

## O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio

Noeli Turle da Silva (em artes Licko Turle)  
Professor, diretor e ator de teatro  
UNIRIO; Instituto Tá Na Rua

**Palavras-chave:** *teatro de rua, história do teatro, políticas culturais*

Na minha dissertação de mestrado em teatro (2004), descrevi o uso e aplicação do *Teatro do Oprimido* (TO) em um coletivo de universitários negros. Entre 1986 e 1995, fui assistente do teatrólogo Augusto Boal; ministrava oficinas e cursos com o seu método, e fizemos várias experiências como esta no *Centro de Teatro do Oprimido*. Em 1995, ao ingressar no grupo *Tá Na Rua* (TNR) e acompanhar as oficinas ministradas por Amir Haddad, as diferenças e semelhanças entre os posicionamentos desses dois pensadores passaram a fazer parte de minhas indagações. O ponto fundamental em comum é que ambos utilizam os espaços abertos da rua e possuem pedagogias teatrais próprias transmitidas em suas ‘escolas’. O TO já estava sistematizado em livros, inclusive em vários idiomas, e o TNR não possuía ainda nenhum registro publicado sobre os seus procedimentos, elementos e características principais. Outra diferença notável é que o TO utiliza uma metodologia diretiva para atingir os seus objetivos (exercícios e jogos cuja descrição possibilita uma reprodução *ipsis literis*), e o TNR desenvolve uma metodologia não-diretiva baseada em um único exercício de improvisação livre, o que torna impossível uma repetição de maneira exatamente igual. Após anos tentando compreender os procedimentos metodológicos utilizados por Haddad – que atingiam resultados exitosos e esteticamente expressivos desde 1980 - resolvi aprofundar as pesquisas sobre o seu trabalho e do TNR, projetando para isso uma instituição com o propósito de documentar e difundir o pensamento e a prática do coletivo. Em 1999, foi criado o *Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania*, onde passei a ministrar oficinas de teatro de rua baseadas na linguagem do grupo e a participar de festivais de teatro, seminários e organização de festas e eventos a céu aberto, como os desfiles de escolas-de-samba do Rio de Janeiro. Essa participação possibilitou-me manter contato com outros grupos de teatro de rua do país e a representar o TNR em reuniões e debates políticos ou profissionais sobre o teatro e a cultura no Brasil.

É dessa experiência orgânica nas diferentes práticas teatrais de Augusto Boal e de Amir Haddad, da convivência com grupos de teatro de rua do país e de minha participação junto aos movimentos artísticos nacionais que, desde então, reúno material significativo para

pesquisar a formação do ator em espaços abertos, tendo como foco a metodologia não-diretiva do grupo TNR.

Esta comunicação é uma das etapas dessa pesquisa. Ela se faz necessária para que se delimite o campo no qual o meu objeto está inserido, dando uma visão panorâmica, ainda que embrionária, sobre o desenvolvimento do Teatro de Rua no Brasil na primeira década do terceiro milênio, criando um vínculo histórico, atual e contemporâneo com as experiências do grupo TNR. Ela tem como eixo central a constituição da Rede Brasileira de Teatro de Rua, organização independente que se forma em torno das lutas por políticas públicas na área da cultura e do reconhecimento desta modalidade teatral junto à crítica, à academia e à própria classe. Reconhecida pelo governo federal através do Ministério da Cultura e da FUNARTE, a RBTR é, atualmente, o único movimento organizado de artistas teatrais que possui articulação em todo o território nacional.

O teatro de rua já foi objeto de vários estudos. Fernando Peixoto, em um capítulo escrito em 1996, para o livro *Teatro de Rua* (CRUCIANI E FALLETTI, 1999), procura definir o termo defendendo a idéia de que o teatro de rua “está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico” (*idem*, p.143). Buscando motivos sobre o que leva determinados grupos a atuarem na rua, comenta a vigorosa atuação do Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964) e as experiências realizadas por Augusto Boal com o teatro-fórum e o teatro-invisível, técnicas do Teatro do Oprimido; analisa oito coletivos de rua - *Imbuça, Ói Nós Traveis, Tá Na Rua, Vento Forte, Galpão, Anônimo, Oikoveva e Fora do Sério* – afirmando, por fim, que “o teatro de rua é sem dúvida um dos aspectos mais inquietos e reveladores da identidade cultural e popular do teatro brasileiro de nossos dias” (*idem*, p.158).

Encontramos uma visão diferente sobre o tema em *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980, uma paixão no asfalto* (CARREIRA, 2007), em que o autor procura conceituar o teatro de rua a partir de uma análise histórico-antropológica da função social da rua e suas características, causas e efeitos sobre a cena, a dramaturgia, a *performance* atoral e a relação com o público. Carreira alerta para o equívoco terminológico que coloca como sinônimos o teatro popular e o teatro de rua, exemplificando com experiências complexas, realizadas por grupos da Europa, da Argentina e do Brasil. Uma de suas contribuições para os estudos teatrais é a idéia de que o teatro de rua é uma “modalidade teatral” e não um “gênero” – termo mais associado ao texto teatral. Outra importante contribuição é o reconhecimento da

contemporaneidade desta prática na relação social público-privado, identificando nas manifestações políticas, no carnaval e nas festas realizadas nas ruas, um ambiente em si revolucionário - dos hábitos, costumes e estruturas sociais - que se configura como uma ameaça inerente e permanente ao poder constituído, e que irá, sempre, responder com mecanismos de controle da ordem pública – rol no qual o teatro de rua está incluído.

No Brasil, segundo Peixoto, a manifestação do teatro de rua se dá de diversas formas, dependendo da região. Nas décadas de 60, 70 e 80, ele torna-se símbolo da resistência cultural à ditadura militar e é responsável por novas experiências estéticas, principalmente na reutilização dos espaços abertos como praças e ruas, antes proibidos pelo regime autoritário do Golpe de 64. Surgem vários grupos nesta modalidade. Estes tiveram participação política na formulação das políticas públicas e integraram organizações teatrais como a CONFENATA (nos 70s), o *Movimento Brasileiro de Teatro de Grupos* (1992) e, mais recentemente o REDEMOINHO (2004). Com a democratização dos meios de comunicação, o acesso às ferramentas da rede mundial de computadores e um conjunto de ações do governo federal, os artistas-trabalhadores das ruas e praças passam a se organizar em rede (virtual e presencial) e criam, em março de 2008, a RBTR em Salvador-BA.

O teatro de rua passa, então, a ter organização própria e autônoma, iniciando um processo de disputa de território e busca de identidade onde procura influenciar a utilização de verbas públicas, editais, patrocínios, antes destinadas exclusivamente ao teatro das salas fechadas, à italiana. Esta disputa se dá, também, no campo da produção do conhecimento e das novas tecnologias, na formação do ator e no ensino do teatro; enfim, nas dimensões ética, estética e política. Alguns integrantes dos grupos que praticam esta modalidade ingressam nos programas de pós-graduação em artes cênicas de diversas instituições de ensino superior, apresentando projetos de pesquisa sobre o teatro de rua (históricas, teóricas, pedagógicas, estéticas, experimentos, antropológicas, políticas etc). Esses estudos começam a ser publicados e passam a dar sustentação teórico-científica à modalidade, retirando, em consequência disso, as conotações pejorativas, marginalizadas e, por que não dizer, ideológicas, de que o termo “teatro de rua” estava dicionarizado ou confundido com o termo teatro popular.

Cabe, aqui, destacar as seguintes produções e pesquisadores: Luis Carlos Góes, antevendo a possibilidade do desenvolvimento de uma nova linguagem, entrevista em 1983 o grupo de teatro *Tá Na Rua* e escreve sobre ele; Ana Carneiro e a pesquisa *Espaço Cênico e Comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (grupo *Tá Na Rua* – 1981),

de 1998 e, depois, a organização do livro *Teatro de Rua : Olhares e Perspectivas* (2005) que reúne artigos sobre o tema; Jussara Trindade, que, à frente da pesquisa *Memória Tá Na Rua*, faz a arqueologia do grupo, organizando a obra *Tá Na Rua: Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia Sem Literatura, Ator sem Papel* (2008). Narciso Telles, que vem desenvolvendo estudos sobre o ensino e a historiografia do teatro em espaços abertos, e realizando experiências no campo do teatro de rua. Sandra Alencar, que descreve o trabalho do grupo gaúcho *Ói Nós aqui Travêiz em Atuadores da Paixão* (1997). As reflexões entusiásticas sobre o teatro quântico que Rubens Brito buscou encontrar no seu sistema de *Teatro de Rua: princípios, elementos e procedimentos no teatro de rua* (2008) também merecem destaque.

Enfim, esta primeira década do terceiro milênio trouxe para o teatro de rua um cenário diferente dos últimos anos do século passado e a RBTR tem aberto espaços institucionais importantes nas relações com o Estado, participando nas formulações de planos, programas e projetos nas esferas municipal, estadual e federal, e obtendo avanços no mercado cultural. Paradoxalmente, poderíamos problematizar o fenômeno com a seguinte questão: as características de marginalidade, carnavalização e ambiente revolucionário descritos por Carreira tendem a se perder com esta nova organização dos coletivos que praticam o teatro de rua? Até que ponto a liberdade do teatro de rua vem sendo controlada pelos poderes públicos e pela própria RBTR?

O *Tá Na Rua*, meu objeto de estudo, vive no momento este dilema, principalmente na formação do ator para os espaços abertos.

### **Referências bibliográficas**

CARREIRA, A. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980, uma paixão no asfalto*. São Paulo: Hucitec, 2007.

CRUCIANI, F. & FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.