

Que Rua é Essa? Memória, Identidade e Sociedade no Teatro de Rua

What Street Is This? Memory, Identity and Society in the Street Theater

Ana Karoline Vieira do CARMO¹

RESUMO

Este artigo integra uma dissertação do programa de pós-graduação em Biblioteconomia, no eixo temático Informação, Cultura e Memória. A pesquisa explora o universo do teatro de rua sob ópticas da biblioteconomia, ao passo que o investiga enquanto criador de uma teia de memórias e significados, capazes de gerar profundas transformações sociais. Este recorte propõe pensar o que caracteriza a rua, através, principalmente, de suas gentes e suas histórias. Desenvolvida através da etnografia, espera, com a experiência do campo, por meio da escuta e da vivência, entender como a ação de fazer e ver o teatro podem ser fundamentais na formação de um pensamento crítico, de um empoderamento social, de uma perspectiva tangível do que é pertencer e ser fundamental em comunidade, além de afirmar o caráter de responsabilidade social que há no fazer artístico, diante, entre outras coisas, do reconhecimento da memória como fundamental à construção das histórias dos povos.

Palavras-chave: Identidade. Memória. Sociedade. Teatro de Rua.

ABSTRACT

This article integrates a dissertation of a library science post-graduate program, focusing on Information, Culture and Memory. The research explore the universe of street theater under a library science view, whilst investigates like creator of a web of memories and meanings, capable of initiates deep social transformations. The aim of this paper is to think what characterizes the street, through, mainly, of the people and their histories. Developed through ethnography, waiting, with experience on field, by listening and living, to understand how the action of doing and seeing theater may be fundamental on formation of a critical thoughts of a social empowerment in a tangible perspective of what is belong and being fundamental in a community, beyond assert the social responsibility that exists on making theater, among other things, the recognize of memory as fundamental to the people history building.

Keywords: Identity. Memory. Society. Street theater.

¹ Bacharel em Biblioteconomia. Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil. E-mail: karol.carmo1994@hotmail.com.

1. Introdução

Este artigo integra a dissertação intitulada “Sem perder a ternura jamais: memória e(m) resistência no fazer teatral da Trupe dos Pensantes²” desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri, no eixo temático Informação, Cultura e Memória. Este recorte trata de discussões sobre cultura e memória, de maneira a alicerçar os demais temas do artigo, que tratam mais especificamente dos sentidos e importâncias da existência (e resistência) do teatro na sociedade, e da ocupação dos espaços, das ruas, por essa expressão artística. Além de discutir o que dá significado a esses espaços, o que é inerente à vida em sociedade.

Pensar definições, principalmente no que tange a significados subjetivos, para os aspectos artísticos e culturais, exige fôlego e desprendimento de duras convicções, visto que vivemos cotidianamente traços de efemeridades e possibilidades múltiplas. Mas, claro, há que se pensar, sempre, essas questões que são representantes dos povos, de suas construções históricas e sociais.

Para nortear este momento desta discussão, pensemos arte e cultura como formas de expressão dos povos, reflexos de suas trajetórias, vivências e histórias, além de serem, também, direito social, diretamente relacionado ao acesso à informação, à educação, ao direito de se expressar. Assim, o que é considerado, ou não, arte e cultura, está – ou, realmente, deveria estar – relacionado ao significado que possui diante de alguém, representando de forma singular a existência de vida pulsante na sua construção e no reflexo de quem as produz e de quem as recebe. Nesse processo, há, também, toda uma parte de interpretação e reconhecimento, que, mesmo quando não vier a acontecer como uma troca efetiva entre quem faz e quem recebe, é de extrema importância, mas nenhum dos lados desses processos anula a força do outro.

É importante pensarmos as potencialidades da cultura, questionarmo-nos sobre sua existência no sentido de pensar em quem ela toca, a como, sobre e/ou com quem ela fala e que importância e força há nesses fazeres. Para isso, é preciso termos a relação com o outro como certa prioridade e mantermos a ideia de coletividade em riste; assim podemos considerar a cultura como ferramenta de construção social, coletiva e agregadora. Acreditamos pois, que “a cultura funciona, afinal de contas, para preservar e dar continuidade a um povo. [...] A

² Grupo de Teatro da cidade de Crato, região do Cariri Cearense.

cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura [...]” (ADICHIE, 2015, p. 47-48). E, nesse contexto, reafirmamos o caráter efêmero da cultura, já que esta acompanha os povos e as sociedades que estão em constante mudança, além do fato de as histórias desses mesmos povos, que já passaram ou estão seguindo nesse processo constante de transformação, terem uma força relevante em quem eles são hoje e em quem virão a ser.

Os desafios enfrentados por quem produz arte e cultura, de forma especial, para alguma minoria distante dessas ações – de forma física, pela estrutura que vai se tornando natural das cidades, com diferenças gritantes entre os grandes centros e os bairros periféricos e rurais –, são, cada vez mais, tangíveis. Ao passo que, ainda que por vezes de forma rasa, se discuta pública e politicamente a importância da cultura para todas as gentes, esse discurso cai por terra quando o assunto está diretamente relacionado a investimentos – especialmente a nível de poder público – que subsidiem e estructurem suas ações.

Por um lado, os artistas são cortejados, por outro, duvida-se (com razões de dobra) de que sua prática tenha um impacto social significativo. A dúvida surge de uma reorganização profunda da esfera cultural, na qual é inegável que os meios audiovisuais têm implantado sua hegemonia, dirigindo ou aconselhando as grandes audiências e o grande público. (SARLO, 2010, p.131)

É aí que o grande desafio do fazer teatral está, também, relacionado a uma severa disputa com uma mídia acelerada que pensa em massa, desprovida de quaisquer cuidados sociais e críticos, intimamente relacionada com números e intenções mercadológicas. A facilidade com que essa mídia corre atravessa espaços e chega mais longe, viabilizada por ferramentas tecnológicas e esforços que estão relacionados diretamente a uma condição capitalista, afronta e desestrutura consideravelmente outras formas de expressões artísticas que, naturalmente, são representantes do povo e carregam em seu mais profundo sentido um cuidado em pertencer, alertar e engrandecer os seus – o que, obviamente, bate de frente com uma parcela de poder da sociedade que não quer que minorias tenham voz, vez e conhecimento.

Sem dúvida, hoje se produz, se consome, se age em uma cultura da aceleração e isso apresenta uma quantidade de interrogações em aberto sobre esse processamento, a tão alta velocidade, questões estéticas ou políticas morais ou ideológicas muito complexas. A pergunta que deveria ser feita é se os públicos tem os instrumentos e as habilidades simbólicas para poder decifrar a trama de mensagens sobrepostas e, sobretudo, para decidir entre elas (SARLO, 2010, p.134).

Sarlo (2010) coloca, assim, para além do desafio de competir com uma estrutura que joga os dados e decide onde, como, para quem e com que velocidade as artes e culturas existirão e acontecerão, a responsabilidade que há no fazer artístico, não de entregar ao povo

esses “instrumentos” que os auxiliem a pensar criticamente o que veem/ouvem, mas a mostrar outras possibilidades e, mais, mostrar sua capacidade de ser parte de todo esse processo de constante criação.

2. O Teatro como Ferramenta de Trans-Formação Social

Todos nós fazemos teatro. Na rotina, com a repetição das atividades, com os mecanismos diários de ir e vir, seguir regras, cumprir obrigações. E esse pensamento está, também, na ideia de que teatro é, intrinsecamente, ação – que precisa de movimento, inspiração –, quando, em alguma medida, o que é subjetivo e artístico, em qualquer que seja sua expressão, nos toca; e transpiração – a parte mais íntima e pessoal dos processos de outrora, sendo o que respondemos aos estímulos anteriores de, basicamente, agir e sentir.

Somos todos atores. Até mesmo os atores. Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores (BOAL, 2011, p. 09).

O teatro, assim, depende, como parte de seu alicerce, do sentimento de existir no seu mais amplo significado – enxergar, questionar e modificar o cotidiano, a vida. O teatro existe completo enquanto ferramenta de entretenimento, de fuga, mesmo tratando de assuntos corriqueiros, fortes e reais, sendo fundamental em toda uma estrutura política que, ao menos em teoria, pensa o direito à cultura, ao lazer. Mas, se pensarmos que, baseado em toda uma construção social – educacional e estrutural –, o acesso ao teatro (e a outras expressões artísticas) foi, por toda uma história, negligenciado, onde, por um lado, o teatro nem sempre é acessível e, por outro, não somos ensinados sobre o que é e por que o teatro, como seria possível cobrar (ou mesmo, apenas, desejar) que uma parcela da população tivesse algum interesse nessa arte? É aí que o teatro se torna – para não mais deixar de ser – político.

[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política (...) o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente (...) é necessário lutar por ele (...) as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1991, p.13).

Sendo político, o teatro reverbera nas demais dimensões da sociedade, podendo ser parte criadora fundamental para a cidadania no contexto de formar cidadãos, no ato de fazê-los pertencentes a algo importante inerente a um direito social seu, e na significação de um pensamento crítico através de temáticas reais e da ocupação de espaços. O teatro é coletivo e, “como arte gerada em seio coletivo, e inerentemente coletiva, é a arte do encontro por sua própria natureza. E neste pressuposto se encontra o primeiro sim. O eixo teatral é o manifesto do sim ao encontro” (SCHETTINI, 2009, p. 12).

Se boa parte do Teatro Social afasta as pessoas dos horrores e terrores de suas vidas diárias, temos de admitir a possibilidade de que muito da “realidade comum” é imposta às pessoas. Não é algo que eles livremente escolhem. Talvez seja através do teatro (e das outras artes) que os homens aprendam sobre uma existência melhor (SCHECHNER, 2015, p. 229).

É, portanto, tendo algum meio pelo qual refletir sobre toda uma conjuntura social e, sendo esse meio acessível em vários aspectos, que o povo pode receber, entender e viver o teatro. Esse entendimento e essa relação existem, também, como uma forma de questionar o outro e, sobretudo, a sua própria existência – diante da compreensão de ser um sujeito, também, social.

Quando nos percebemos como habitante de um determinado espaço começamos por atribuir a tal espaço qualidades que estão relacionadas com o nosso processo de tomada de posse do mesmo. Essa posse se estrutura a partir de tanto uma produção de identificação com o lugar, como da elaboração de discursos que fundamentam tal identificação (CARREIRA; MATOS, 2016, p. 28).

O teatro nos instiga a conhecer os espaços, a transitar por eles. Depois, ocupá-lo, ao passo em que permitimos que ele faça, também, parte de nós para além do que é rotina, para além da passagem. Aí, então, tendo feito sentido para quem somos, nos pertencemos. Habitar e ser habitado. Um construindo a história do outro e – quem sabe? – ir mais além: reconstruir, ressignificar, estendendo e entendendo a vida. Sobre nós, a rua, o(s) outro(s), a(s) arte(s). Sobre o teatro, este que não se faz sem generosidade.

3. A Rua como Espaço Transgressor e a Beleza do Efêmero

A cidade, em suas múltiplas possibilidades e manifestações, cada vez menos é vista apenas como espaço e população, ao passo que se tem pensado sobre ela a partir de uma perspectiva do coletivo, das relações entre indivíduos e grupos que são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos (TURLE; TRINDADE, 2016). Os sentidos do que é cidade indo além tocam

na responsabilidade de pensar a existência das comunidades e o sentido de habitá-las, assim tornando, com algumas delimitações específicas, essa ação como característica propulsora para a formação das questões identitárias.

O sentido de comunidade não é tratado neste texto como algo estável que represente um conjunto de pessoas que habitam determinado lugar, mas sim como uma percepção de compartilhamento com o outro. Isto é, comunidade seria segundo nosso ponto de vista, um perceber-se em contato com o coletivo, produzindo um processo de identificação que operacionaliza determinadas ações contempladas por este “perceber-se em comunidade” (CARREIRA; MATOS, 2016, p. 25).

As compreensões do que é cidade e do que é rua vão tomando outras dimensões. Pensar esses espaços pelo olhar e pela vivência de quem habita dá uma noção de aproximação, de singularidade.

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e havei de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas (RIO, 2008, p. 30).

É possível e, mesmo, indispensável aliar às noções de perceber esses espaços sob novos pontos de vista, a ideia de que habitar esses espaços é fundamental na construção dessas percepções outras, tanto para o sujeito na vida comum, como para o sujeito enquanto artista. Para Carreira e Matos (2016, p. 21), a ação de

[...] habitar é a matéria prima da construção da cena na rua, e é isso que permite pensar o teatro na cidade como uma forma que não apenas se acopla ao funcionamento da rua, mas como um elemento constitutivo da rua como espaço público, o que implica necessariamente em diálogo entre o teatro e a rua que produz mútuas transformações.

A rua como um espaço democrático, que deveria estar/ser apto para comportar, permitir e aceitar todo tipo de gente e todas as suas possibilidades de existir, ainda age sob normas que regem a cidade e a utilização de seus espaços públicos. Normas essas politicamente estabelecidas – e há que se considerar, também, a influência de grandes instituições nisso, como a igreja, os arranha-céus imponentes, os espaços privatizados, etc – de modo que as vozes e as vontades do povo são suprimidas pela ideia do direito de ir e vir. É nessa rua onde muito se cita, mas pouco se discute, a democracia que o povo tem buscado

existir e ocupar³ cada vez mais e, assim, tem gerado cada vez mais motivos para discussões – muitas vezes científicas e/ou acadêmicas, estabelecendo uma relação importante e necessária entre esses ambientes – sobre o valor da cidade na formação das pessoas e a importância destas na construção da primeira.

Nesse contexto, Lima (2002, p. 6) mostra o teatro

[...] como expressão do comportamento humano que reflete a multiplicidade de significados que lhe é inerente, como veículo que possibilita a maximização da cultura dos grupos sociais que constituem uma determinada sociedade, como forma de comunicação que possui um código, meio pelo qual se manifestam mensagens entre atores e espectadores, cuja linguagem também se transforma, ora é influenciado, ora influencia as mudanças de paradigmas estéticos, sociais, econômicos e políticos.

Se cogitássemos ter como definição do teatro de rua apenas a ideia de que é a arte que se faz fora dos espaços tradicionais, estaríamos sendo superficiais e dando vazão a muitas interpretações; afinal, os artistas que improvisam técnicas de circo e de pantomima nos espaços públicos e “passam o chapéu” para receber algum trocado, ou até mesmo a transferência de um espetáculo da caixa-preta para o ambiente aberto, são exemplos da heterogeneidade da expressão “teatro de rua” (GOMES, 2012).

Como, em geral, se vê e se espera nos perfis das manifestações artísticas, o teatro de rua deve propor uma reflexão. De forma individual ou coletiva, imediata ou posterior, a reação do público reafirma para o artista a importância do seu trabalho e a necessidade de força para que ele aconteça; e, do próprio espectador, espera-se a reflexão não apenas sobre o rumo que, fora da rotina cotidiana, seu dia toma, mas, também, no que tange ao significado do teatro de rua enquanto ação de reforma (e deforma) de um espaço com traços e ações politicamente pré-estabelecidos. Pensando nisso, Carreira (2001, p. 144) nos sugere

a possibilidade de pensar o teatro de rua a partir da ideia da abordagem do espaço urbano, para permitir uma aproximação a essa modalidade teatral que não seja regida apenas pela delimitação dos conteúdos temáticos e peça citação de referentes

³ Temos os exemplos das manifestações que, desde 2013, têm acontecido em uma proporção, se ainda não ideal, necessária para atingir a muitos. Isso, em alguma medida, serve para desencadear novos momentos como esses, de atos políticos direcionados às injustiças e crimes sociais que acontecem cotidianamente e que, não fosse por esses momentos de corpos e vozes em riste pelas ruas, seriam sufocados e silenciados pela rotina apressada das cidades e preconceituosa dos homens. Aqui, recorremos a Paulo Freire, grande educador mundialmente reconhecido e referenciado, hoje tão errônea e injustamente tratado por parcela da política brasileira, quando ele diz, sobre os movimentos sociais da história, que “[...] morreria feliz em ver o Brasil cheio, em seu tempo histórico, de marchas. Marcha dos que não têm escola [...], marcha dos que querem amar e não podem, marcha dos que se recusam a uma obediência servil, marcha dos que se rebelam, marcha dos que querem ser e estão proibidos de ser”.

culturais tradicionais, mas por suas regras de funcionamento como espetáculo e pelo seu papel de reorganização do espaço urbano.

A ideia de transgressão a partir de um contexto urbano está, principalmente, relacionada ao ritmo, ao cotidiano. Processos que, naturalmente, tornaram-se automáticos, dando pouco ou quase nenhum espaço para as vivências interpessoais, à espontaneidade. E, além disso, uma estrutura urbana que é previamente organizada para levar informação, mas em grandes medidas, sem a reflexão sobre o quão seria importante que algo a ser oferecido ali seja, de fato, assimilado, é um desserviço. É preciso, sempre que possível, mudar o ritmo, a rota e o ponto de vista. Para Amir Haddad (2016, p. 5), “não é a ordem do mundo que organiza a arte, mas sim a desordem da arte que reorganiza o mundo. [...] É a transgressão que possibilita a evolução, uma nova ordem para as coisas”.

4. Teatro de/na Rua: O Ensejo da Ocupação

Ao longo da história, as estruturas de poder instauradas e que detinham e detêm parte de força no funcionamento das cidades – a corte e a igreja, com mais força nos períodos mais antigos; os shopping centers e os prédios verticais e privatizados, mais atualmente – vêm exercendo uma distinção de muitos espaços, sendo uns nobres e outros marginais. É possível vislumbrar nessa imagem uma grande influência no comportamento, em geral, da classe trabalhadora e de uma parcela da sociedade que é invisibilizada por suas condições de vida.

Até a ascensão da burguesia, que introduziu na Europa a oposição entre as esferas do público e do privado, exceto em alguns momentos e por razões específicas para sua proibição, atividades artísticas eram realizadas livremente nas ruas, praças, adros, feiras e mercados. Ao longo do tempo, porém, a crescente valorização da vida privada e as necessidades decorrentes desse novo modo de vida propiciaram que se estabelecesse uma concepção hegemônica sobre os serviços privados como fundamentais à sociedade em geral, além de serem considerados *a priori* como de melhor qualidade (TURLE; TRINDADE, 2016, p.15).

Dessa maneira, busquemos entender os usos de espaços culturais de modo a perceber que são inúmeras as questões que isso envolve, desde uma parte que está relacionada ao capitalismo desenfreado que faz com que alguns espaços sejam acessíveis apenas a uma parcela da sociedade, até uma questão tão dolorosa de como se constroem as consciências sobre os direitos dos cidadãos. Invisibilizadas e deixadas de lado, por uma vida inteira, nas questões mais básicas de direito à vida, como esperar que pessoas em situações precárias de moradia, por exemplo, quando não em situação de rua, ou mesmo submetidas a longas jornadas de trabalho, o que é comum à grande parcela da sociedade, acreditem terem, sequer,

direito a algum lazer? Lindemann (2018), ao retratar sua experiência num dos lugares onde o seu trabalho com os livros a levou, descreve a angústia de chegar a lugares onde a leitura é tratada como uma relíquia, onde as crianças pedem para ouvir histórias mais por uma utopia de algo intocável do que por saberem, conscientemente, da importância de contar, ouvir, ler e escrever histórias. São situações semelhantes, onde os direitos das pessoas são cortados pela raiz, desde os tempos mais remotos, e isso tudo aliado a uma ilusão de meritocracia, fazendo com que essas pessoas não se percebam pertencentes e merecedoras; fazendo com que não se reconheçam no seu lugar de ter direitos (mas, tantas vezes, só dos deveres) enquanto cidadãos.

Por quantas vezes precisei respirar fundo numa profunda reflexão aliado com o pesado fardo da impotência, afinal, me parecia desconexo levar leitura e livros para crianças que mal tinham o que comer. Como oferecer Educação para um povo de barriga vazia? Como lhes dizer para que sigam os rumos da Educação quando a estrada que me levou até eles foi orientada por um guia local, de tão longínqua e cheia de trilhas em que sequer passa ônibus? (LINDEMANN, 2018, p. 191).

É nesse sentido que o uso dos espaços públicos pelo viés artístico faz-se necessário como uma forma de resistir à existência desses lugares de opressão criados para afastar as pessoas e anular os direitos de algumas. É quando, mesmo que num primeiro momento indiretamente, sem necessariamente causar algum tipo de reflexão e despertar a consciência sobre o assunto, a arte chega ao público, sem distinção, enquanto propõe a transgressão das regras do uso da cidade, o que acaba por desfazer as ideias pré-estabelecidas de funções específicas e questionar o sistema dominante.

[...] As manifestações artísticas e as regulações sociais por meio de normas jurídicas guardam semelhanças a respeito da possibilidade de identificação de valores hegemônicos e de uma certa forma de pensar em determinada época – afinal, da mesma forma que não cabe às Artes produzir normas e leis, não pode caber ao Direito dizer o que é Arte. Ao Direito, em um Estado democrático, cabe assegurar que todas as pessoas que assim o desejarem, expressem livremente seu pensamento pela via artística. E, ao mesmo tempo, assegurar a todos o direito de fruir as Artes, garantindo ao cidadão o acesso a elementos que permitam o desenvolvimento de seu senso crítico como uma dimensão de seus direitos culturais (ZAPATER, 2013, p. 56).

E “ainda quando a cultura dominante possa conviver com a transgressão, cedendo alguns espaços, a expressão da rua continua sendo marginal ante o conceito de teatro respeitável que forjou a sociedade” (CARREIRA, 2001, p. 149). A existência, em si, do teatro de rua é um ato transgressor manifestado em diversas formas: quando propõe uma quebra momentânea do cotidiano e/ou a mistura de todos os tipos de pessoas que ocupam as ruas,

quando capta de cada manifestação e luta política elementos que reafirmam seu caráter democrático. Ainda de acordo com o pensamento de Carreira (2001, p. 149), temos que

[...] essencialmente o teatro de rua transgride o princípio hierárquico espacial dentro do qual a sociedade burguesa enquadra as manifestações artísticas. O teatro de rua será sempre um acontecimento com uma composição híbrida, estará sempre em contato com os referentes da cultura culta e da popular.

O hibridismo no teatro de rua se mostra, entre outras coisas, através do grande número de sujeitos sociais capazes e aptos a interferirem no ato do espetáculo, mesmo que não diretamente na sua linguagem cênica, mas no seu potencial de constante recriação; afinal, além do caráter transformador ser tão inerente à arte, a experiência da rua é singular e imprevisível, o que facilmente suscita inspiração ao novo. Esse hibridismo acontece na relação de proximidade que existe entre ator e espectador – que não é necessariamente física, mas que se mostra no fato de, na maioria dos casos, inexistirem palcos – e na importância que existe no pertencimento, valorização e possibilidade de atuar que há de ambas as partes, onde o mais simples dos espetáculos vem a interagir com a cultura híbrida das cidades, tornando-se um objeto novo, a cada apresentação, sob o olhar de quem está na rua.

[...] os diálogos que o teatro na cidade pretende estabelecer com os transeuntes devem pressupor as múltiplas formas híbridas de cultura da rua para colocar em discussão as formas de relacionamento que pode predominar no espaço público das ruas (CARREIRA; MATOS, 2016, p. 26).

Assim, pelas mudanças e evoluções dos espetáculos, bem como dos atores, estarem diretamente relacionadas com a interferência e influência do público, o teatro de rua torna-se um ato político por, além de democratizar as linguagens e os espaços, ser uma representação da voz e do sentimento dos povos que ocupam as ruas. Para Araújo (2011, p. 16),

no que se refere à mudança para além dos palcos, tratamos do fazer teatral socialmente responsável, onde o ator, o artista, mais que o indivíduo, se torna representante do seu povo, referenciando-o e representando-o, dando voz a quem não tem vez e, de alguma maneira, se comprometendo com a sonhada e esperada transformação social.

É preciso levar em consideração, também, a ideia de uma rua que se estende para além do padrão, da arquitetura comum, da estrutura formal. Uma rua que, apenas ao cruzar uma linha de trem, se transforma em uma comunidade onde as esquinas se encontram num campinho de areia; uma rua que não é delimitada por paralelepípedos, mas por flores roxas ou cercas de arames; uma rua que não tem nome, com algumas casas sem número, que amanhece e anoitece no tempo da natureza. É preciso entender que muitos espaços públicos expressam

uma estratificação social, o que é potencialmente influenciador na(s) cultura(s), na(s) identidade(s). A rua é efêmera, e é muito difícil – ou mesmo impossível – documentar o efêmero.

Talvez resulte redundante afirmar a ideia de transitoriedade na constituição do sentido comunitário quando falamos de teatro na cidade, em primeiro lugar porque o teatro é uma arte efêmera por definição; em segundo lugar porque a transitoriedade da própria vida já nos impossibilita de pensar o perene como hipótese. No entanto, reafirmar essa transitoriedade é reconhecer algo que define o espírito dos acontecimentos da rua, aquilo que é da natureza básica do estar na rua: a pouca durabilidade das experiências, ainda que possam ser profundas e duradouras em suas repercussões. Nisto reside um dos principais elementos poéticos das artes cênicas na rua porque efemeridade demanda intensidade para a produção de resíduos afetivos naqueles que a experimentam como espectadores e até mesmo como possíveis artistas circunstanciais. [...] é justamente isso um dos elementos que reforça o potencial afetivo da cena de rua (CARREIRA; MATOS, 2016, p. 24).

A ideia de rua se estende, aqui, até onde o povo está. Mais que um formato físico muito bem estruturado, há uma concepção de espaço em que se vive, se cria, se existe, invariavelmente independente de condições igualitárias, já que muitas vezes os direitos sociais básicos são mais facilmente centralizados, onde está localizada a maior parte de pessoas potencialmente atuantes nos setores que desenvolvem as cidades.

Nisso, pensamos na existência real e pulsante das comunidades, em geral, periféricas e das zonas rurais que circundam os grandes centros, e que têm potenciais possibilidades de uso, de encontro e de formação. Espaços onde cabem organizações políticas, culturais e sociais com real capacidade e, até, necessidade de existirem e ganharem força.

5. Considerações Finais

Discutir acerca do teatro de rua é uma forma de seguir atando alguns laços que inevitável e lindamente vão-se criando a partir de tantas possibilidades que essa arte carrega. Além disso, a inquietação com a temática – bem como o interesse com a aproximação de todos os assuntos que se interligam aqui – surge do desejo e da necessidade de pensar questões sociais tão pouco inerentes ao espaço universitário (ainda que com um avanço e abertura visíveis nesse sentido), sendo um dos principais interesses o de entender as diversas formas e possibilidades de conhecimento, de sabedoria, o que não necessariamente está relacionado com a forma tradicional de ensino em salas de aula. É nesse ponto que esta discussão chega e acontece no horizonte de possibilidades reais e pulsantes sentos tão intrinsecamente relacionadas às gentes.

Portanto, pontuam-se o desejo e a preocupação de garantir que ações artístico-político-sociais sejam reconhecidas como fundamentais na construção dos espaços em que se vive em sociedade, além de dar visibilidade aos que fomentam esses momentos e ações e aos que, junto a isso, constroem os espaços e inúmeras possibilidades que os ambientes onde a arte se desafia a estar podem oferecer, desde o espaço em si, a todos os sujeitos que o compõem.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARAÚJO, Hemetério Segundo Pereira. **Teatro – Conceito & Ciência**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Editora Eletrônica, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991.

CARREIRA, André Luiz A. N. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito. **Trans/Form/Ação**, n. 24, p. 143-152, 2001.

CARREIRA, André; MATOS, Lara. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia (orgs). **Teatro de Rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

GOMES, Ricardo. A respeito dos pressupostos éticos e estéticos do Teatro de Rua. **Arte e Filosofia**, n. 12, p. 16-31, 2012.

HADDAD, Amir. A arte e a ordem. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia (orgs). **Teatro de Rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

LIMA, Janice Shirley Souza. A cena contemporânea – hibridismo de linguagens. **Traços (UNAMA)**, v. 5, n. 10, p. 59-68, 2002.

LINDEMANN, Cátia Rejane. Desculpe o transtorno, preciso falar da biblioteconomia social. In: SPUDEIT, Daniela Fernanda Assis de Oliveira; MORAES, Marielle Barros de; (org.). **Biblioteconomia Social: epistemologia transgressora para o século XXI**. São Paulo: ABECIN Editora, 2018.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SARLO, Beatriz. A literatura e a arte na cultura da imagem. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando Luís (org.). **Fronteiras do pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 129-146.

SCHECHNER, Richard (org.). **Teatro em tempos/zonas de crise: uma perspectiva teórica**. Urdimento, v. 1, n. 24, p.224-236, jul. 2015. Anual. Tradução: Rodrigo Carvalho Marques Dourado. Florianópolis – SC, 2015. Título Original: Theatre in times/places of crisis: a theoretical perspective.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **O Teatro como a arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica para a composição do espetáculo “Gennesius – histeriônica epopéia de um martírio em flor”** junto ao grupo Finos Trapos. 2009. 305 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. O lugar do teatro de rua na cidade pós-moderna? In: **Teatro(s) de Rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Quanto vale a rua? In: **Teatro(s) de Rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ZAPATER, Maíra. Há limites para a arte? O retorno de uma antiga pergunta. In: **Palco Giratório: Circuito Nacional**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.