publicação coletiva da revista ARTE E RESISTÊNCIA NA RUA – organização do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP), com dois números publicados em 2010

- Criação de um Curso de Extensão na UNESP abordando o Teatro de Rua, coordenado pelo Prof. Dr. Alexandre Mate, membro do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua

- Encontros, palestras e debates com integrantes do Núcleo Paulistano de Teatro de Rua – SP em diversos momentos durante 2010

- Fórum da V Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas em São Paulo - SP - Publicações de grupos teatrais de rua: revistas, fanzines, cadernos - Publicação do livro Teatro de Rua no Brasil - a primeira década do Terceiro Milênio por Licko Turle e Jussara Trindade, proponentes do Grupo de Estudos de Teatro de Rua da ABRACE

- Outorga do título de Doutor Honoris Causa a Idibal Pivetta (César Vieira), fundador e diretor do Grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV, de São Paulo – SP

Dentre as mais recentes conquistas do Teatro de Rua no país, destacam-se também:

- A criação da disciplina Teatro de Rua na UFPA, pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Wlad Lima - Criação de pós-graduação em Artes na UFU (MG), que inclui uma Linha de Pesquisa em Teatro de Rua (Prof. Dr. Narciso Telles)

- Permanência da disciplina Teatro de Rua na UFSC, ministrada até recentemente pelo Prof. Ms. Toni Edson, integrante do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua (atualmente, pela Prof<sup>a</sup> Janaína Martins) - Inserção da Unidade

Programática Teatro de Rua no curso de Pós Graduação em Teatro-dança (lato sensu) da Faculdade Angel Vianna em Juiz de Fora (MG), pelo prof. Ms. Licko Turle, do NPTR

Participação como mediadora em mesa-redonda sobre Teatro de Rua na UFPR, dentro da programação do Festival de Teatro de Curitiba, sob a coordenação da Prof<sup>a</sup> Ms. Ana Rosa Tezza, do NPTR

Vários pesquisadores das artes cênicas realizadas na rua já se encontram, hoje, inseridos na vida acadêmica; a criação de um grupo de trabalho na ABRACE com essa temática representa, portanto, a legitimação de uma prática que já vem sendo realizada, conforme as informações aqui apresentadas. Enfim, é possível identificar, nas últimas décadas, um crescimento expressivo dessa atividade teatral em nosso país. A cada dia, multiplicam-se os grupos, companhias e artistas-solo que, com suas propostas, éticas e estéticas, buscam ganhar as ruas de todas as maneiras, das mais tradicionais às mais inusitadas. Contudo, algumas das expressões teatrais realizadas em espaços abertos não recebem, ainda, um tratamento teórico-conceitual mais aprofundado por parte de seus praticantes. Corrigir essa distorção torna-se, portanto, uma tarefa urgente. Buscando um equilíbrio entre o fazer e o refletir, as diversas modalidades cênicas da rua poderão reivindicar o seu justo espaço na comunidade acadêmica como campo legítimo de conhecimento, capaz não somente de investigar as suas próprias questões, mas também de contribuir, com o seu saber, para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Por isso, propomos à ABRACE a criação do GT Artes Cênicas Na Rua, denominação a qual, acreditamos, contempla a diversidade das modalidades teatrais realizadas em espaços exteriores ao edifício teatral.

São Paulo, 12 de novembro de 2010

Quadro 6 - Carta de criação do GT Artes Cênicas na Rua na ABRACE

Fonte: Acervo do autor

Uma vez constituído formalmente, o GT Arte Cênicas na Rua passou a constar dentre os outros GTs a partir da VI Reunião Científica da ABRACE (2011), sendo divulgado no portal eletrônico da ABRACE – [www.portalabrace.org](http://www.portalabrace.org) - com a seguinte ementa:

### GT Artes Cênicas na Rua

O GT Artes Cênicas na Rua (ACR) tem como perspectiva abordar as artes cênicas (teatro, circo, dança, ópera e performances) realizadas em espaços abertos e externos ao edifício teatral e/ou aos locais fechados, que não utilizem de procedimentos e regras firmemente estabelecidas de seleção e exclusão na convocação do público, onde, estes, não sejam escolhidos por critérios de classe, culturais, linguísticos e geográficos. O GT abarca três grandes campos de ação: a) Memória – releitura e inserção da participação das ACR na história do teatro;

b) Estética – investigar procedimentos técnico-artísticos utilizados nas ACR e suas possíveis interferências no espaço urbano;

c) Reflexão teórica – estudo das teorias teatrais à luz das ACR e seus diálogos com a história, as chamadas ciências auxiliares (sociologia, antropologia, arquitetura etc.) cujas preocupações centrem-se nas relações entre o homem e a cidade.

Áreas de interesse do GT:

- ACR e história
- ACR e processos de formação
- ACR e modos de produção
- ACR e política
- ACR e comunidade
- ACR e crítica
- ACR e as outras linguagens artísticas

O GT tem como principais objetivos:

- facilitar e incentivar, à comunidade em geral, o acesso às informações e pesquisas sistematizadas nestas áreas por meio do compartilhamento de dados via encontros presenciais, publicações, internet e em outros suportes (impressos e magnéticos);
- estimular, nos trabalhadores-artistas, atividades de registro e produção documental de suas práticas;
- identificar e publicar arquivos, acervos, coleções e entrevistas dos trabalhadores das ACR;

- publicar, em meio digital e impresso, revistas e boletins com artigos pertinentes ao grupo de trabalho;
- fazer o levantamento (mapa) das ACR no Brasil, por intermédio de coletas de dados com pesquisadores, artistas e espectadores;
- participar de congressos, reuniões e eventos científicos.

Quadro 7 - Ementa GT Artes Cênicas na Rua , ABRACE

Fonte: Acervo do autor

Cabe dizer que, no momento da aprovação do GT Artes Cênicas na Rua, todos os seus integrantes ativos eram também articuladores da RBTR40. Porém, logo o GT ganhou repercussão dentro da ABRACE e despertou interesse no meio acadêmico, sobretudo por parte de pesquisadores da dança e da performance, de modo que o número de membros foi aumentando gradual e constantemente.

## Por FIM

O ensino e a prática do Teatro de Rua, do Teatro na Cidade e da noção de Teatro Espaços Abertos como Arte Pública podem contribuir para a construção de uma ordem mais democrática e cidadã. A liberdade de criação e de manifestação para esta modalidade é fundamental; e, somente com a independência de recursos oriundos do fomento público à cultura, haverá garantia da sua não utilização em projetos “alternativos” demagógicos ou utilitaristas de governos e políticos.

Abrir a discussão e um olhar atento para esses múltiplos Teatros de Rua, abordando alguns dos caminhos que os mesmos têm percorrido nas últimas décadas em função de suas disputas - de pensamento, políticas e econômicas - pelo espaço público, torna-se para os seus artistas pesquisadores-trabalhadores um imperativo dos dias atuais. Cabe-nos, portanto, o desafio de registrar e dar visibilidade a estes processos, expor sua potência e ampliar seus limites, para que este teatro vivo e pulsante não permaneça relegado a um plano secundário em relação às modalidades teatrais cuja importância já é reconhecida, mas ao contrário, passe a ocupar o seu merecido lugar dentro do panorama teatral brasileiro da atualidade.

SER ARTISTA é uma possibilidade que todo o ser humano tem, independente de ofício, carreira ou arte.

É uma POSSIBILIDADE de desenvolvimento pleno, de plena expressão, de direito à felicidade.

A possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua FELICIDADE, plenitude, LIBERDADE, fertilidade é de todo e qualquer ser humano.

Isso não é um privilégio do artista, é um DIREITO DO SER HUMANO – de se livrar de seus papéis, de exercer sua potencialidade e de SE SENTIR VIVO.

Todo mundo pode viver sua expressão sem estar preso a um papel.

Não se trata de ser artista ou não, mas de uma perspectiva do ser humano e do mundo.

Não se trata só de todos os artistas serem operários mas, de TODOS OS OPERÁRIOS SEREM ARTISTAS.

Das pessoas terem relações CRIATIVAS, FÉRTEIS e de transformação com o mundo, a realidade, a natureza, a sociedade.

O Homem não está condenado a ser só destruidor, consumista, egoísta como a sociedade nos leva a crer.

Grupo Tá Na Rua



## Referências

ALENCAR, Sandra. Atuadores da paixão. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1997.

ALVES, José Francisco (org.). Experiências em Arte Pública: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008. p. 30-37.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume, 2002

BARCELLOS, Vera Chaves. Arte Pública: um conceito expandido. In: ALVES, José Francisco (org.). Experiências em Arte Pública: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008. p. 62-69.

BECKÄUSER, Frei Alberto. Os fundamentos da sagrada liturgia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

BENICIO, Eliene. Teatro de Rua: Uma Forma de Teatro Popular no Nordeste. USP, São Paulo, 1993

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. Técnicas latino-americanas de Teatro Popular. São Paulo: Hucitec, 1984.

\_\_\_\_\_. O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. A cidade como palco: o centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea – Rio de Janeiro – 1980/1992: Tese de Doutorado em Teatro. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2005.

CARREIRA, André L.A.N. Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. Teatro de Invasão do espaço urbano (a cidade como dramaturgia). São

Paulo: HUCITEC. 2019.

\_\_\_\_\_. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. ArtCultura – Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura nº 2 vol.1. Uberlândia, 2000. pp. 108-113

\_\_\_\_\_. “Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade”, in Espaço e Teatro (do edifício teatral à cidade como palco). LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). Rio de Janeiro: Vozes/7 Letras, 2008.

COSTA, Iná e CARVALHO, Dorberto. A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DA MATTA, Roberto. A Casa e a Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ª edição, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MOREIRA, Jussara Trindade. A contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Orientador: José da Costa Filho. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2014.

OLIVEIRA, Jessé. Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Ueba/Impressão Lorigraf, 2010.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. Teatro de Rua. São Paulo: Hucitec, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SILVA, Fernando Pedro da. Arte Pública – Diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005

TEIXEIRA, Adailton. Teatro de rua: identidade – Território. São Paulo: Giostri Editora. 2021.

TELLES, CARNEIRO. Narciso, Ana. Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro:

Ed. E-Papers, 2005.

TELLES, Narciso. O teatro que caminha pelas ruas. São Paulo: Nativa, 1999.

\_\_\_\_\_. Pedagogia do teatro e o teatro de rua. Porto Alegre: Mediação: 2008.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

\_\_\_\_\_. Teatro(s) de Rua do Brasil: A luta pelo espaço público. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2016

\_\_\_\_\_, GOMES, Vanéssia. Teatro de Rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Redes. Fortaleza: Aldeia Casa Viva. 2018

\_\_\_\_\_. Tá NA Rua – Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua. 2008

VIEIRA, César. Em busca de um teatro popular. 4º Ed. Ministério da Cultura/FUNARTE, 2007.

## Referências em sítio eletrônico:

A cidade como dramaturgia, por André Carreira: <http://pt.scribd.com/doc/40287815/Andre-Carreira-A-Cidade-Como-Dramaturgia#scribd>. Acesso em: 24 de outubro de 2021

Abertura do Seminário de Arte Pública ANO ZERO, por Amir HADDAD: <https://seminarioartepublica.wordpress.com/> Acesso em: 24 de outubro de 2021

Portal da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: [www.portalabrace.org](http://www.portalabrace.org) Acesso em: 24 de outubro de 2021

Portal de História do Teatro Mundial e Brasileiro do Instituto de Artes da UNESP: <https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/teatro-mundial/historia-do-teatro-mundial/> Acesso em: 24 de outubro de 2021

Rede Brasileira de Teatro de Rua: <http://rbtr.com.br/wordpress/> Acesso em: 24 de outubro de 2021

Blogspot Teatro de Rua e a Cidade: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/> Acesso em: 24 de outubro de 2021

Canal Estudos de Teatro de Rua: <https://www.youtube.com/c/EstudosdeTEATROdeRua>. Acesso em: 24 de outubro de 2021

Blog Coletivo Teatro da Margem: <http://cteatrom.blogspot.com.br/> Acesso em: 24 de outubro de 2021





Universidade Federal da Bahia

## Teatro de Rua e Espaços Abertos para a Cena

A disciplina Teatro de Rua e Espaços Abertos é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o teatro, suas diversas modalidades e diferentes possibilidades espaciais de realização tanto em fechados, como em espaços abertos.



PROGRAD  
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

