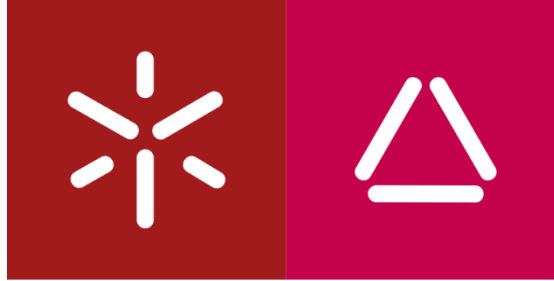


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Ana Luiza Pradel de Carvalho

O teatro como forma de habitar o espaço urbano: um estudo
sobre ocupações artísticas na cidade e seu poder de
conscientização política e social

julho de 2021



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Ana Luiza Pradel de Carvalho

**O teatro como forma de habitar o espaço urbano: um estudo
sobre ocupações artísticas na cidade e seu poder de
conscientização política e social**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho realizado sob a orientação de

Professora Doutora Teresa Mora

julho de 2021

Declaração

Nome: Ana Luiza Pradel de Carvalho

Endereço eletrónico: analuizapradel@gmail.com

Título da Dissertação: O teatro como forma de habitar o espaço urbano: um estudo sobre ocupações artísticas na cidade e seu poder de conscientização política e social

Orientador: Teresa Mora

Ano de conclusão: 2021

Designação do Mestrado: Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos que de alguma forma cruzaram meu caminho e me fizeram chegar até aqui. Acredito que nada nessa vida se faz sozinho.

Agradecer à Professora Teresa Mora, que topou embarcar comigo nessa aventura.

Agradecer aos meus colegas e amigos que fizeram parte da minha trajetória teatral e com os quais um dia eu tive a oportunidade e a honra de dividir o palco no teatro.

Obrigada às minhas amigas, Tatiana Hollauer, Lena Lustosa, Ana Vieira e Joana Miller, que assim como eu, carregam a responsabilidade de traçar um novo caminho longe das terras brasileiras e me ensinam a cada dia como ser uma pessoa melhor e a superar meus desafios.

Agradecer ao José Fernandes e à Alice Cracel (1951 † 2019), que por um ano foram minha família em Portugal, me acolhendo e dando todo o suporte necessário para uma pessoa que “cai de para quedas” em um novo país.

Agradecer à irmã mais velha que a vida me deu, Rafaela Santana, por ter atravessado comigo este triste momento histórico, que foi a pandemia, mas sempre estando ao meu lado e não deixando a “peteca cair”.

À minha coinquilina italiana, Serena Pacconi que fez desta reta final um período mais leve e alegre, me ajudando a atravessa-lo com mais tranquilidade.

E por último, o agradecimento vai para as três pessoas mais importantes da minha vida. Minha mãe Marta Pradel e minhas irmãs Renata Pradel e Rafaela Pradel. Sem vocês nada disso seria possível.

*“Um livro de poesia na gaveta
Não adianta nada
Lugar de poesia é na calçada”*

Sergio Sampaio

Índice

Índice de Imagens	8
Resumo	9
Introdução	11
Nota Metodológica	13
Capítulo 1: O Teatro de Rua	
1.1 Introdução	15
1.2 Do palco à rua?	15
1.3 Definindo o Teatro de Rua	20
1.4 Teatro Político e Teatro de Rua: o encaixe perfeito	23
1.5 <i>Tá na Rua</i> – “Dar não dói, o que dói é resistir”	26
Capítulo 2: O Espaço Urbano e seu Caráter Político	
2.1 Introdução	29
2.2 Conceito de cidade	29
2.3. A construção do espaço urbano e seu potencial artístico	30
Capítulo 3: Intervenções Urbanas – A Teatralização do Real	
3.1 Introdução	34
3.2 O protesto em forma de arte	34
3.3. O impacto social e político do Teatro de Rua	37
Considerações Finais	41
Referências Bibliográficas	44

Índice de Imagens

Imagem 1	26
Imagem 2	42

Resumo

O objetivo principal deste estudo é compreender o poder de conscientização política e social que as artes cênicas possuem ao habitarem espaços urbanos, traduzindo-se naquilo que conhecemos como o famoso e popular Teatro de Rua. Buscaremos entender, o que caracteriza esse tipo de arte, seu percurso histórico e quais são as ferramentas e os meios utilizados para que ela se concretize e para que consiga alcançar seu objetivo de conscientização.

O teatro de rua é uma modalidade teatral praticada ao redor do mundo por muitos grupos teatrais que escolhem o meio urbano como palco. Utilizando os artifícios necessários e enfrentando os desafios que surgem no decorrer de uma apresentação artística tendo a cidade como escolha de cena, a maior parte deles se utilizam da teatralização do real para tratar de temas que muitas vezes são banalizados pela sociedade e/ou temas que em sua maioria são considerados tabus. Para que assim, a reflexão e o impacto diante da ação cênica/performativa apresentada seja ainda maior para o público que a recebe, convidando-os a uma reflexão diante o assunto proposto.

Partindo deste princípio, será apresentado como ponto de referência principal, o grupo de teatro brasileiro *Tá na Rua*, que teve seu surgimento em 1980 na cidade do Rio de Janeiro – Brasil.

Em meio ao caos da ditadura militar brasileira (abril de 1964 - março de 1985), o grupo carioca *Tá na Rua* nasce como forma de resistência social e cultural e vive, até os dias de hoje, cumprindo sua função artística social, levando aos cidadãos, educação, política, arte e informação.

Como recorte, será utilizada a peça “Dar não dói, o que dói é resistir”, que abrange o tema da ditadura militar e representa uma enorme resistência cultural e artística ocasionada na época.

Também será discutido sobre o caráter político que o espaço urbano por si já carrega, sobre o direito que todo cidadão tem em participar da produção e criação do espaço urbano e social em que vivemos e sobre seu potencial artístico.

Palavras-chaves: artes cênicas, teatro de rua, teatralização do real, urbano, espaços urbanos, cidade, tabus.

Abstract

The main goal of this study is to understand the power of political and social awareness that is generated in street theater performances, especially in an urban context, as well as analyzing the historical development of this phenomena in the contemporary age. This paper attempts to understand what features characterize this artform and how they are pivotal in the realization of a work's intended goal.

Street theater is a theatrical modality practiced around the world by many theater groups that choose the urban environment as their stage. Using the necessary props and facing the challenges that arise during an artistic performance with the city as the backdrop, the majority of these groups use the theatricalization of the real to deal with themes that are often trivialized by society and/or are considered taboo. Due to the setting of the performance the impact on the audience is far greater, and this generates a more thorough reflection on the proposed subject.

Based on this principle, the Brazilian theater group *Tá na Rua*, which had its emergence in the city of Rio de Janeiro – Brazil in 1980, will be presented as the main point of reference. Amidst the chaos of the Brazilian military dictatorship (April 1964- March 1985) the group was born as a form of social and cultural resistance, and lives, to this day, fulfilling its social and artistic function.

The political character that the urban space carries will also be discussed, as well as the right that every citizen has to participate in its creation, and the right to explore its artistic potential.

Key-words: performance arts, street theater, theatricalization of the real, urban, urban spaces, city, taboo.

Introdução

Falar de teatro de rua em tempos de pandemia não foi uma tarefa fácil. Quando decidi falar sobre teatro de rua e seu poder de conscientização política e social, a ideia inicial para realizar este estudo era de construir uma narrativa baseada nos pilares que sustentam o teatro de rua.

Para que fosse possível mostrar como tal processo ocorre na prática, seria feito um acompanhamento a um grupo de teatro de rua em Braga - Portugal, para que assim, fosse possível ver de perto o funcionamento do grupo e beber diretamente da fonte. Infelizmente, o plano inicial teve de ser deixado de lado e tal trabalho de acompanhamento não foi possível de ser realizado devido as regras de distanciamento social impostas pelo governo e a esse triste momento de pandemia que – infelizmente – ainda atravessamos.

Foi preciso então acionar o plano B para que pudesse ser realizada esta pesquisa. Graças aos inúmeros trabalhos acadêmicos, livros e artigos, foi possível encontrar uma boa base teórica para que fosse efetuado este trabalho.

Começarei, então, com uma nota metodológica, explicando a escolha das obras que irão sustentar este trabalho, designadamente para a compreensão de alguns conceitos mais para a frente abordados e como as teorias dos autores escolhidos são de extrema necessidade para este estudo.

No primeiro capítulo desta tese, irei fazer uma breve análise histórica que nos auxiliará a compreender melhor as raízes do teatro de rua. Afinal, o teatro é uma arte que nasce na rua e vai para os palcos ou ao contrário? A partir disso, iremos definir, através do olhar de autores escolhidos a dedo para este estudo, o(s) conceito(s) que permeiam o termo *teatro de rua*. Feito isto, será traçado um percurso comparativo entre o teatro político e o teatro de rua e será clarificado o porquê dessas duas modalidades teatrais estarem tão ligadas entre si. Para finalizar esta segunda parte, será apresentado o grupo de teatro brasileiro *Tá na Rua*, forte fonte de inspiração e de estudo, que embasará esta tese e como consequência dessa escolha, também abordaremos o espetáculo pelo grupo feito, “Dar não dói, o que dói é resistir”. Foi a partir de conversas com profissionais e colegas da área teatral e do cinema, que então tomei conhecimento desta peça, e desde logo percebi o quão potente podia ser o casamento deste trabalho feito pelo grupo com este estudo.

Em um segundo momento, irei centrar-me no espaço urbano – também grande protagonista desta pesquisa – suas características e seu grande potencial como um espaço que vive e respira política e arte. Para isso, será apresentado alguns dos principais conceitos a respeito do termo *cidade* para que depois seja possível entender seu potencial artístico e também a escolha deste espaço pelos grupos de teatro de rua.

Por último, abordarei as intervenções urbanas tendo como foco o grupo *Tá na Rua*, que faz o uso da ferramenta de *apresentação* e não de *representação* de temas e histórias. Temas esses que muitas vezes, para não dizer sempre, fogem da dramaturgia clássica de um texto teatral, para que seja possível entendermos, por fim, seu impacto político e social.

Nota Metodológica

O objetivo desta pesquisa é mostrar o potencial do teatro de rua no seu poder de conscientização política e social, pelo que é preciso analisar como é que de fato isso ocorre.

Recorrendo à pesquisa bibliográfica, procurarei mostrar a relação entre teatro de rua e sociedade, identificar as ferramentas que este tipo de teatro utiliza para tornar essa relação possível e evidenciar o cenário urbano em que ele se insere. Neste sentido, será usado como forma de ilustração o espetáculo teatral “Dar não dói, o que dói é resistir”, do grupo de teatro *Tá na Rua*.

Para conseguir realizar esta pesquisa, foi necessária uma extensa busca de autores que abordassem o tema, e dentre os encontrados destaco como principais e fundamentais para sua execução: *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold (2001), *O direito à Cidade* de Henri Lefebvre (2008), *O teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): Uma paixão no asfalto* de André Carreira (2007) e *Teatro de rua, olhares e perspectivas* dos autores Narciso Telles e Ana Carneiro (2005).

Margot Berthold foi de extrema importância para embasar a contextualização histórica feita nesta pesquisa. Através dele foi possível entender o teatro na antiguidade e analisar as raízes que levaram ao surgimento do teatro de rua e entender que mesmo dentro de um panorama heterogêneo, podem existir aqueles denominadores comuns que caracterizam o teatro através do tempo, principalmente quando colocado o teatro no lugar de obra de arte que carrega um caráter social.

Em seguida, pelas lentes de Henri Lefebvre foi possível explorar o termo *cidade* e as infinitas possibilidades que o espaço urbano pode oferecer. O autor considera que a sociedade se materializa no espaço, sendo então a construção do espaço urbano uma projeção da sociedade. E nesta perspectiva, defende o ideal de que toda a população tem o direito a participar no espaço em que vive.

Este olhar de Lefebvre, quando somado aos estudos de André Carreira, faz ser possível a compreensão de que a cidade oferece um enorme potencial artístico, quando o mesmo é explorado pelos grupos de teatro de rua. Senso assim, foi possível ter uma visão e um entendimento mais completo do teatro como forma de habitar o espaço urbano.

Carreira também é um autor que em muito contribuiu para esta pesquisa, porque é através dele que teremos conceitos bem didáticos e claros a respeito do teatro de rua, ferramentas utilizadas por essa modalidade teatral e sua relação com o teatro político e principalmente com o público.

Não menos importantes são Narciso Telles e Ana Carneiro com sua obra *Teatro de rua, olhares e perspectivas* (2005) foram como uma espécie de bíblia para esta pesquisa, como o próprio título já o elucida. Além disso, os capítulos “Espaço” e “O teatro e a cidade, o ator e o cidadão” proporcionam-nos falas de Amir Haddad, ator e diretor do grupo *Tá na Rua* que testemunham a sua influência política e social.

Por último, uma ilustração do espetáculo “Dar não dói, o que dói é resistir”, produzido pelo grupo *Tá na Rua*, cuja pertinência advém de se tratar de um espetáculo de um grupo de teatro de rua feito em negação da ditadura militar brasileira e que simboliza toda essa capacidade e habilidade que a arte urbana tem de alcançar um lugar de debate e de fazer com que sejam compreendidos certos assuntos adormecidos dentro de uma sociedade.

Capítulo 1: O Teatro de Rua

1.1 Introdução

Neste primeiro capítulo da pesquisa, será apresentado o Teatro de Rua que constitui o foco principal de estudo desta tese. Serão levadas em conta as principais características que o compõem, para que, posteriormente, possamos entender o forte poder político e social que ele exerce na nossa sociedade.

Uma breve contextualização histórica do teatro será feita para que seja possível uma análise que nos leve a entender quais os caminhos que esta arte percorreu até chegar no momento em que surge o famoso e popular teatro de rua.

Outro ponto que também será visto, será o que de facto o faz ser tão diferenciado das outras modalidades teatrais e quais são suas características marcantes.

Como o próprio nome sugere, pode-se dizer que o teatro de rua é o extremo oposto quando comparado ao teatro tradicional. Sem palco italiano¹ e com a organização da plateia em fileiras inumeradas, sem coxias e sem efeitos especiais de luz, o espaço de apresentação das performances e intervenções de grupos teatrais que optaram pelo caminho do não tradicional é a cidade.

Buscaremos entender também, o porquê do teatro de rua e o teatro político estarem, quase sempre, caminhado lado a lado. Por isso, o teatro político também será apresentado como forma de entendermos melhor as peças do quebra cabeça deste teatro urbano.

1.2 Do palco à rua?

Todo o mundo alguma vez na vida já ouviu falar de teatro. Seja para assistir a um *stand up* de comédia, um concerto de uma banda, ou até mesmo um espetáculo teatral. Apreciadores ou não, o teatro é conhecido por quase todos na nossa sociedade moderna. Mas tratando-se de arte, o que significa de facto teatro?

O significado mais antigo a respeito deste termo vem do latim *theatrum*, do grego *theatron*, que significa literalmente “lugar para olhar”, de *theasthai* “olhar” mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”.

Jerzy Grotowski (1933 – 1999), famoso ator e diretor polaco de teatro e grande figura das artes cênicas durante o século XX, em sua obra *Em Busca de um Teatro Pobre*, estabelece a ideia de que o teatro é basicamente o trabalho psicofísico do ator e nada

¹ Surge durante o Renascimento, na virada do século XV para o XVI, quando o homem passa a ocupar o centro do universo. Tendo como sua maior característica a disposição frontal de palco e plateia, é ainda hoje o mais utilizado no teatro ocidental. Além dessa formação (palco/plateia), outras características determinam o palco italiano: palco delimitado pela boca de cena, consequentemente, a quarta parede e a caixa cênica com urdimento e coxias.

mais. Grotowski, defende a ideia de que o teatro pode ser definido como o que ocorre entre o ator e o espectador, sendo os outros acontecimentos cénicos, consideradas por ele, suplementares. (GROTOWSKI 1987:28).

Existem inúmeras definições a respeito da arte *teatro* e principalmente ao redor do *fazer teatro*. Contudo, para que possamos compreender esta arte nos dias de hoje, devemos olhar para seu passado e para sua história. Dessa forma, ficará mais claro para entender o caminho que ela percorreu até chegar aos dias de hoje no que conhecemos como teatro de rua.

Em seu livro *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold (1922 – 2010), no prefácio, inicia sua narrativa dizendo que “falar do teatro do mundo é apresentar uma única pedra e esperar que o leitor visualize a estrutura total a partir dela.” e completa dizendo que muito depende da imaginação do leitor já que construir uma história do teatro ao redor do mundo é uma tarefa completamente ousada e difícil: (BERTHOLD 2001: Prefácio)

O esforço para descobrir, dentro do panorama heterogêneo, os denominadores comuns que caracterizam o fenômeno do “teatro” através dos tempos representa um grande desafio. A estrutura necessariamente restrita de um estudo como esse impõe seletividade, omissões, concisão, colocando assim fatores subjetivos em jogo. A própria natureza íntima do assunto torna a objetividade difícil. (...) Contudo, é precisamente nesse ponto que a fascinação pelo processo artístico do teatro começa: o leitor é então colocado face a face com a exigência não expressa de prosseguir, por conta própria, nos assuntos meramente tocados. O mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estatua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado. (BERTHOLD 2001: Prefácio)

Como visto anteriormente, por mais desafiante que seja caracterizar o que é de facto a arte teatral, Berthold defende a ideia de que existem denominadores comuns que ajudam a caracterizar o fenômeno do teatro através do tempo e de diferentes realidades sociais. “O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demónios, o ator que traz a vida à obra do poeta; todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira.” (BERTHOLD 2001:1).

O autor também coloca o teatro em um lugar único quando comparado a outros tipos de artes, pois assim como uma vela, o teatro consome a si próprio, e uma vez terminado permanece sempre no passado, fazendo com que seja diferente dos outros tipos de arte. (BERTHOLD 2001: Prefácio)

Não podemos precisar a data exata do nascimento do teatro, apesar de inúmeros estudos a respeito. Porém, sabemos que é algo tão antigo quanto a humanidade e que existem relatos e provas de que já existiram formas desta arte, por mais que primitivas, que podem ser consideradas como uma das mais antigas manifestações artísticas do homem, já que “a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2001:1).

Assim como qualquer tipo de arte, o teatro também sofreu alterações no tempo e segundo Berthold, a grande diferença entre o teatro primitivo e sua forma mais avançada é a quantidade de acessórios cénicos que o ator usa para transmitir seu texto:

O artista de culturas primitivas e primevas arranja-se com um chocalho de cabeça e uma pele de animal; a ópera barroca mobiliza toda a parafernália cênica de sua época. Ionesco desordena o palco com cadeiras e faz uma proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana. O século XX pratica a arte da redução. Qualquer coisa além de uma gestualização desamparada ou um ponto de luz tende a parecer excessiva. (BERTHOLD, 2001:1).

Porém, ao mesmo tempo que o autor identifica que existem mudanças que aconteceram ao decorrer do tempo, entre o teatro primitivo e aquele que conhecemos nos dias de hoje, ele também classifica o teatro como uma arte atemporal, definindo-a como um organismo vivo. Além disso, ele usa como exemplo em seu livro, os espetáculos do mímico Marcel Marceau, e se apropria do texto do ator, que diz que a pantomima é a “arte de identificar o homem com a natureza e com os elementos próximos de nós”. (MARCEAU cit in BERTHOLD 2001:1).

Berthold, inicia sua obra apresentando o teatro primitivo, e divide-o em três grandes representantes: as tribos aborígenes, as pinturas das cavernas pré-históricas e entalhes em rochas e ossos, e as danças mímicas e costumes populares que ainda resistem e existem mundo fora até os dias de hoje. (BERTHOLD 2001:2).

Para os historiadores que estudam o teatro, não existe nenhum outro tipo de arte que seja capaz de acompanhar com mais propriedade a evolução humana. Como por exemplo, o teatro primitivo que fazia uso de acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor atualmente desenvolvido faz uso. Máscaras, cenários, embora na mais simples forma, eram comuns. Por exemplo, na Idade do Gelo, na caverna *Montespan* na França, os caçadores se reuniam em volta de uma figura de um urso e estavam eles próprios mascarados de urso. E assim, através de um ritual alegórico-mágico, sacrificavam a figura do urso para que isso lhes garantisse uma caçada de sucesso. (BERTHOLD 2001:6).

Apesar de inúmeros documentos históricos em que podemos ter o conhecimento do “uso do teatro” como ferramenta da expressão humana, é em 1882 que o historiador e egiptologista Gaston Maspero descobre algo que mais tarde será considerado como a raiz do teatro.

Durante a história da humanidade, o culto aos mortos, deu origem a grandes construções e monumentos que traduzem esse rito de passagem, da alma humana para um além-mundo. E foi através delas, que o egiptologista chama atenção para um detalhe. Maspero identifica um carácter “dramático” das inscrições sepulcrais, ou seja, dos textos das pirâmides. Isso nos permite, e significa que os pictogramas e hieróglifos de cinco mil anos atrás, nos guia e nos traz certas conclusões a respeito do teatro no Egito Antigo e que mais tarde dará origem ao teatro que conhecemos hoje. (BERTHOLD 2001:11).

Parece certo que as recitações nas cerimônias de coroação e jubileus (Heb sedes) eram expressas em forma dramática. Mesmo a apresentação do deus Ísis, pronunciando uma fórmula mágica para proteger seu filhinho Hórus dos efeitos fatais da picada de um escorpião, parece ter sido dramaticamente concebida. (BERTHOLD 2001:11).

Berthold, portanto, chama a atenção para uma coisa: essas inscrições sepulcrais da época, ou mesmo as oferendas sacerdotais carecem de um componente muito decisivo para o teatro: “seu indispensável parceiro criativo, o público” (BERTHOLD 2001:11). Porém, não podemos excluir o facto de que ao existir um conflito dramático, faz surgir uma raiz do teatro como já dito anteriormente.

Com o passar dos anos o teatro começa a se desenvolver e a criar forma. É então em Atenas, aos pés de Acrópole, que o teatro grego começa a ganhar força como forma de expressão artística. Lá, temos o surgimento do teatro que mais se aproxima com o estilo do teatro europeu, com seu nascimento datado do século VI a.C.

Como consequência das festas dionisiacas que eram feitas em homenagem ao deus grego Dionísio, deus do teatro, do vinho e da fertilidade, o teatro grego surge e é marcado em seu início pelo uso de máscaras, ornamentos e pelo uso do tablado. Sendo sempre celebrado no período da primavera e no período da colheita da uva, chamado pelos gregos de *vindima*, o teatro nesta época era uma festa com uma conotação sagrada. Os ritos dionisiacos foram se desenvolvendo e mais tarde resultam na tragédia e na comédia, fazendo com que Dionísio se tornasse o Deus do teatro: (BERTHOLD 2001:102-104).

O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portando, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. (BERTHOLD 2001:104).

Considerado berço das artes cénicas, foi na Grécia que surgiu o primeiro ator de teatro da história – Téspis – que fingiu ser o Deus Dionísio em umas das grandes festas típicas da época, fazendo com que a presença do deus se tornasse real para os espectadores. Téspis naquele momento acaba de inventar a representação teatral e a dramaturgia, sendo considerado até hoje o primeiro ator homem do teatro ocidental:

Psístrato, o sagaz tirano de Atenas que promoveu o comércio e as artes e foi fundador das Panatenéias e das Grandes Dionisiacas, esforçou-se para emprestar esplendor a essas festividades públicas. Em março do ano de 534 a.C., trouxe de Icária para Atenas o ator Téspis, e ordenou que ele participasse da Grande Dionisiaca. Téspis teve uma nova e criativa ideia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (“respondedor” e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, primeiramente não mais que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”). (BERTHOLD 2001:105).

Com o passar do tempo, o teatro foi se desenvolvendo em Atenas e isso possibilitou o surgimento do famoso género conhecido como a tragédia. Para honrar os deuses, o povo se unia, formando um semicírculo e assim através de cantos ritmados com o

auxílio do coro e da *orchestra* contemplavam as apresentações de teatro. “Duas correntes foram combinadas, dando à luz a tragédia; uma delas provém do legendário menestrel da Antiguidade remota, a outra dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes.” (BERTHOLD 2001:104).

Mais tarde, para contrapor as histórias tristes e pesadas que eram representadas através da tragédia, surge a comédia. Também de origem grega, ela nasce com seus personagens sendo pessoas comuns do povo e até mesmo bichos, através do uso de máscaras, que iam de grotescas cabeças de animais até os retratos de criaturas. (BERTHOLD 2001:123). Deixando ainda mais forte a característica que o teatro grego possuía, que era de proporcionar as pessoas uma sensação de pertencimento à sociedade, pertencimento a um grupo. A comédia passou a cumprir uma função social muito importante, que era de trazer a arte ainda mais para perto da população:

A comédia agora retirava-se das alturas da sátira política para o menos arriscado campo da vida cotidiana. Em vez de deuses, gerais, filósofos e de chefes de governo, ela satirizava pequenos funcionários gabolas, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiros.” (BERTHOLD 2001:124).

Isso trouxe, sem dúvida ao teatro uma qualidade muito particular, que era a de uma arte que trazia consigo uma característica de inclusão social. Pois a população passa a identificar-se com aquilo que era representado pelos atores nas arenas e nos palcos.

Dando continuidade à nossa breve linha do tempo a respeito do teatro, chegamos até à Idade Média, em que temos uma intensa atividade da religião católica. É então, nos dias de domingo, durante as missas, que o teatro ganhará força. O teatro era utilizado para dramatizar a chegada das Marias que estavam em busca do corpo de Cristo. A arte cênica, que na época existia basicamente para ilustrar as passagens bíblicas nas missas, ficou tão popular e impressionava o público de uma tal forma, que com medo de perder o aspeto sagrado da missa, as autoridades católicas proibiram o teatro dentro das igrejas, fazendo com que a partir de então, as encenações fossem feitas nas ruas:

A Celebração da Páscoa, que cinco séculos mais tarde se tornou o embrião do drama cristão da Igreja, era em Bizâncio a ocasião de um cerimonial que, de uma igreja a outra, serpenteava pelas ruas da cidade num cortejo solene. Os hinos pascais *Christus aneste*, que os cantores começavam a cantar no público da Hagia Sophia, era repetido nas outras igrejas: a procissão pelas ruas era encabeçada pelo mestre imperial de cerimónias, que servia ao mesmo tempo de entoador. (BERTHOLD 2001:178).

A partir dessa proibição das autoridades religiosas, podemos dizer que temos uma raiz do que mais tarde chamaremos de teatro de rua, e que durante muitos anos, servia apenas e exclusivamente ao universo religiosos, mas que, com o passar dos anos, foi bebendo de outras fontes e trouxe para si, novos elementos e personagens da vida cotidiana. Com isso o teatro de rua ganha um novo aspeto, que é o de representar a cidade e seus problemas da vida cotidiana.

1.3 Definindo o Teatro de Rua

É importante explorarmos os conceitos esclarecedores do teatro de rua. Por isso, antes de abordar a dimensão social do teatro de rua, vale a pena determo-nos na sua definição.

Sabemos que o teatro de rua carrega consigo um caráter de movimento social que tem como proposta democratizar o acesso a esse tipo de expressão artística. Além disso, a intenção por trás é de fazer com que as pessoas sejam “convidadas” a refletir sobre as questões abordadas pelo teatro de rua.

Mas afinal, qualquer tipo de experiência cênica feita em um espaço urbano pode ser classificada como teatro de rua, sendo então algo meramente espacial? Ou existem linguagens específicas para exercê-lo?

Para que possamos entender melhor essa questão, começaremos por definir o teatro de rua através do conceito do ator/diretor francês Jacques Copeau (1879 – 1949), que irá dizer que:

“Teatro de rua” é um termo que pode abarcar coisas bastante diversificadas. Pode-se pensar no teatro como conhecemos nas salas, apenas reconstituído ao ar livre; pode-se pensar no espetáculo itinerante, que é verdadeiro somente quando é verdadeiro, quando entretém as pessoas para dali tirar o seu sustento; ou no espetáculo mais ou menos espontâneo como podemos ver hoje (...) nas estações de metrô de Nova York ou Paris; ou ainda nas múltiplas artes do circo; ou nos espetáculos que poderíamos definir de difusão ou contágio nas festas. Até chegarmos os *happenings* (...) Preferimos retomá-los em sentido estreito e falar somente daquele teatro que nasce como teatro e se organiza pelas ruas: deixaremos de lado, portanto, as muitas artes de espetáculos de mercado de um lado; bem como, do outro, o simples levar ao ar livre a forma de teatro de sala (...) É um teatro que tem seus módulos representativos (...) o teatro de rua como uma transferência dos modos e pessoas do teatro, e sim como uma diferente situação do teatro. (COPEAU, 1974: 274)

Podemos perceber que Copeau defende a ideia de que levar somente o teatro ao ar livre não é o suficiente para que ele se torne de facto um teatro de rua, sendo então, o espaço físico – ironicamente – algo que é posto em segundo plano quando se trata da definição sobre o que é um teatro de rua.

Outro ponto bastante relevante é lembrar que mais importante que o espaço urbano propriamente, é preciso entender quais são os elementos estruturais que são indispensáveis para que se dê a interação com os acontecimentos que, simultaneamente, ocorrem nos locais públicos onde são realizadas as apresentações cênicas.

Partindo dessa ideia, outra definição acerca do teatro de rua que nos ajudará é do historiador italiano Fabrizio Cruciani e da também historiadora e italiana, Clelia Falletti (1999), que buscam encontrar algo que possa ser identificado como uma possível repetição a respeito das características do teatro de rua.

Os teatros de rua, nas diferentes indicações da tradição contemporânea, não são somente um “gênero” de teatro; são antes de tudo uma situação dos homens que fazem o teatro. Por isso, existem alguns pilares que podem ser chamados de experiências de base, como por exemplo: serem vistos pelo público, ouvidos, chamar a atenção, dominar espectadores a princípio e tendencialmente distraídos (pois afinal de contas trata-se de um público que não foi convidado para ver o teatro); e tornar adequados diferentes espaços, revelando as suas potencialidades expressivas ou entendendo os seus obstáculos para com a relação ator/espaço físico, para que, assim, os praticantes do teatro de rua não sejam oprimidos ou diminuídos pelos acontecimentos urbanos. Porém necessitam, acima de tudo, como teatro, de motivações profundas e de aceitar o risco do confronto na rua. (cf. CRUCIANI e FALLETTI, 1999:142) Cruciani e Falletti, elaboram uma espécie de receita para que ocorra e funcione o teatro na cidade.

Nessa mesma linha de pensamento, no livro *O teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): Uma paixão no asfalto*, o professor e diretor brasileiro de teatro, André Carreira, define o teatro de rua como uma modalidade e não como um gênero teatral:

(...) porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que com as regras canônicas da elaboração do texto dramático. Neste caso é interessante trabalhar com a noção de teatralidade como o rodo que se dá na cena, o especificamente teatral (...), a própria potencialidade de um acontecimento que define esta modalidade teatral. (CARREIRA, 2007:43-44).

São abordados dois pilares que podem ser definidos como principais para sustentar a ideia do que é o teatro de rua, são esses: “a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; b) as características da convocação e do tipo de público concorrente”. (CARREIRA, 2007:44).

Numa sala de teatro, os espetáculos dispõem de toda uma estrutura para poder realizar suas apresentações e principalmente, estão protegidos de interferências externas. Já no teatro de rua, as interferências do meio externo são inúmeras, interferências essas muitas vezes esperadas pelos atores, mas muitas vezes oriundas da própria dinâmica da vida nos espaços urbanos. “Isso determina que o espetáculo teatral de rua se constitua, em primeiro lugar, como um exercício de signos teatrais que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador” (CARREIRA, 2007:45).

Para complementar ainda mais esta ideia de que o que caracteriza e define o teatro de rua não se restringe apenas ao espaço, no artigo *A ator e as possibilidades da cena no espaço urbano*, o professor brasileiro Narciso Telles define o teatro de rua a partir do trabalho do ator dizendo que:

“O teatro de rua é uma modalidade teatral na qual o trabalho dos atores está o tempo todo competindo, incorporando e/ou dialogando com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da plateia, e as inúmeras interferências do espaço, numa cena aberta a “estética da interrupção”. (TELLES, 2005).

Sendo assim, podemos perceber que a conexão que é estabelecida com o espectador é completamente instável, sendo de extrema importância um trabalho de criação em que haja uma sensibilidade para o jogo teatral em espaços urbanos, de modo que a apresentação do espetáculo ou performance chame atenção para si e seduza aqueles que estão a passar pelo espaço.

Ainda na mesma linha de raciocínio temos a fala da pesquisadora de teatro Ana Carneiro, que complementa o que foi dito anteriormente a respeito do espaço cênico do teatro de rua. A autora analisa a fase inicial do grupo *Tá na Rua*, grupo teatral nascido na cidade do Rio de Janeiro – Brasil. Para discutir pontos importantes sobre o uso do espaço urbano enquanto palco, Carneiro irá afirmar que:

(...) a utilização deste novo espaço significa, para o grupo, aprender a lidar com um espaço aberto, sem área de representação previamente definida, o que demanda *delimitar um espaço para o acontecimento, criar um campo de força que atraia e prenda a atenção dos passantes*, ou seja, o que exige a “construção” de um espaço de representação. (...) Na rua, o que move o grupo é a possibilidade de contato direto com o público. E, para isso, nenhum espaço de representação é mais importante e necessário, nesse momento, do que a *roda*. (...) Como um centro dinâmico, a *roda* transforma os atores que nela atuam em fontes irradiadoras que se propagam infinitamente (...). (CARNEIRO, 2005:123)

Levando em consideração os pontos de vista dos diversos autores apresentados anteriormente, podemos dizer que basicamente existem duas ideias que definem o conceito do teatro de rua: a primeira é a de que deve haver uma conquista do espaço urbano, levando em conta toda a hostilidade possível que um espaço público venha a ter, para que se possa estabelecer um ambiente propício para realizar a cena ou uma performance. Em segundo lugar, uma combinação constante entre os acontecimentos cênicos e os acontecimentos públicos, fazendo com que os atores possuam uma maior competência para exercer nos espectadores uma atração para captar a atenção do público, uma vez que existe uma disputa real entre o trabalho do artista e os outros estímulos da vida urbana.

Também conseguimos notar que há uma espécie de padrão na linguagem do teatro de rua e uma constante combinação entre os seguintes elementos: primeiro, há uma escolha do espaço onde será realizado o jogo da representação proposta, após isso, é instaurado o “palco”, uma espécie de espaço público cênico, para que se estabeleça essa relação que pode ou não ser estável e, por isso requer uma maior atenção para que ela seja sempre, cada vez mais, consolidada.

Quando um grupo teatral se lança à aventura da rua está criando um texto inédito que tem uma relação constante com a dinâmica da cidade. Isso implica dizer que o teatro de rua não pode ser interpretado sem que se considere as relações existentes entre a cena e zona urbana ocupada.

Neste sentido, é possível dizer que essas relações se estruturam como um exercício de leitura da cidade como dramaturgia. A tomada de consciência desse fenômeno implica uma reorganização da nossa noção de teatro de rua e de suas repercussões

potenciais como fala que coabita no espaço vivencial das ruas. Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras. (cf. CARREIRA, 2010:4)

Para finalizarmos sobre as inúmeras concepções acerca da noção de *teatro de rua*, terminamos com a fala do diretor e dramaturgo brasileiro de teatro Hugo Possolo, em uma entrevista para o canal *Telecurso*, onde resume em algumas palavras o que foi dito e abordado anteriormente. Possolo irá dizer que: ²

O teatro de rua tem várias questões muito específicas. Primeiro: ele é muito aberto. Ele, em geral, é 180 graus. O público pode estar em várias posições para assistir ao espetáculo. Ele não tem o conforto daquilo que a gente chama de caixa preta, que é a caixa cênica, onde está o palco, então tem uma relação mais aberta. Ele tem que permitir ou não, por opção de quem o faz, a interferência das coisas que acontecem na rua, mas, para ser essencialmente de rua, ele precisa dialogar com isso. Aquilo que está passando, seja um cachorro, um bêbado, um ônibus. Ele precisa dialogar com isso. Além do que a pessoa que está passando na rua, não está indo para assistir o espetáculo; ela é surpreendida pelo espetáculo; então tem uma expectativa diferente daquela que sai de casa e vai ao teatro para assistir a algum tipo de espetáculo.

1.4 Teatro Político e Teatro de Rua: o encaixe perfeito

Como um dos focos principais deste trabalho é abordar os objetivos pretendidos com o teatro de rua, vale a pena fazer uma breve apresentação e discorrer sobre algumas definições de uma outra modalidade teatral que está muito próxima ao teatro de rua e que o acompanha quase sempre: o teatro político. Com a compreensão deste gênero teatral, será possível entender algumas das ferramentas que o teatro de rua utilizou ao longo do seu percurso histórico e utiliza até os dias de hoje.

Como o próprio nome já sugere, o teatro político é um gênero teatral cujo o intuito é o de provocar questionamentos no âmbito político a partir da arte como um lugar autônomo de pensamento crítico, e ao falarmos dele, é indispensável a apresentação destes dois autores: Erwin Piscator (1893 – 1966), dramaturgo, diretor e produtor teatral e Bertolt Brecht (1898 – 1956), dramaturgo, poeta e encenador. Ambos de nacionalidade alemã e considerados de extrema importância para a criação do Teatro Político.

Piscator, em 1929 formula um modo único de representação teatral e irá beber da fonte dos ideais socialistas para escrever o seu livro *Das Politische Theater* (O Teatro Político). O autor usará as expressões “teatro da atualidade” ou “teatro documento” e será influenciado pelo teatro musical e a dança, que terão um forte papel no modo como irá pensar esse novo teatro: “e nós

² Canal *Telecurso* na plataforma *YouTube*. Vídeo: “O Teatro reflete a vida?” <https://www.youtube.com/watch?v=gccoabMctF4>

usávamos indiscriminadamente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas, rapidamente esboçadas, exposte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos” (PISCATOR cit. In BERTHOLD, 2001:500).

Vale lembrar que, no início, Piscator chamava o que hoje chamamos de teatro político de “teatro proletário” e usava-o como um instrumento da luta de classes que ocorria na época. A partir deste estilo de teatro, ele dirigia-se à inteligência dos espectadores com argumentação política, económica e social. Sua proposta era pedagógica, como seria mais tarde a de Brecht. (BERTHOLD, 2001:500).

O grande legado deixado por Brecht é o facto de pensarmos o teatro através do olhar do espectador. Com isso, o seu teatro trás algo extremamente novo para a época que é repensar as unidades de ação, espaço e tempo. Sendo assim, Brecht deixa de lado o objetivo da catarse, ou seja, provocar no espectador uma condição que o envolvesse emocionalmente, ao invés disso, ele procura provocar um pensamento no individuo como alguém que faz parte de uma sociedade. Brecht eleva o valor político do texto, incentivando o pensar crítico.

O principal objetivo de Piscator e Brecht era o de investigar e descobrir um teatro que implicasse mudança na sociedade, que estimulasse pensamentos acerca da realidade e que auxiliasse para adquirir informações. Sendo assim, outro fator que esses dois autores vão buscar explorar, é o de identificar procedimentos cénicos que atraíam o público, fazendo com que o teatro seja algo mais atrativo.

Definindo mais a fundo este tema, analisemos os termos “política” e “pólis”. Podemos perceber que são termos que estão profundamente ligados, uma vez que era nas praças públicas da Grécia Antiga (ágora), que se debatiam as temáticas que diziam respeito à pólis, ou seja, da cidade. Esses encontros eram justamente nas praças pois era o espaço a que todos tinha acesso de uma forma democrática.

Augusto Boal (1931-2009), diretor de teatro brasileiro e criador do famoso *teatro do oprimido*, no seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (2013) irá definir a política como “arte soberana”, dizendo que:

Esta Arte Soberana (Política), evidentemente, será aquela cujas leis regem as relações de todos os homens, em sua absoluta totalidade, e que inclua absolutamente todas as atividades humanas, e esta arte só pode ser a Política. Nada é alheio à política, porque nada é alheio a arte superior que rege todas as relações de todos os homens. (BOAL, 2013: 39)

Esta definição de teatro levar-nos-á a entender o quanto a dimensão política é intrínseca ao teatro, e principalmente ao teatro de rua, pois como Boal disse, nada é alheio a ela, e sendo ela a responsável por manipular as outras relações humanas que existem na sociedade.

Um breve exemplo de um contexto histórico em que o teatro político ganha força, mais para a frente abordado nesta pesquisa, é o golpe militar no Brasil em 1964. Nesta época, artistas e grupos teatrais juntavam-se, para poder, através da arte, protestar contra o golpe.

Dias Gomes (1922-1999), autor de telenovelas e membro da Academia Brasileira de Letras, na sua obra *O Engajamento é uma prática de liberdade*, diz que deve-se considerar o caráter político-social que uma representação carrega por si só, e defende que qualquer que seja a escolha tida pelo artista, leva-o, de uma forma ou de outra, a ser participante, a tomar uma posição diante certa situação, ilustrada no texto de Gomes pelo golpe militar de 1964 no Brasil. (cf. GOMES, 1968:10)

O teatro político carrega com ele um enorme poder de interferência e de construção de um pensamento crítico no seu público. Não é à toa, e nem novidade, que este tipo de teatro sofre diversos tipos de censura, principalmente em regimes ditatoriais, já que é do interesse dos líderes que a sociedade permaneça alienada da realidade social e não engajada, politicamente falando.

O dramaturgo e professor de teatro brasileiro José Fernando Peixoto, numa entrevista ao *Programa Extra-Classe*³, irá defender que ao tratar-se de teatro político na cidade existe um lugar que o cidadão ocupa em que obrigatoriamente o faz ver a cidade com outros olhos e percebe-la de uma outra maneira. Peixoto irá dizer que:

O teatro é aquele lugar onde o cidadão, que suspendeu provisoriamente a sua vida cotidiana, a ação na cidade, portanto a ação na pólis para ver na cena como a cidade funciona, portanto como a política funciona. Então em um primeiro momento o aspeto político do teatro está no fato de que o cidadão interrompe a ação política, para ver como a política funciona. (...) então nesse sentido a dimensão política do teatro está no fato de que ele é um olhar sobre a vida social, um olhar sobre a vida pública. (...) O Teatro político pressupõe a necessidade de inventar posições e posicionamentos no contexto da metrópole, que permitam ver como funciona essa cidade. Então não é uma evidência que todo teatro seja político, e nesse sentido, o teatro político não é fazer política na cena, mas é compreender em que medida ainda é possível se posicionar e elaborar a experiência social nessa cena.

Sendo o teatro político algo que gera um pensamento autônomo crítico e o teatro de rua algo que é feito em vias públicas, a que todos vêm e podem assistir, podemos concluir que essa combinação de teatro político mais teatro de rua é algo extremamente poderoso quando a intenção é de impactar e formar opinião, pois traz consigo um fortíssimo carácter de engajamento social.

Carreira, ao pensar os pontos que ampliam o poder de discussão política do teatro de rua, identifica duas tendências. Primeiramente, o autor menciona a condição de marginalidade do teatro de rua e atribui-lhe a característica de transgressor:

³ Programa Extra-Classe Teatro Político. <https://www.youtube.com/watch?v=Byt8i6JVEu0>

(...) se faz transgressor, porque a mobilização da energia lúcida coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas. Ao se materializar na superfície do ser social, o jogo se plasma em manifestações culturais de ruptura da ordem vigente. (CARREIRA, 2007:39)

Ao mesmo tempo, o espaço urbano, por ser um ambiente onde as pessoas convivem, permite ao indivíduo “um anonimato que o libera do compromisso social” (CARREIRA, 2007:38). Por outras palavras:

É esta característica de ruptura, própria do comportamento oriundo do jogo, que provoca que o espaço da rua seja considerado estratégico pelos organismos encarregados de manter a ordem social. Por isso, o teatro de rua, ainda que não possa alcançar a dimensão do descontrolo do carnaval ou a força avassaladora das grandes manifestações sindicais, explicita a possibilidade de ruptura ao provocar o jogo e ao convidar aos transeuntes a participar da criação – ainda que momentânea – de uma nova ordem. (CARREIRA, 2007:38)

Sendo assim, podemos concluir que quando se trata de praticar esta modalidade teatral em espaços urbanos, existem inúmeros fatores que contribuem para que possa ser possível a sua realização e também seu impacto diante aqueles que assistem e/ou participam de uma apresentação de teatro de rua.

1.5 *Tá na Rua* – “Dar não dói, o que dói é resistir”

Como forma de clarificar e exemplificar o poder político e social que o teatro de rua exerce, usaremos como ilustração o grupo de teatro *Tá na Rua* e seu espetáculo “Dar não dói, o que dói é resistir”.



Imagem 1: Grupo *Tá na Rua* em apresentação no Palácio Gustavo Capanema, 31 mar. 2004 (Fonte: Acervo *Tá na Rua*)

O grupo de teatro *Tá na Rua*, nasce em 1980 na cidade do Rio de Janeiro – Brasil, em meio ao caos da ditadura militar brasileira (abril 1964 – março 1985). Sob a direção de Amir Haddad, o principal propósito deste grupo teatral é fazer com que, a arte seja acessível a todos, usando a ideia do improviso, da simplicidade e da participação do próprio público em seus trabalhos artísticos, ou seja, em cena.

Amir Haddad é ator e diretor de teatro, nascido em 1937 em Guaxupé no estado de Minas Gerais no Brasil, e sempre teve como identidade a participação em grupos teatrais considerados alternativos e irreverentes. Uma das suas características mais marcantes é a disposição não convencional da cena e uma certa desconstrução da dramaturgia que conhecemos como tradicional, utilizando assim a cena aberta e espaços que proporcionam a interação entre os atores e os espectadores, designadamente em espaço urbano.

Dentre muitos trabalhos já feitos pelo *Tá na Rua*, o espetáculo escolhido para embasar este estudo, será o “Dar não dói, o que dói é resistir” que, sob a direção de Amir Haddad, teve sua estreia e fez parte da pauta do evento “1964 – 2004: 40 anos de resistência cultural” realizado entre os dias 31 de março e 02 de abril 2004 no Palácio Capanema⁴. Este evento, juntou várias modalidades artísticas, como mostras de filmes (longas e curtas), debates, cenas teatrais, performances, e que traziam como tema o que foi a ditadura militar brasileira para muitos brasileiros que tentaram resistir a ela. O espetáculo aborda conflitos políticos, sociais e culturais que nasceram em resposta à ditadura e principalmente, conta histórias reais de pessoas que viveram em meio à truculência e crueldade deste regime autoritário. (cf. PERINI, 2012: 16)

Para isso, o grupo trabalha em cima de um recorte histórico pré-1964, para contextualizar o golpe militar, o movimento estudantil que acontecia na época e a resistência cultural, propondo ao público um lugar de pensamento, e, também, para revisitar esse período histórico a partir das recordações da época. “Dar não dói, o que dói é resistir”, recorre a dispositivos não convencionais para poder propor esta perspectiva histórica. Por exemplo, não existe no espetáculo um texto literário com personagens, atos e enredo bem definidos. A peça foi construída a partir de um trabalho coletivo com o auxílio de documentos, jornais, revistas, e até mesmo músicas que auxiliaram no processo criativo. (cf. PERINI, 2012: 17)

Um fato curioso a respeito das inúmeras ferramentas usadas durante o processo criativo do grupo, é que, quando questionado da onde vinha tanta expiração e criatividade para montar os espetáculos/intervenções urbanas, o diretor Amir Haddad diz-se ter inspirado nos camelôs⁵ de rua, principalmente da cidade do Rio de Janeiro, que é onde se encontra a casa do *Tá na Rua*. Dessa

⁴ Palácio Capanema: Atual Edifício Gustavo Capanema ou Palácio Capanema (também largamente conhecido pelo seu uso original, o Ministério da Educação e Cultura, ou ainda como MEC) é um edifício público localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, à Rua da Imprensa, número 16.

⁵ Camelô: vendedor ambulante de bugigangas ou quinquilharias; popularmente conhecido pelos brasileiros, por ser aquele comerciante que vende seus artigos na rua, geralmente sem autorização legal.

forma, ele, juntamente com o grupo, podia observar como eles vendiam as suas mercadorias e principalmente, como eles jamais ignoravam o público que estava ao seu redor, fazendo sempre questão de incluí-los em seu discurso:

Quando começamos a ir para a rua, praticamente não havia teatro de rua no Brasil. Nosso referencial era os camelôs e os artistas de rua; eram aqueles camelôs que vendiam mágica, vendiam remédios para calo e mil outras bugigangas. Nós os observávamos enquanto faziam teatro para vender suas mercadorias: como seguravam a roda, como *esquentavam* o espaço de atuação, como brincavam com o público, um público que eles em momento nenhum ignoravam pois sabiam que ele só permaneceria para assistir às suas demonstrações se soubessem conquistá-los. (HADDAD, 2005:67-68)

Sem qualquer recurso técnico para apresentação de seus números teatrais, o grupo *Tá na Rua* se baseia no contato que é estabelecido entre o público – jamais o ignorando – e traz discussões do âmbito político e social, de forma criativa e irreverente, facilitando o acesso à população.

Famoso pelo seu percurso teatral, este coletivo foi sempre marcado pela rebeldia e defesa de todas as formas de liberdade. É considerado até hoje, um dos principais grupos de teatro brasileiros e é sem dúvida um ponto de referência mundial quando o assunto é o teatro urbano.

Capítulo 2: O Espaço Urbano e seu Caráter Político

2.1 Introdução

Este segundo capítulo do trabalho, será dividido em duas partes. Primeiramente, buscaremos entender alguns dos conceitos através dos quais historicamente se foi abordando o termo *cidade*. Desta forma, poderemos entender as peculiaridades físicas e não físicas deste espaço que o teatro de rua escolheu para chamar de “palco”.

Após esta abordagem, iremos discorrer sobre a construção do espaço urbano e quais os elementos importantes nessa estruturação. Abordaremos também a importância da carga política do espaço urbano, justamente por se tratar de um espaço associado à noção de espaço público, e conseqüentemente, democrático, colocando-se então o direito, porém não garantido, à cidade em que vivemos.

2.2 Conceito de cidade

O sociólogo francês René Maunier (1887-1951), em 1910, irá escrever um de seus estudos sobre a cidade, intitulado *A Origem e a Função Econômica das Cidades*. Com isso, o autor expõe a existência de uma diferença significativa entre o espaço físico urbano e o espaço social urbano, e isso é algo de extrema importância para o teatro de rua, uma vez que, como já visto anteriormente, o teatro de rua usa a cidade como palco.

Maunier, irá definir o conceito de cidade como: “sociedade complexa cuja base geográfica é particularmente restrita relativamente a seu volume (...)”. (MAUNIER, 2004:44). A partir desta afirmação, podemos entender que, segundo este autor, o espaço físico urbano é algo colocado em segundo plano quando comparado com o espaço social urbano.

Tomando esta ideia como ponto de partida, chegamos então à definição do filósofo francês do século XX, Henri Lefebvre acerca do tema “cidade”. No seu livro *O direito à cidade*, publicado em 1968, o autor argumenta, como o próprio título de sua obra sugere, que toda a população tem direito de ter acesso ao espaço urbano e à vida nele existente, fazendo com que se construa então esse espaço social urbano. Ele explica a cidade como sendo uma projeção da sociedade sobre o terreno que ela ocupa:

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. Entretanto, as transformações da cidade não são os resultados passivos da globalidade social, de suas modificações. (LEFEBVRE, 2008:51)

A partir desta passagem da obra de Lefebvre, podemos concluir que a cidade forma a sociedade e vice e versa. Sendo ambas as partes dependentes uma da outra quando o assunto é a construção de uma identidade, seja social ou urbana. Lefebvre complementa esta ideia dizendo que a cidade pode ser comparada a uma obra arte uma vez que ela é a “reprodução dos seres humanos por seres humanos”:

Desta forma, a cidade é a obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução dos seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história: ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através dela. (LEFEVBRE, 2008:52)

Outro aspeto para o qual o autor irá chamar atenção é sobre os diferentes tipos de “ordens” que existem em um mesmo espaço urbano:

Ela se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de *ordem próxima* (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a ordem distante, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma “cultura” e por conjuntos significantes. (...) A cidade é uma *mediação* entre as mediações. Contendo a ordem próxima, ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade; é o local de sua reprodução. (LEFEVBRE, 2008: 52)

Podemos dizer então que o teatro de rua, estaria dentro deste grupo ao qual Lefebvre chama de ordem próxima, pois trata-se das relações de indivíduos com indivíduos fazendo com que o objetivo do teatro de rua (informar, politizar, alertar) seja alcançado com mais sucesso, pois trata-se de uma relação mais íntima com o público.

2.3 A construção do espaço urbano e seu potencial artístico

O geógrafo brasileiro Milton Almeida dos Santos (1926-2001), cuja obra tem destaque em diversas áreas da geografia, mas em especial no que diz respeito à urbanização, no seu livro *Técnica espaço tempo – Globalização e meio técnico-científico-informacional* (2008), irá explicar o espaço urbano na aceção seguinte:

(...) espaço como a soma indissociável entre sistemas de objetos e sistemas de ações. Nem sistemas de objetos apenas, nem sistemas de ações apenas, mas sistemas de objetos que influenciam sistemas de ações, sistemas de ações que

influenciam sistemas de objetos, sistemas de objetos e sistemas de ações indissolúvelmente juntos e cuja a soma e interação nos dão o espaço total. Quanto mais complexa a divisão do trabalho, maior a diversificação e a complexificação dos objetos e das ações, maior a espessura do subespaço correspondente. (SANTOS, 2008:49)

É importante perceber, neste trecho, que Santos entende o espaço como algo social para além das suas características físicas, como já havíamos dito anteriormente com outros autores. Sendo assim, o espaço não se traduz apenas na soma de elementos, denominado por Santos por “ações e objetos” que compõem o ambiente, mas sim, como esses elementos se relacionam.

O espaço ganhou uma nova dimensão: a espessura, a profundidade do acontecer, graças ao número e diversidade enormes dos objetos, isto é, *fixos*, de que, hoje, é formado e ao número exponencial de ações, isto é, *fluxos*, que o atravessam. Essa é uma nova dimensão do espaço (...). Em termos analíticos, a espacialização chama-se temporalização prática, pois todos os atores estão incluídos através do *espaço banal*, que leva consigo todas as dimensões do acontecer. Ora, o acontecer é banalizado pelo lugar e, nesse sentido, é que se pode dizer que o tempo é determinado pelo espaço (...) por meio do lugar e do cotidiano, o tempo e o espaço, que contêm a variedade das coisas e das ações, também incluem a multiplicidade infinita de perspectivas. Basta não considerar o espaço como simples materialidade, isto é, o domínio da necessidade, mas como teatro obrigatório da ação, isto é, o domínio da liberdade. A vida não é um produto da Técnica, mas da Política, a ação que dá sentido à materialidade. (SANTOS, 2008:17)

Podemos entender, a partir desta perspectiva do autor, o espaço urbano como uma estrutura viva. Ou seja, algo que tem a habilidade para unir de uma forma única, ações e objetos, que são resultados de uma política “que dá sentido à materialidade”. O autor, também nos propõe um questionamento muito interessante acerca deste tema, que é entender o espaço físico para além da paisagem. Trazendo isso para a nossa realidade do teatro de rua, podemos entender que o urbano não é apenas um espaço, mas um conjunto infinito de possibilidades de objetos e ações que faz deste espaço um organismo vivo dentro da cena, dando origem assim a um potencial artístico.

Lefebvre, num outro momento do seu livro, irá atribuir ao espaço urbano um caráter industrial como reflexo da sociedade moderna:

A industrialização caracteriza a sociedade moderna. O que não tem por consequência, inevitavelmente, o termo “sociedade industrial”, se quisermos defini-la. Ainda que a urbanização e a problemática do urbano figurem entre os efeitos induzidos e não entre as causas ou razões indutoras, as preocupações que essas palavras indicam se acentuam de tal modo que se pode definir como *sociedade urbana* a realidade social que nasce à nossa volta. Esta definição contém uma característica que se torna de capital importância. (LEFEVBRE, 2008:11).

Também sobre a construção do espaço urbano, Carreira refere que houve mudanças significativas após a Revolução Francesa, tornando a rua um campo de embate entre as lutas de classes:

(...) depois das insurreições populares dos séculos XV e XVI e da Revolução Francesa, o espaço da rua transformou-se no cenário preferencial do conflito na luta de classes. As revoltas camponesas cederam lugar à greve ou insurreição operária, que são manifestações, por natureza, urbanas. Alguns eventos do presente século têm como fatos principais os deslocamentos das grandes massas pelas ruas das metrópoles. É nestas ocasiões, quando as ruas manifestam seu profundo caráter democrático. (CARREIRA, 2007:37-38)

O caráter democrático é algo bastante marcante para Carreira, caracterizando a rua como um espaço multifuncional e que potencializa as manifestações culturais, a ideia da construção do espaço urbano pode ser complementada por essa outra passagem do livro de Carreira, em que ele diz que:

A rua, como espaço multifuncional – que contem desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade –, potencializa as manifestações culturais do tipo político e lúcido. Esta característica do espaço da rua explica, em certa medida, por que o teatro de rua quase sempre transita em zona conflitiva com as instituições burguesas. Essa modalidade teatral basicamente rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano da rua. O teatro de rua, como manifestação não hegemônica propõe nestas zonas de conflito a busca de situações em que a rua reconquiste ou reforce sua característica de lugar (Augé), isto é, seja um âmbito de convivência social que supera a superficialidade do universo do consumo, rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado. (CARREIRA, 2007:37-38)

Esse rompimento que a cena teatral de rua faz com os códigos e hierarquias do cotidiano faz com que, conseqüentemente, rompa com a lógica pragmática do sistema de mercado. Sendo assim, o espaço urbano, foi construído de uma tal forma que consegue ser ao mesmo tempo algo fragmentado e articulado, onde se tornam cada vez maiores “as possibilidades de circulação e comunicação” (CARREIRA, 2007:34).

Para complementar esta ideia, temos a fala de Amir Haddad, que coloca o cidadão e o artista de rua em um mesmo patamar, fazendo que com que todos façam parte de um mesmo grupo. Além disso, o autor reforça ainda mais a particularidade artística que a cidade por si só já possui:

Venho trabalhando a ideia de que a cidade por si é por si teatral, é dramática e que o teatro está impregnado dessas possibilidades de expressão. Ideia que me leva a procurar e eliminar o mais possível a diferença entre cidadão e artista, e a criar um espaço no qual é possível a cidadania se manifestar artisticamente; a buscar não separar uma parte da cidade e colocar dentro de um edifício para que ela esteja ali simbolizada, mas sim, a pesar toda a cidade como uma possibilidade teatral, ela é o espaço de representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos. (HADDAD, 2005:65)

E completa dizendo que:

Existe um teatro imanente na cidade. Há uma possibilidade teatral imanente no cidadão e nos ritos de convivência, não prevista na vida da cidade e conseqüentemente, não levada em conta embora continuamente se manifeste numa festa, numa barraca de cachorro-quente, num camelo que vende alguma coisa, em tudo. Parto do princípio de que o que provoca isso é a divisão que se estabeleceu, ao longo dos últimos 300 anos, entre o teatro e cidade, entre cidadão e artista. A cidade mudou, o teatro não. (HADDAD, 2005:65)

Capítulo 3: Intervenções Urbanas – a Teatralização do Real

3.1 Introdução

“A arte, também reconhecendo suas condições iniciais, dirige-se para um novo destino, o de servir à sociedade urbana e à vida cotidiana nessa sociedade” (LEFEBVRE, 2008:7)

É com esta afirmação de Lefebvre que daremos início ao terceiro capítulo deste trabalho. Nele, buscaremos analisar como ponto de partida a teatralização do real no espetáculo “Dar não dói, o que dói é resistir”, e como o grupo *Tá na Rua* busca utilizar situações recorrentes da nossa atualidade e expressá-las em forma de arte em lugares públicos.

Ao realizar uma intervenção urbana, são provocadas diversas reações no público que assiste. Por exemplo, é natural que haja no público pessoas que resistam de alguma forma ao que está sendo proposto. Por outro lado, haverá pessoas que irão aderir com mais facilidade à ideia proposta por um grupo artístico quando feita uma intervenção urbana. Essa polarização provocada diante o público, faz com que exista um campo de discussão, que pode ser por vezes de aliança público/artista, ou de divergências, mas que são campos e realidades fluidas que se moldam de acordo com a realidade da cidade.

As intervenções artísticas que optam pela rua, que historicamente foi e é um dos principais palcos para revoluções sociais, tem como objetivo intensificar ainda mais a arte como sendo uma grande potência de resistência política, e também uma resistência à vida moderna que foi convertida numa “corrida atrás de horários” de ações comandadas por um “relógio onipresente”. (SANTOS, 2006:187).

3.2 O protesto em forma de arte

Existem inúmeros artistas ao redor do mundo, sejam eles do meio teatral ou não, que fazem uso da arte como forma de protesto. Como por exemplo Banksy, famoso grafiteiro britânico, que faz da cidade uma tela de pintura e se expressa – anonimamente – através dos seus desenhos e dizeres, para que aqueles que passem por eles possam refletir sobre os valores da sociedade moderna.

A grande maioria dessas formas de expressão artística, surge quase que sempre, aliada a um movimento social como forma de imprimir na sociedade uma forma de “desobediência civil” e trazer questionamentos.

Em uma sociedade capitalista como aquela em que vivemos, as grandes cidades são organizadas a partir da ótica da livre circulação do capital. Isso significa que, nos principais locais desses centros urbanos, onde por exemplo estão localizados os gabinetes do poder estatal e do poder financeiro, a ordem deve ser mantida a qualquer custo. Sendo assim, todo o resto, rua,

praças, avenidas, devem estar sob controle para que não seja impossibilitada a livre circulação das mercadorias, do dinheiro, das riquezas, do poder e dos seus representantes. (cf. ALMEIDA, 2011:38)

Porém, o protesto em forma de arte, vai diretamente contra a essa lógica de mercado capitalista, principalmente quando diz respeito ao teatro de rua. A cena teatral de rua, traz naturalmente consigo uma poética política e no livro *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*, organizado por Narciso Telles e Ana Carneiro em colaboração com outros autores, Amir Haddad é convidado para escrever o capítulo “O teatro e a cidade, O ator e o cidadão”, e lá ele irá reforçar essa ideia dizendo que:

Todo o meu trabalho tem se desenvolvido no sentido de dar ao cidadão a possibilidade de se expressar além dos recursos cotidianos que ele tem. A sociedade capitalista, privatiza e especializa – porque esse é um sentido prático, que interessa ao dinheiro, ao lado material... Nós desmontamos esse esquema. Eliminamos essa ideia pragmática de que uns fazem uma coisa, outros fazem outra. Tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos. (...) Nossos procedimentos, desde o início de nossas investigações, permitiriam o desenvolvimento de um jogo de ator mais (des)armado e que não se considerava, nem permitia que as pessoas o consideravam como *especial*. Um jogo que faz a plateia ficar à vontade e se sentido autorizada a interferir, porque sabe fazer aquele jogo também. E o desenvolvimento disso – da noção de que todos sabem/têm capacidade para fazer; de que essa qualidade é latente em todos – reforça a cidadania. (HADDAD, 2005:70-71)

E principalmente:

Tiramos a ideia de privatização, transformamos nossas representações numa festa pública; e tiramos também a ideia de que só pessoas altamente especializadas podem fazer aquele trabalho. Nossa ideia é que todas as pessoas, toda a cidade pode participar; não é nenhuma especialidade o que queremos exibir. Nossos cortejos trazem não os artistas oficiais da cidade, mas pessoas comuns que se expressam artisticamente. Não há nenhuma exigência de experiência teatral. São cidadãos, pessoas do povo que estão ali, fazendo isso – expondo duas possibilidades de expressão. (HADDAD, 2005:70-71)

Além disso, essa característica de “remar contra a maré”, em confronto com o ideal de uma sociedade capitalista e a ótica da livre circulação de bens de consumo, ganha mais força quando tais trabalhos artísticos são feitos em períodos opressores e cruéis como foi o da ditadura militar no Brasil: “Todo o processo que deslançáramos, porém, tinha muito a ver com um sentimento nosso de *rebelião contra o estabelecido* – sentimento que se fortalecia diante da realidade política que então vivenciávamos, em um país submetido a um governo ditatorial.” (HADDAD, 2005:67)

Naquela época praticamente não havia teatro de rua, e ao identificarmos as datas de nascimento dos grupos de teatro urbano, podemos verificar que a maioria surge no mesmo período em que se inicia um processo de redemocratização da política brasileira, representando assim uma ameaça aos regimes ditatoriais, pois era uma forma de abrir os olhos da sociedade para o que estava acontecendo. A invasão da rua e sua possível desorganização já configuravam risco suficiente para que as forças policiais reprimissem estes artistas: “A ameaça de desordem do espaço pode ser considerada como elemento tão perigoso como

o material dramaturgicamente levado à cena.” (CARREIRA, 2007:65-66). Como exemplo do surgimento deste “perigo” temos o grupo *Imbuça* que surgiu em 1977; a *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, em 1978; e o *Tá na Rua*, em 1980.

Como confirmação dessa polaridade que surge na época entre *grupo artísticos x governo*, temos a fala de André Carreira que diz:

Foi nesse sentido que o conflito do teatro de rua e os regimes ditatoriais se fez mais evidente, pois essa postura alternativa o colocava necessariamente associado às formas de organização consideradas sempre perigosas. (...) A ritualidade do teatro de rua expressa, e se fundamenta, na liberdade de reunião e de expressão. A cerimônia materializa-se na comunhão entre os atores e o público acidental como fenômeno de ruptura momentânea de condutas rotineiras do espaço urbano (...). (CARREIRA, 2007:65-66)

Os grupos de teatro de rua, principalmente aqueles nascidos na época de opressão cultural, possuem um carácter transgressor e, principalmente, a particularidade de deixar de lado as técnicas tradicionais de interpretação, ou seja, em vez de representar um personagem ou uma história, eles apresentam tal personagem ou uma situação:

Se por um lado, o processo então realizado nos proporcionou descobertas importantes em relação ao jogo do ator, levando-nos a uma atuação (des)envolvida, que *apresentava* uma realidade, em vez de *representá-la* que permitia que nos reconhecêssemos muito próximos das investigações de Brecht e de sua teoria do distanciamento, por outro lado, a demolição da linguagem estruturada do teatro convencional foi revelando outras possibilidades, dando passagem a uma linguagem cada vez mais livre, mais aberta e que identificávamos como mais popular. (HADDAD, 2005:66)

Como visto na passagem anterior, essa atuação que “apresentava uma realidade, em vez de representá-la” (HADDAD, 2005:66), faz com que surja uma linguagem mais popular do teatro, trazendo o público para mais perto e conseqüentemente elevando seu impacto diante a plateia.

Apesar disso, a eficácia desta linguagem só vai ser realmente concretizada quando o grupo *Tá na Rua*, se lança de facto à aventura da vida urbana: “A confirmação de nossas descobertas, porém, só se deu realmente no momento em que fomos para rua; foi só então que começamos a entender, na prática, que estávamos conquistando outra linguagem.” (HADDAD, 2005:66).

Sendo assim, aquilo que ainda estava ainda um pouco nebuloso e confuso como o que seria uma definição do teatro para o *Tá na Rua*, começa a ganhar forma e principalmente força como arte em forma de protesto:

Foi só então que o trabalho realmente começou a se modificar; que as indagações a respeito do palco italiano, da dramaturgia, sobre as maneiras de trabalhar o ator, tudo isso que ficava mais ou menos vago ou teórico, começou a ter concretude. (...) Durante anos estivemos na luta contra o estabelecido, insatisfeitos, sem uma proposta para substituir. Durante anos ficáramos

mudos; não falávamos língua alguma. Quando desmontamos o estabelecido dentro de nós, começaram a aparecer outras possibilidades: surgiu um teatro que reconhecíamos como *popular*. (HADDAD, 2005:66-67)

A partir dessa ideia então, o teatro passa de um “produto cultural isolado num espaço para se transformar em usufruto da cidade toda” (HADDAD, 2005:69). Com essa identidade mais clara e definida a respeito do trabalho realizado pelo grupo *Tá na Rua*, podemos entender que o tipo de teatro praticado por eles é um teatro democrático e com uma identidade de protesto, pois como o próprio Haddad disse no trecho a cima: “Durante anos ficámos mudos; não falávamos língua alguma. Quando desmontamos o estabelecido dentro de nós, começaram a aparecer outras possibilidades: surgiu um teatro que reconhecíamos como *popular*”.

3.3 O impacto social e político do Teatro de Rua

Como visto anteriormente nesta pesquisa, o teatro de rua é uma arte que afeta de modo direto a rotina dos transeuntes que habitam no espaço urbano, e que de uma forma ou de outra, caminham pela cidade muitas vezes alheados do meio em que se encontram. Esse influenciar do teatro de rua faz com que seja ocasionada uma sutil transformação na ordem social e cultural, possibilitando um novo olhar do cidadão sobre esses locais rotineiramente conhecidos. Podemos entender que a partir desses acontecimentos, a cidade torna-se um espaço cénico, pois como visto anteriormente a cidade possui um potencial artístico, e provoca, conseqüentemente, reflexões a respeito do espaço e das pessoas que habitam nesse espaço urbano.

O espetáculo escolhido para embasar este estudo, “Dar não dói, o que dói é resistir” do grupo *Tá na Rua*, tinha como uma das principais motivações, alertar a população a respeito das barbáries praticadas durante a ditadura militar, sendo conseqüentemente, uma grande voz de oposição a repressão.

Também usado pelo grupo como uma forma de praticar o teatro político – pois como pode ser visto no capítulo 1, o teatro político e o teatro de rua caminham lado a lado – a apresentação deste espetáculo carrega com si uma força de conscientização política e social, uma vez que um acontecimento público desta magnitude que possui essas dimensões políticas e sociais, capaz de construir sua realidade ao entorno, acontece em um curto espaço de tempo que o Estado não pode ter controle. E sendo assim, plantando a semente da dúvida, da discussão, e de coisas a serem pensadas e questionadas:

A saída para a rua nos levou ao encontro das origens do teatro, do que pensávamos e sentíamos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia, no início dos tempos modernos – período em que se instalou a hegemonia da Razão – rompendo (mais nitidamente, ao menos) o equilíbrio corpo/mente e em que a fala passou a ter mais força. Caminhamos assim, em direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do *teatro popular*, em direção ao resgate do *popular* que existe em cada um de nós. Peter Burke, historiador, em seus estudos sobre cultura popular – que surgiu justamente nessa fase em que se estruturou a sociedade burguesa – faz uma análise muito interessante sobre a obra

de Bakhtin e considera que este, quase explicitamente, desenvolve o pensamento de que *popular é tudo aquilo que se rebela contra o estabelecido*. Análise que nos auxilia a compreender o processo então vivido pelo grupo. (HADDAD, 2005:66-67)

Outro aspeto importantíssimo que afeta principalmente o âmbito social, é – chamado por Amir Haddad – a *feira*. Pois, segundo o autor, a *feira*, que é nada mais nada menos do que o fazer teatro de rua, proporciona um momento único ao cidadão transeunte de deixar para trás suas máscaras cotidianas e por em prática seu lado criativo e lúdico:

A feira proporciona a existência de um espaço em que ele se vê livre de seus papéis cotidianos, em contato com sua possibilidade de manifestação, que é maior que a máscara cotidiana que ele usa e que não leva em consideração o seu lado criativo. Esse é o momento em que ele pratica o exercício dessa ludicidade e assume um único papel – o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador. (HADDAD, 2005:71)

A escolha deste espetáculo como forma de embasar esta pesquisa, é dada ao facto de que, principalmente, trata-se de: 1) uma obra que por si só já carrega um carácter político e social muito forte; 2) foi realizada 40 anos depois do termino da ditadura. Afinal, porque falar de um tema, aparentemente, já adormecido?

Na atualidade assistimos a todo o momento, através dos grandes medias, às forças de extrema direita ganhado cada vez mais voz nas agendas políticas mundo fora. E como já visto anteriormente, uma das grandes missões do teatro de rua é justamente alertar a população e fazer com que a mesma abra os olhos diante uma situação política/histórica que, infelizmente, pode voltar a acontecer, como por exemplo uma possível ditadura militar. A partir disso, é interessante observar uma fala de André Carreira em seu artigo *Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias*, em que o autor irá dizer que:

Os discursos dos realizadores de teatro de rua, geralmente aparecem associados com elementos de resistência cultural o que muitas vezes faz com esse teatro se caracterize como um “teatro político” ou como uma modalidade da “cultura popular”. Mas, independente dos respectivos projetos políticos dos realizadores do teatro de rua, pode-se considerar que ao ocupar as ruas as linguagens da cena se fazem vozes políticas ativas pois decidem dialogar com normas, usos e procedimentos que definem o espaço como público. O teatro que ocupa a rua e busca criar novos vetores no uso da rua pode ser uma força que agrega à rua novas imagens e ao mesmo tempo coloca o transeunte frente à oportunidade de ser partícipe dessa construção de imagem. (CARREIRA, 2009:13-14)

Importante destacar no trecho a cima, quando Carreira diz a respeito das “novas construções de imagens” colocando o transeunte à frente de uma oportunidade de fazer parte dessa construção. Isso dá a possibilidade, para aqueles que se deparam com uma performance de um grupo de teatro de rua, que construam a partir dali uma nova realidade, fazendo com que seja possível uma imaginação de uma realidade alheia aquela que já existe.

Outro ponto também muito importante destacado pelo autor, é quando ele fala das consequências geradas quando uma arte faz uso dos espaços públicos, sendo ela naturalmente responsável por construir novos olhares políticos:

O teatro de rua se inscreve nesse terreno e representa uma fala artística que nomeia inúmeras formas teatrais que tomam a silhueta da cidade e implicam na instalação de diversos modos de relacionamento com a cidade. Um teatro que ocupa a silhueta da cidade propõe a construção de novos lugares políticos para aqueles cidadãos usuários das ruas, praças e outros espaços públicos, por isso é importante refletir sobre essa modalidade teatral considerando a construção de espaços de convivência. (CARREIRA, 2009:14)

Em seu artigo, Carreira cita alguns exemplos de espetáculos de rua já realizados mundo a fora e chama atenção para um aspecto que é de extrema importância para esta pesquisa. Ao se referir às intervenções artísticas citadas em seu texto, ele diz:

Todos estes espetáculos têm em comum o fato de que suas propostas cênicas implicam não apenas em alguma forma de intromissão no espaço socio cultural das ruas, mas sobretudo na sugestão de novas formas de relacionamento dos transeuntes com a cidade e com os outros usuários da cidade. (CARREIRA, 2009:16)

Isso nos auxilia a expor o poder que o teatro de rua tem de modificar um pensamento social já intrínseco em uma sociedade. O autor neste mesmo parágrafo de seu artigo, completa dizendo que:

Isso se dá necessariamente, de forma transitória. Nenhum espetáculo nestas condições pode ter a pretensão de instalar novas relações e vínculos de forma perene, mas pode supor que a intervenção cênica que abre oportunidades de que os cidadãos criativamente optem por assumir comportamentos que escapam à lógica tradicional discuta a noção de comunidade urbana. (CARREIRA, 2009:16)

Esse comentário do autor é de extrema importância para entendermos que a composição de um pensamento crítico, político e social dentro de uma sociedade, não se dá de um dia para o outro e não cabe ao teatro de rua ter essa “pretensão de instalar novas relações”, uma vez que:

ocupar a rua é propor novas comunidades provisórias, comunidades baseadas no comportamento lúdico que não nasce da simples observação como espectador, mas sim da atitude do cidadão que decide mudar seu comportamento momentaneamente. (CARREIRA, 2009:16)

A partir desse pensamento de André Carreira, podemos perceber o quão importante são as leis de incentivo à cultura pública, visto que essa conscientização é algo que se constrói com o tempo a partir dos projetos teatrais, pois o teatro de rua deve

“perceber as lógicas institucionais e descobrir os espaços intersticiais como frestas através das quais introduzir propostas de comportamento que estimulem um novo olhar sobre a cidade” (CARREIRA, 2009:17).

Outro aspeto muito importante também referido neste artigo, é a força que a *arte* em si carrega de não ser questionada:

O aspecto político por excelência do teatro de ocupação não se refere em primeiro lugar ao trabalho com temas relacionados com conflitos políticos ou de reivindicações setoriais; em segundo lugar é preciso dizer que a convocação das pessoas para desobedecer às leis de trânsito (entre outras) já explícita como o lúdico pode ser instrumento de questionamento de estruturas de dominação. O sociólogo francês, Jean Duvignaud, atribui ao jogo livre que se refere à criação de um “estado de ruptura do ser individual ou social onde a única coisa que não se questiona é a arte” (1982, p. 12), um papel central na nossa relação com a ordem estabelecida. Para Duvignaud esse jogo que dispõe livremente do espaço, do tempo e das formas e da matéria (1982, p.12) está relacionado com a hipótese do imaginário como insurreição contra o adormecimento dos homens e do mundo pelo cotidiano, pela rotina funcional. (CARREIRA, 2009:19)

Possuindo a *arte* essa qualidade de não ser colocada em questionamento, estamos, então, perante uma característica essencial que traz ao teatro de rua uma intensidade única quando se trata de uma conscientização política e social.

Considerações Finais

Falar de teatro é falar de comunicação. E ao se pensar nas relações no meio social e político, sabemos que ela é essencial. Como vimos anteriormente, o teatro de rua tem suas origens na Grécia Antiga, onde a arte cênica era usada para colocar em confronto e questionar a vida do cidadão e o dia a dia da *polis*. O teatro urbano é a oportunidade de descentrar e tornar a arte do teatro algo mais democrático.

Através do teatro de rua, o ator é capaz de criar um diálogo direto com o público fazendo com que a relação espectador/ator se transforme em algo mais horizontal, muitas das vezes até confundindo-se entre si, possibilitando um universo infinito de possibilidades cênicas. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade. (cf. CARREIRA, 2007:45) Sendo então o teatro de rua responsável por criar essa capacidade de (re)significar esses locais.

Ao iniciar este estudo, comentei como era desafiante escrever e pesquisar sobre teatro de rua em tempos de pandemia. Foi então que no dia 08 de fevereiro de 2021, foi realizado via *youtube* no canal “TV Tá na Rua no Youtube” o *Fórum Carioca de Arte Pública – Arte Pública em Tempos de Pandemia*⁶. Nele, estavam presentes artistas, musicistas, performers, todos participantes do grupo *Tá na Rua*, e também presente estava o diretor e ator Amir Haddad.

Neste encontro, como o próprio nome já o diz, foi discutido o fazer arte pública, neste período em que aglomerar é proibido, sendo uma das maiores características do teatro de rua, justamente, a de aglomerar. É possível fazer uma arte urbana com uma quarta parede⁷? Segundo Amir Haddad:

Tudo que nós somos, fazemos e queremos fazer é tudo que não pode e não deve ser feito. Tudo que a gente sempre quis evitar: um mundo de isolamento, confinamento, de ausência de horizontalidade nas relações, tudo que a gente sempre achou que era a pior coisa do mundo, deus manda isso em forma de castigo pra gente eu acho. Eu não sei direito o que será depois disso, mas eu fico esperando o momento de aglomerar outra vez. Fazer cultura é aglomerar. Não tem como fazer cultura sem aglomerar. É da natureza da vida cultural produzir aglomeração. A cultura quer aglomerar. A cultura que não aglomera, eu não sei o que é. Vida cultural é encontro, é troca, é horizontalidade, hábitos e costumes vividos coletivamente. São todas essas coisas. (...) ninguém pode imaginar a vida cultural como uma solidão de um violinista tocando sozinho no seu quarto. Isso não é vida cultural. Vida cultural é um violinista tocando um solo maravilhoso para uma multidão no teatro. Isso é vida. (HADDAD, Fórum Carioca de Arte Pública – Arte Pública em Tempos de Pandemia)

⁶ Fórum Carioca de Arte Pública – Arte Pública em Tempos de Pandemia: <https://www.youtube.com/watch?v=K7uMAf5T8pg&t=2822s>

⁷ Quarta parede: é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado.



Imagem 2: Folder informativo do evento realizado no canal *TV Tá na Rua* no Youtube

(Fonte: Página do grupo *Tá na Rua* do Instagram @grupotanarua)

Também muito falada no fórum pelo diretor Haddad, foi a ideia de que o artista que pratica o teatro de rua, hoje, ocupa um setor público que pertence à cidade. Setor este, que vem crescendo com o passar do tempo, mas que infelizmente, devido à conjuntura de pandemia por que passamos, sofreu um retrocesso natural:

essa ideia de que existe já uma coletividade de artistas públicos, existe já esse gênero, esse setor artista público, artistas que não tem o sentimento da carreira do artista solo, do artista privado. Tem um outro pensamento, é o pensamento da cidade, da integração com a cidade, de participação da vida pública, dos espaços públicos. Desses tempos pra cá, cresceu bastante, cresceu vertiginosamente, depois, um retrocesso natural dado as circunstâncias, mas o conceito de artista público, ele se expandiu. Hoje, é um setor da vida pública cultural que existe, aquele que não se vende e não se compra, mas que se realiza no encontro com a população e sua obra, em qualquer lugar e qualquer espaço. (HADDAD, Fórum Carioca de Arte Pública – Arte Pública em Tempos de Pandemia)

Isso reforça a ideia de que o teatro de rua, junto com essa comunidade de artistas públicos, vai no extremo oposto à lógica de mercado de uma sociedade capitalista, já que a arte urbana se concretiza no encontro com a população e sua obra. Apesar disto é importante lembrar que esta não é uma regra absoluta, ou seja, isto muito depende do posicionamento político do grupo, pois existem grupos de arte urbana que não se opõem à lógica capitalista de mercado.

O teatro de rua sempre foi, e continua sendo, um grande instrumento que faz abrir os olhos da população para as “mazelas” de um sistema político e social.

Finalizo com a fala de Amir Haddad, que ao participar do Fórum Carioca de Arte Pública, nos traz um olhar de esperança a respeito do futuro: “O castigo maior da cadeia é mandar o preso pra solitária, isolar ele, não vai ver mais ninguém, não vai aglomerar, não vai nada, vai ficar sozinho. Mas nós vamos rompendo isso, vamos romper.” (HADDAD, Fórum Carioca de Arte Pública – Arte Pública em Tempos de Pandemia)

Bibliográfica:

- ALMEIDA, A. (2011). *Disputas em território urbano*. In: Companhia, Brava. Cadernos dos Erros II. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro.
- BERTHOLD, M. (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- BOAL, A. (2013). *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Cosac Naify.
- BRECHT, B. (1967). *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARNEIRO, A. (2005). *A rua enquanto espaço privilegiado da relação público ator: O papel do apresentador-narrador (Tá na Rua-RJ)*. In: CARNEIRO, A. TELLES, N. *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais. Cap. 8, p. 116-139.
- CARREIRA, A. (2007). *O teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): Uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores.
- CARREIRA, A. (2009). *Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias*. Santa Catarina: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas.
- CASTELLS, M. (2012). *Redes de Indignação e Esperança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- COPEAU, J. (1987). Nota para uma conferencia (21 de janeiro de 1992). Tradução de Roberta Baarni. Paris, Gallimard.
- CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. (1999). *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Huicitec.
- GOMES, D. (1968). *O Engajamento é uma prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GROTOWSKI, J. (1987). *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HADDAD, A. (2005). *Espaço*. In: CARNEIRO, A. TELLES, N. *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais. Cap. 4, p. 61-63.
- HADDAD, A. (2005). *O Teatro e a Cidade, O ator e o cidadão*. In: CARNEIRO, Ana TELLES, Narciso. *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais. Cap. 5, p. 65 – 74
- LEFEBVRE, H. (2008). *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro.
- MAUNIER, R. (2004). *L'origine et le fonction économique des villes*. Paris: L'Harmattan.
- PERINI, L. (2012). *Dar não dói, o que dói é resistir: O Grupo de teatro Tá na Rua - Entre memórias, imagens e histórias*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.
- PISCATOR, E. (1968). *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SANTOS, M. (2006). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SANTOS, M. (2008). *Técnica espaço tempo – Globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Webgrafia:

CARREIRA, A. (2010). *A cidade como dramaturgia do teatro “de invasão”*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/40287815/Andre-Carreira-A-Cidade-Como-Dramaturgia>

Dicionário Aurélio. Significado da palavra *política*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/politica/>

Entrevista de Hugo Possolo para o canal no youtube “telecurso”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gccoaBMctF4>

Entrevista José Fernando Peixoto para “Programa extra-classe”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Byt8i6JVEu0>

FRAZER, J. (1922). *The Myth of Osiris*. Disponível em: <https://www.sacred-texts.com/pag/frazer/gb03800.htm>

HADDAD, A. (2021). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>

TELLES, N. (2005). *Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/presentation/392848123/O-ator-e-suas-possibilidades-no-espaco-urbano>