

Bloco IV: O TEATRO DE RUA NO BRASIL

Um itinerário do teatro de rua

por Lindolfo Amaral²⁰

Resumo: O texto apresenta uma radiografia do teatro de rua no Brasil, a partir do itinerário desenvolvido pelo Grupo Imbuauça, fundado na cidade de Aracaju, Sergipe, em 28 de agosto de 1977. O Imbuauça, nome que homenageia o artista popular, embolador Mane Imbuauça, desde o início das suas atividades, vem montando espetáculos inspirados nas manifestações populares. Participou dos mais importantes festivais de teatro, circulando por todo o País e por alguns países da América Latina e Europa. Por meio de sua participação em eventos artísticos e da realização de oficinas, seminários e cursos, o grupo viu e ajudou a fazer crescer o teatro de rua brasileiro.

Abstract: This text presents a snapshot of the street theater in Brazil, from the route developed by Imbuauça Group, founded in the city of Aracaju, Sergipe, on August 28, 1977. The Imbuauça – a name that pays homage to the popular artist, “embolador” Mane Imbuauça – entangled from the beginning of its activities, has been creating performances inspired in the popular manifestations since the beginning of its activities. The group participated in the most important theater festivals, circulating throughout the country and some countries of Latin America and Europe. It was through its participation in arts events and workshops, seminars and courses, that the group saw and helped grow the Brazilian street theater.

Palavras-chave: teatro de rua, teatro de grupo, teatro popular.

Keywords: street theatre, theatre group, theatre people

²⁰ Ator do Grupo Imbuauça (SE) desde 1978, tendo dirigido alguns espetáculos do grupo; ministrou oficinas e coordenou o Ponto de Cultura Nosso Palco é a Rua. Foi responsável pelo projeto de criação do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e atualmente é doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia.



Foto de Bob Sousa. Grupo Rosa dos Ventos - Tiago Munhoz e Robson Toma no espetáculo *Saltimbembe mambembancos*.

Permitam-me os companheiros do teatro de rua fazer uma retrospectiva das ações desenvolvidas nos últimos quarenta anos em nosso País. Poderei cometer algum lapso, não citando acontecimentos ocorridos em todas as regiões brasileiras. Devo esclarecer, no entanto, que esse texto não tem a pretensão de descrever a história do teatro de rua no Brasil, mas situar o leitor em fatos ocorridos principalmente a partir da década de 1970, envolvendo alguns grupos e festivais, numa tentativa de contribuir com a construção da nossa caminhada. Sou do grupo Imbuça desde janeiro de 1978. Portanto, os acontecimentos aqui narrados têm o sabor da vivência. Assumir a condição de “sou” carrega o tom de pertencimento, de fazer parte dessa história. E como o homem diariamente convive com os sentimentos da dualidade, dentre eles a razão e a emoção, aproveito logo para declarar também que eles estão presentes na minha trajetória, por conseguinte, nesse texto.

Não há como separar e dizer que a vida isenta o ator/pesquisador dessa dualidade, das contradições que fazem parte dessa trajetória.

A propósito, o título desse texto está relacionado com o roteiro apresentado no Seminário *As Formas Fora da Forma*, em que cada década – 1970, 1980, 1990 e 2000 – foi denominada de itinerário. O termo por si só possibilita um passeio pelas ações ocorridas na história do teatro de rua, observando o tripé “ação, tempo e espaço”. Isso não significa dizer que as ideias de Aristóteles serão o fio condutor da narrativa, mas uma forma de vislumbrar os acontecimentos, levando em consideração esses aspectos.

Quando Mário de Andrade realizou suas viagens pelo interior do Brasil (1928-1929), em busca de sua grande paixão que era a música, constatou a força das danças dramáticas brasileiras. Seguindo o seu raciocínio, pode-se perceber que ele também registrou como as manifestações populares do Nordeste (a região que retomou o teatro de rua na década de 1970, de forma sistemática), tinham relação direta com o teatro, pois o sentido da palavra dramática foi utilizado levando em consideração as características dos grupos folclóricos que ele teve a oportunidade de observar. Há uma relação direta com a origem do teatro.²¹ O pesquisador estabeleceu algumas comparações, dentre elas o cortejo desenvolvido pelos brincantes nessas manifestações:

Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. [...] O cortejo foi também o elemento criador do teatro grego, mas o cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiquíssimos, de fontes pagãs, a comemoração ritual das Calendas, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele. (ANDRADE, 1982, tomo 1: 31)

Para muitos essa citação não é novidade. Mas ela traz um registro importante realizado por Mário de Andrade. É o estabelecimento de uma linha de pensamento relacionando as

²¹ No livro *Teatro de rua*, de Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, traduzido por Renata Baarni, há um capítulo sobre o teatro de rua no Brasil, em que Fernando Peixoto afirma que: “[...] o teatro de rua está nas raízes mais autênticas das manifestações da identidade cultural nacional”. (PEIXOTO, in: CRUCIANI & FALLETTI, 1998: 143).

manifestações populares com a origem do teatro. Nesse sentido, Mário de Andrade tentou compreender as manifestações do povo observando como cada brincadeira se desenvolvia. Revendo suas anotações não se tem como fugir de um confronto comparativo com o teatro de rua que surgiu no País na segunda metade de década de 1970, principalmente no Nordeste brasileiro. A grande maioria dos grupos que surgiram nesse período e na década seguinte, 1980, utilizou as manifestações populares como referência para a construção dos seus espetáculos de rua.

Itinerário 1970

O Teatro Livre da Bahia, coordenado por João Augusto, foi um dos pioneiros nessa empreitada. A dramaturgia tinha como carro-chefe os folhetos populares da Literatura de Cordel. E a forma de ocupar o espaço da rua que o grupo adotava era a utilização de músicas e danças populares. O jornalista Rogério Menezes publicou uma reportagem no Jornal *Movimento*, números 110 e 111, cuja circulação era semanal (7 e 15/8/1977), com o título *O Palco é a Rua*, na qual fez uma retrospectiva do teatro baiano de 1968 a 1977. Ele acompanhou uma das apresentações do Teatro Livre da Bahia realizada em junho de 1977. Seu registro demonstra o quanto as manifestações populares foram importantes nesse processo de trabalho:

O músico começa a tocar e o povo se junta ao redor. Os atores espalham as roupas pelo chão e começam a se maquiar, o pessoal vai chegando com a cara de quem acha aquilo tudo muito estranho. “Parece até carnaval”, diz um deles. A essa altura umas duzentas pessoas estão por ali. O grupo já maquiado e vestido canta e dança uma música junina. Tocador pede outra e entra um samba de roda, e o pessoal bota as mãos nas cadeiras, depois na cabeça, e remexe. A estudante do Colégio Anísio Teixeira ri de boca escancarada. O velho careca olha com cara de quem nunca viu aquilo na vida. Os atores começam o espetáculo. O apresentador abre a boca e grita. “Senhoras e senhores, vai começar...” (MENEZES, 1977: 16)

E assim tinha início o espetáculo *Felismina engole brasa*²², do Teatro Livre da Bahia. O registro do jornalista é cuidadoso e rico em detalhes. O que possibilita visualizar como a trupe deu início à sua trajetória na rua, uma vez que o grupo já vinha trabalhando no palco há muitos anos, tendo como sede o Teatro Vila Velha, localizado no Passeio Público, na cidade de Salvador (BA). As músicas escolhidas estavam vinculadas às manifestações populares e identificadas imediatamente pelo público. Eram canções juninas, do carnaval e do samba de roda. Isso não ocorreu por acaso. Os mentores do grupo (Benvindo Sequeira, João Augusto, Harildo Deda, Sônia dos Humildes, dentre outros), sempre afirmaram que a Cultura Popular deveria nortear o teatro de rua, devido a sua riqueza e diversidade de possibilidades. A relação com o público era direta na medida em que ele identificava as matrizes populares. É um espelho diante do espectador, em que cada um se sente envolvido com o que está diante dos seus olhos. Foi dessa forma que o grupo conquistou o público e influenciou o surgimento de outras experiências.

Em setembro de 1977, o Teatro Livre da Bahia veio a Sergipe para participar do Festival de Arte de São Cristóvão. Evento criado pela Universidade Federal de Sergipe, cuja programação ocorria em três dias, envolvendo espetáculos de teatro, dança, música, bem como exposições, apresentações de filmes e feira de artesanato. No dia 24 de setembro, o grupo apresentou os textos *A chegada de Lampião no inferno* (folheto de José Pacheco) e *Oxente gente* (baseado nos folhetos *A mulher que perdeu a semetria*, de autor anônimo, e *A briga do fiscal com a fateira* (de autoria do poeta José da Costa Leite). Os atores fizeram um cortejo até a praça do Rosário, dançando e cantando músicas do cançãoeiro popular. O público seguiu atrás e entrou na brincadeira. Ao chegarem ao local, formaram uma grande roda, espalharam as roupas pelo chão, definindo, assim, o espaço de atuação e criando o limite entre o público e a ação dramática. Os atores tinham um desprendimento muito grande. Incorporavam ao espetáculo as brincadeiras da plateia, envolvendo todos na ação.

²² Texto inspirado no folheto de cordel *A mulher que pediu um filho ao Diabo*, cuja autoria é atribuída a Galdino da Silva, segundo o programa do Teatro Livre da Bahia.

Tudo era muito descontraído, alegre e envolvente. No meio daquela gente havia diversos jovens que estavam criando um grupo de teatro na cidade de Aracaju. Não havia realizado nenhuma montagem. O momento era de escolha da linha de atuação, pois alguns eram estudantes universitários e estavam envolvidos com o movimento estudantil. Ao verem o espetáculo de rua²³, do Teatro Livre da Bahia, não tiveram dúvidas. Escolheram fazer teatro de rua utilizando o folheto popular como dramaturgia. Para tanto, um integrante do Imbuauça (Antonio do Amaral) participou de uma oficina de teatro de rua, ministrada em Aracaju por Benvindo Sequeira. E assim, em 1978, o Grupo Imbuauça dava início à sua trajetória de teatro de rua, apresentando o espetáculo *Teatro chamado Cordel*, com os textos *O matuto com o balaio de maxixi*, de José Pacheco, adaptação de Antonio do Amaral e *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, de Cuíca de Santo Amaro, adaptação de João Augusto. A opção do Imbuauça foi seguir os passos do Teatro Livre da Bahia, ou seja, realizar um cortejo com danças e canções populares e, no local previamente escolhido, abrir uma roda, espalhar as roupas e os adereços, criando um limite entre público e ação dramática.

Não havia cenários, o espetáculo acontecia no círculo e os atores se deslocavam obedecendo a uma triangulação, ocupando sempre os espaços vazios da roda. Essa forma foi desenvolvida a partir da oficina de teatro de rua, ministrada em Aracaju, nos meses de outubro a dezembro de 1977, por Benvindo Sequeira. O Imbuauça, com seus nove atores (Francisco Carlos, Maria das Dores, Antonio do Amaral, Maurelina, Cícero Alberto, Virgínia Lúcia, José Amaral, Pierre Feitosa e Lindolfo Amaral), começou apresentando o seu espetáculo na periferia de Aracaju e aos poucos foi ocupando espaços no centro da cidade, no Campus da Universidade Federal de Sergipe. Chamou a atenção do público, da academia e da imprensa. Em 1979, começou a circular pelos festivais. Os primeiros foram o Festival de Arte de São Cristóvão (SE) e o Festival de Cinema de Penedo (AL), além do Encontro Cultural de Laranjeiras (SE).

²³ Nesse mesmo festival, o grupo apresentou o espetáculo de sala intitulado *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, no Centro Recreativo Industrial.

Nessa mesma época (1979), Aracaju recebeu a visita do Teatro Oficina, que trouxe um espetáculo de rua para a cidade. O polêmico *Ensaio geral para o carnaval do povo*, dirigido por Zé Celso, terminou na Delegacia de Polícia, devido à utilização da bandeira do Brasil em uma cena. Esse fato revoltou os estudantes universitários, responsáveis pela vinda do grupo, e o Imbuça, com isso, percebeu que poderia fazer um espetáculo contestando a situação política vigente. Foi nessa atmosfera que Virgínia Lúcia escreveu, em forma de folheto popular, o texto *A história da coroa do meio*, para contar a especulação imobiliária que vinha ocorrendo em um bairro da cidade de Aracaju. Com isso, o espetáculo *Teatro chamado Cordel* adquiriu mais um texto e a trupe começou a ampliar o campo de atuação. As viagens ao interior do Estado e aos demais Estados da região aumentaram.

Itinerário 1980

O espetáculo *Teatro chamado Cordel* começou a circular pelos festivais de teatro do Nordeste, dentre eles o Festival de Inverno de Campina Grande (PB), Festival Nacional de Teatro do Cabo (PE), Festival de Teatro da Bahia (realizado em Salvador), Festival Regional de Teatro (realizado em Feira de Santana – BA). A repercussão foi imediata, pois não havia grupos trabalhando na rua, e o Teatro Livre da Bahia havia encerrado sua experiência na rua após o falecimento de João Augusto, em novembro de 1979.

Foi a primeira vez que o Festival de Inverno de Campina Grande recebeu um grupo de teatro de rua. A coordenadora do evento, Eneida Agra Maracajá, solicitou ao Imbuça que também fizesse uma apresentação no palco do Teatro Severino Cabral. Esse ato foi o primeiro na história da trupe, isto é, realizar um espetáculo concebido para a rua em um palco italiano. Foi um grande desafio e uma conquista. O grupo levou para o teatro um vendedor de folheto de Cordel, que negociava na feira livre da cidade. E transformou a relação palco/plateia, pois os atores resolveram também ocupar os corredores do teatro, envolvendo o público na ação dramática. A participação do Imbuça no Festival de Campina Grande (PB)

foi importante porque possibilitou o surgimento de outros grupos. Assim, surgiram as experiências do Grupo Alegria, Alegria, da cidade de Natal (RN) e o Quem Tem Boca É Pra Gritar, da cidade de Campina Grande (PB). Todos buscaram se alimentar nas fontes populares. E aqueles que não observavam o teatro folclórico com o olhar dramático passaram a perceber as suas possibilidades de investigação, transformando-o em linguagem de pesquisa artística.

Dois grandes pesquisadores, Niomar de Souza Pereira e Clovis Garcia, apontaram essas possibilidades em artigos publicados no Boletim de Leitura da Associação Brasileira de Folclore.²⁴ O primeiro demonstra o quanto são ricas e diversificadas as manifestações populares, apresentando inclusive as bases conceituais e os princípios que norteiam o chamado teatro folclórico. Já o segundo apresenta uma vasta lista de grupos e pessoas que vêm trabalhando com o material coletado nas fontes populares brasileiras. E começa citando Ariano Suassuna. Clovis Garcia afirma:

Essas criações são caracteristicamente nacionais mas, ao mesmo tempo, são universais, pois expressam a natureza humana. Isso explica, por exemplo, o sucesso nacional e internacional de um texto como o “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna (GARCIA, 1994: 38).

Não resta dúvida que Ariano Suassuna é o grande responsável pela introdução do folheto popular em verso na dramaturgia. O sucesso do seu texto *Auto da Compadecida* no Festival Nacional de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, em janeiro de 1957, foi um marco na história do teatro brasileiro. Foi naquele ano que surgiram diversos autores fazendo uso do Cordel para a construção de textos teatrais. Como exemplo, é importante citar Francisco de Assis (Teatro de Arena – SP), Francisco Pereira da Silva (RJ) e João Augusto (BA).²⁵ O que se tem hoje no teatro de rua é a continuidade dessa história. A rua é o espaço mais democrático que se conhece. A ela todas as classes têm acesso, tudo pode acontecer e as fontes populares possibilitam um

²⁴ Boletim número 4, publicado em junho de 1994 pelo Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima.

²⁵ Esse material é objeto de pesquisa do doutoramento, que está sendo realizado pelo autor desse artigo, na Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Profa. Dra. Eliene Benicio.

diálogo direto, pois o público identifica-se com o que está posto em cena. A relação que os grupos do Nordeste estabeleceram com o seu público foi sempre direta e no mesmo plano (horizontal).

O Imbuuçã seguiu seu caminho pelos festivais. Foram muitos, porém vale citar alguns fora da região Nordeste, para que se possa ter a visão da repercussão do trabalho desenvolvido pelo grupo: Festival de Ponta Grossa (1982), Mambembão (1983), Festival da Confederação Nacional de Teatro Amador – Confenata (1984), Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (1985), Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica – Fitei (Porto, Matosinhos, Santo Antonio Infesta – Portugal, 1986) e o Encontro Internacional de Teatro de Rua, realizado na cidade do Rio de Janeiro, com as participações dos grupos Tá na Rua e Dia a dia, do Rio de Janeiro; Galpão, de Belo Horizonte (MG); Imbuuçã, de Aracaju (SE) e os grupos italianos Tascabile, de Bérgamo e Potlach, de Farassabide. Foi o primeiro evento que reuniu grupos de rua para trocar experiências e apresentar seus espetáculos. Foi muito importante para todos, pois ali abriu-se o caminho para o debate e a reflexão da produção artística. Ali se pôde ver como cada grupo estava desenvolvendo a pesquisa de linguagem e ocupando o espaço da rua.

Ao lembrar das apresentações ocorridas no Largo da Carioca e no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, uma forma era comum em todos os grupos: a ocupação se dava no plano horizontal e não havia grandes cenários. Tudo era muito simples e marcante. A comunhão com o público era imediata. O riso leve e solto era o grande pagamento que todos recebiam a cada instante da atuação. Enquanto isso, os italianos ocupavam planos superiores, levando seus espetáculos para a verticalidade. *Albatroz*, do Tascabile, utilizou alguns edifícios do Largo da Carioca com seus pássaros vermelhos. Depois começaram a chamar essa ação de ocupação urbana. Um teatro que dialoga com a arquitetura do local. E os brasileiros seguiam seu caminho buscando olhar para seu público no mesmo plano. Como o tempo é o senhor da memória, ele faz lembrar de um

passado não muito distante e compará-la a um instante presente. Muita coisa mudou, mas a resistência continua existindo para diversos grupos. E isso significa manter-se no mesmo plano (horizontal), sem grandes aparatos de cenografia. O fazer teatro de rua sem patrocínio de empresas que termina gerando uma dependência econômica.

Itinerário 1990

Os anos 1990 começaram com novidades para o Imbuuça. O grupo foi convidado para participar do Festival de Teatro de Belo Horizonte e do Festival Internacional de Teatro do Equador. Duas experiências importantes. Na primeira, o Imbuuça consolidou uma relação afetiva com o Grupo Galpão, que se mantém até hoje. Já a viagem ao Equador²⁶ possibilitou ao Imbuuça conhecer grupos sul-americanos que realizavam os seus espetáculos inspirados na Cultura Popular. Teatro com o olhar no campo e nas nações indígenas. Outro fato importante foi o encontro com a Diretora María Escudero (1926 – 2005)²⁷. O grupo voltou ao Brasil revitalizado e seguro de que o seu trabalho estava cumprindo a função de colocar em cena o universo popular, pois os espetáculos apresentados, mesmo em língua portuguesa (*As irmãs tenebrosas* e *Teatro chamado Cordel*), tiveram excelente receptividade. E o debate após as apresentações reuniu muita gente interessada em conhecer melhor o teatro brasileiro, fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

No ano seguinte, o grupo voltou ao Fitei, realizado na cidade do Porto, em Portugal. Dessa vez, o Imbuuça conheceu grupos de rua da Espanha, França e Portugal. Eram espetáculos gigantescos, com uma parafernália de equipamentos de cenário, som e luz. Impossível para os grupos que não dispõem de patrocínio realizar tais produções. Ver aquilo tudo diante dos olhos foi muito bonito. Observar as possibilidades de ocupação da rua foi interessante, mas

²⁶ O Imbuuça circulou por cinco cidades equatorianas, dentre elas Guayaquil, Manta, Portoviejo e Quito.

²⁷ Foi docente da Faculdade de Teatro da Universidade de Córdoba (Argentina), cidade onde, em 1964, fundou o grupo Libre Teatro Libre. Em 1975, foi expulsa da Faculdade devido às suas ideias consideradas subversivas. Fugiu de sua pátria e exilou-se em Quito, onde trabalhou com diversos grupos, dentre eles, o Malayerba.

uma coisa chamou a atenção. Esse é o teatro europeu que jamais deveria ser copiado, pois ele não se relacionaria com a geografia brasileira. São espetáculos-eventos circunscritos a um determinado espaço, sem a possibilidade de circulação por grandes regiões.

O Brasil assistiu ao crescimento do teatro de rua com o surgimento de eventos específicos que possibilitaram o encontro de grupos, a troca de experiências e a demonstração de trabalhos. Vale lembrar alguns deles: Mostra de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS), em 1991;²⁸ Em Campinas (SP), aconteceu o Encontro Nacional de Teatro de Rua; e na cidade de Ribeirão Preto (SP) surgiu o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, com a marcante presença do teatro de rua Ói Nós Aqui Traveis, de Porto Alegre (RS); do Fora do Sério, de Ribeirão Preto (SP); do Tá na Rua, do Rio de Janeiro (RJ); do Galpão, de Belo Horizonte (MG) e do Imbuaça, de Aracaju (SE). O evento, que teve a coordenação dos atores do Fora do Sério, foi muito importante para a organização política dos grupos, bem como para a construção de um movimento que pudesse congrega todos em torno de propostas comuns. Foi desse movimento que surgiu a revista *Máscara* e a realização de outros encontros (Ribeirão Preto, em 1993, e em São Paulo, em 1998, com a coordenação da Cooperativa Paulista de Teatro e dos atores dos Parlapatões, Patifes & Paspalhões).

Em 1992, o grupo deu início a uma nova forma de trabalho, convidando diretores para desenvolver atividades em sua sede recém-conquistada pela ocupação de um espaço público abandonado. Esse fato só ocorreu graças ao companheiro Ilo Krugli que, diante de uma fogueira em homenagem a São Pedro (29 de junho de 1991), contou como se deu a conquista do espaço do Ventoforte, em São Paulo. Foi nessa nova sede que o Imbuaça montou o espetáculo *A farsa dos opostos*, com a direção do potiguar João Marcelino. Esse trabalho circulou por todo o Brasil, e com isso o grupo percebeu o quanto o teatro de rua cresceu em todo o País. Muitos grupos surgiram em todas as regiões brasileiras. Foi sem sombra de dúvida

²⁸ Em 2010, Jessé Oliveira lançou um livro contando a história do Teatro de Rua em Porto Alegre.

a década de consolidação do teatro. Contraditoriamente, foi também a que começou com o desmonte do Ministério da Cultura, durante o governo do presidente Fernando Collor de Melo, e que viu renascer a força das ruas.

No programa do espetáculo *A farsa dos opostos* (1992), João Marcelino publicou um texto que tem importante significado para o teatro de rua que o Imbuça vem fazendo, pois exprime o sentido do teatro que, ao investigar a tradição do povo, expõe o que ela tem de conteúdo e das possibilidades de comunicação que estabelece com o seu público:

O Imbuça está na rua representando a todos. No jogo da sedução, na verdade e na mentira, nos opressores e oprimidos, no sacro e no profano, no vermelho e no azul. Tudo isso apresentado de forma como habitamos a ver a vida e a arte. A culpa deste espetáculo é do Pastoril, do Mamulengo, dos Dramas Circences, dos palhaços, do carnaval, do Candomblé, da novela do rádio, do desenho em quadrinhos, enfim, a culpa é do Brasil (PEIXOTO, apud MARCELINO, 1992: 150-1).

João Marcelino, em seu texto, apresenta diversas matrizes que influenciaram o teatro de rua no Brasil e serviram de inspiração para a construção de uma dramaturgia marcadamente voltada à Cultura Popular. Vale citar alguns autores, como Ariano Suassuna, Joaquim Cardoso, Luiz Marinho, Altimar Pimentel, Osvald Barroso, João Augusto, Racine Santos, Francisco Pereira da Silva, Hermilo Borba Filho, Vital Santos, Benvindo Sequeira, que beberam nessas fontes e produziram textos que estão ocupando os palcos e as ruas do mundo. *As aventuras de Pedro Malazartes*, de Racine Santos, montagem do Grupo Alegria, Alegria, de Natal (RN), teve mais de duas mil apresentações. O Imbuça, vez em quando, tem trabalhado com a dramaturgia de cordel produzida por João Augusto²⁹. Recentemente, o Grupo Ser Tão Teatro, da cidade de João Pessoa (PB), montou o texto *O coronel de Macambira*, do pernambucano Joaquim Cardoso. São exemplos que demonstram a utilização de textos cuja estrutura dramática foi concebida com base nas matrizes populares.

²⁹ A sua dramaturgia foi objeto de estudo da dissertação de Mestrado intitulada *Na trilha da cultura popular: a dramaturgia de João Augusto*, defendida por Lindolfo Amaral, sob orientação da Profa. Dra. Eliene Benício, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2005.

Não há uma dramaturgia específica para a rua. Amir Haddad sempre defendeu que o espetáculo de rua deve ser aberto, permitindo a participação, ou melhor, a interferência do público. É a linha que ele adota no Grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro (RJ). Outros grupos seguem caminhos diversificados, como Ói Nós Aqui Traveis, da cidade de Porto Alegre (RS) e Grupo Galpão, de Belo Horizonte (MG), que já trabalharam textos de Bertolt Brecht e de William Shakespeare, respectivamente. Essa questão da dramaturgia pode ser um fator interessante para se analisar o teatro de rua brasileiro, pois os espetáculos concebidos a partir de um autor seguem uma construção fechada. E, na sua maioria, as montagens são fechadas (como estrutura dramática), em um espaço previamente estabelecido, ou seja, não são espetáculos itinerantes.

Mas, retomando o itinerário 1990, um fato marcou profundamente o início dessa década. Foi a estreia do espetáculo *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, sob a direção de Gabriel Villela, que deu grande impulso ao teatro de rua no Brasil. A montagem trouxe pela primeira vez uma estrutura cenográfica ousada para as produções brasileiras. O automóvel do grupo (Veraneio) foi utilizado como cenário e o espetáculo foi concebido nos planos horizontal e vertical. Esse fato surpreendeu a todos, inclusive a crítica. Não é possível mensurar, mas é provável que a repercussão dessa montagem tenha proporcionado a formação de diversos grupos de teatro de rua pelo Brasil. O surgimento de grupos na década de 1990 foi muito grande e os eventos destinados ao teatro de rua começaram a surgir em todo o País.

Parati e Angra dos Reis são duas cidades do Rio de Janeiro que começaram a organizar festivais de teatro, destinando parte das suas programações ao teatro de rua. Já os Festivais Internacionais de Londrina (PR) e Belo Horizonte (MG) começaram a trazer espetáculos de rua de outros países e integrá-los em suas programações, juntamente com os espetáculos brasileiros. Esse fato acabou gerando troca de experiências entre os grupos que participavam desses eventos. O número crescente de espetáculos e de grupos de

teatro de rua possibilitou a criação de eventos específicos em todas as regiões do País, como festivais, mostras, seminários e oficinas, congregando as produções e ampliando os espaços.

Itinerário 2000

O teatro de rua entrou no século XXI consolidando o seu espaço. Hoje praticamente todos os eventos que ocorrem na área do teatro têm a participação de espetáculos de rua. O que era uma atividade esporádica, no início da década de 1970, passou a ser uma prática cotidiana. Com a chegada da equipe de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura surgiram os editais para as Artes Cênicas e para o Projeto Cultura Viva (2004). Grande parte dos grupos de teatro tornou-se Pontos de Cultura. Tal fato também gerou uma série de problemas, principalmente na área burocrática. O Ministério não tinha infraestrutura para implantar um projeto tão amplo e os grupos não estavam preparados para atender às exigências documentais.

Já que foi citado um fato relacionado ao Governo Federal e à consequente mudança de concepção sobre políticas públicas, convém também lembrar que o teatro de rua brasileiro tem marcadamente a sua história relacionada com fatos políticos ocorridos no País. Ditadura em pleno vigor e o teatro voltou às ruas (1977). Dessa vez para ficar, pois suas ações passaram a ser contínuas. Anos 1980 e a luta pelas eleições diretas ocupou as ruas. O teatro de rua ampliou seus espaços, com o surgimento de grupos por todo o País. Anos 1990, os caras pintadas invadiram as ruas exigindo a saída do presidente Collor. O teatro de rua organizou-se com o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (1991). Século XXI, a consolidação da democracia no País com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente da República. Esse fato possibilitou uma radical mudança no Ministério da Cultura. Por outro lado, o teatro de rua criou a Rede Brasileira de Teatro de Rua, que tem como principal canal de comunicação a internet.

Há de se lembrar que muita coisa mudou no campo da produção artística e na área de atuação. Se no início o grupo chegava

ao espaço para se apresentar com seus figurinos e adereços, hoje a estrutura é bem diferente. As produções cresceram e o uso de equipamentos de sonorização e de iluminação tornou-se comum entre os grupos. Isso criou outras demandas. Liberação de espaço físico para realização das apresentações é um problema que até então não ocorria. E passou a ser um ato comum em quase todas as regiões brasileiras. A repressão política que havia sobre as ações do teatro de rua na década de 1970 tornou-se econômica. A cobrança de taxas exorbitantes para apresentação de espetáculos em alguns espaços já começou a inviabilizar algumas ações.

Por outro lado, o espetáculo que acontecia de forma modesta no plano horizontal, hoje ocupa espaços verticais. A cada momento há novidade na concepção cênica, como o uso do *rappel* e de máquinas pesadas em cena. Como exemplo dessas novas práticas vale citar os espetáculos *O voo das fêmeas* e *Mitologia do clã*, do Grupo Falos & Stercus, de Porto Alegre (RS), e *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*, do Grupo Teatro que Roda, de Goiânia (GO).

Outro fato que convém lembrar é a influência que os festivais exerceram e exercem sobre a produção do teatro de rua brasileiro. Esse fato já foi comentado, mas vale a pena registrar que o Teatro Livre da Bahia começou a desenvolver suas experiências na rua depois de ter participado do Festival de Nancy, na França, em 1975, e ter tido a oportunidade de observar os grupos europeus atuando na rua. A vinda de grupos ao Brasil e a participação de grupos brasileiros em festivais estrangeiros influenciaram as práticas existentes. Muitos optaram por mergulhar na tradição popular. Aquelas registradas por Mário de Andrade. Outros optaram por um teatro que dialogue com o espaço urbano. Entre esses dois caminhos há inúmeras outras experiências diferentes que contribuíram para a diversidade do nosso teatro.

Subtexto, Revista de Teatro do Galpão Cine Horta, prestou um importante serviço para a história do teatro ao mapear os grupos de teatro do Brasil, cujo primeiro esboço foi publicado na edição de novembro de 2007. É uma radiografia dos grupos e dos espetáculos

existentes em todos os Estados brasileiros. Esse documento possibilitou vislumbrar como cada região está trabalhando e também tem auxiliado na construção da memória mais recente do teatro. O diretor e pesquisador André Carreira fez a apresentação da *Subtexto*, com o texto intitulado Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. Quem teve acesso à revista constatou a situação do teatro de rua em cada região. Do Acre ao Rio Grande do Sul. Comparando com o início desse itinerário, é possível observar que o crescimento do teatro foi muito grande, mas ainda há muito para se conquistar. Uma luta que só está nos primeiros passos é a Lei de Fomento para os Grupos do Brasil. Editais que possibilitem a manutenção do grupo, um dos grandes anseios daqueles que trabalham coletivamente. Fazer teatro nesse País é um grande desafio; manter um grupo por mais de trinta anos é um verdadeiro ato de resistência. Que dias melhores os grupos possam trilhar e que o teatro de rua viva sem enfrentar tantas barreiras, seja na ocupação de espaços públicos, seja na manutenção de suas ações.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Lindolfo. *Na trilha da cultura popular: a dramaturgia de cordel de João Augusto*. Dissertação (Mestrado) – Salvador: UFBA, 2005.
- _____. *A construção da memória – Imbuça 30 anos*. Prêmio Myriam Muniz, Aracaju: Ed. J. Andrade, 2007.
- ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- CARREIRA, André. *et al. Subtexto*. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. n. 7, 2007.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- OLIVEIRA, Jessé. *Memória do teatro de rua em Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Ueba, 2010.
- PEREIRA, Niomar; GARCIA, Clovis. *O teatro folclórico*. Boletim de Leitura – Associação Brasileira de Folclore, São Paulo, 1994.