



HAL
open science

Teatro de rua

Marta Haas

► **To cite this version:**

Marta Haas. Teatro de rua. Critica em movimento: a dificuldade da critica em contracenar com o teatro de rua, 2021, 9786588878118. hal-04357908

HAL Id: hal-04357908

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04357908v1>

Submitted on 1 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



5

**crítica em movimento:
A dificuldade da crítica
em contracenar com
o teatro de rua**

Memória e Pesquisa | Itaú Cultural

Crítica em movimento: a dificuldade da crítica em contracenar com o teatro de rua / organização Itaú Cultural; [textos Valmir Santos, Marta Hass, Altemar Di Monteiro e Lindolfo Amaral]. - São Paulo : Itaú Cultural, 2021. - (Crítica em movimento ; 5)

765 Kb ; PDF

ISBN 978-65-88878-11-8

1. Crítica. 2. Artes da cena. 3. Teatro. 4. Dança. 5. Circo. I. Instituto Itaú Cultural. II. Título.

CDD 792.015

Bibliotecário Jonathan de Brito Faria - CRB-8/8697

PT	Transformações da prática e do pensar crítico	__ 4
	Valmir Santos	
	Teatro de rua: arte pública que gera laços e provoca afetos	__ 10
	Marta Hass	
	Crítica e teatro de rua: por uma contracena amorosa	__ 20
	Altemar Di Monteiro	
	A crítica e o teatro de rua: um olhar	__ 30
	Lindolfo Amaral	
	Endereços na internet	__ 42
	Ficha técnica	__ 44
	
	① Versión en español	__ 46

Teatro de rua: arte pública que gera laços e provoca afetos

Marta Haas¹

1. Integrante da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS) desde 2001, atuou nos espetáculos de teatro de rua *A Saga de Canudos*, *O Amargo Santo da Purificação: uma Visão Alegórica e Barroca da Vida*, *Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* e *Caliban – a Tempestade de Augusto Boal*, bem como em diversas ações e intervenções cênicas para a rua. É bacharela em filosofia e doutoranda e mestra em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a dissertação *Práticas de Resistência nas Ações Artístico-Pedagógicas dos Grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)* (2017).

Meu primeiro contato com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo do qual faço parte há quase 20 anos, foi assistindo a um espetáculo de teatro de rua, num domingo de verão. Era janeiro de 1999 e o Ói Nóis encenava, no Parque Farroupilha (também conhecido como Parque da Redenção), o texto *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht (1898-1956). A peça teve um atraso considerável, pois fazia um calor fora do normal até para os padrões do verão porto-alegrense e ninguém aguentaria ficar em volta da roda sob o sol escaldante. Acabou tendo início depois do previsto em outro lugar do parque, onde havia um gramado e grandes árvores, o que permitiu que o público assistisse na sombra.

No fim da apresentação, os atores distribuíram um folheto no qual constavam informações sobre o espetáculo. Era uma remontagem, pois já havia sido realizado na rua pelo Ói Nóis em 1987 e também marcado os cem anos de nascimento de Brecht em 1998. O folheto falava ainda sobre a ação *Caminho para um Teatro Popular*, circuito de apresentações de teatro de rua que, desde 1988, o grupo realiza em praças, parques e ruas do centro e da periferia da cidade, com o objetivo de democratizar o espaço da arte e provocar a reflexão social por meio de um teatro assumidamente político. Por fim, divulgava a Oficina de Teatro Livre, que acontece na Terreira da Tribo desde 1984. Essa oficina, gratuita e sempre aberta a novos participantes, foi a porta de entrada para muitas pessoas que hoje integram o grupo, inclusive para mim.

Início este texto contando a história de meu primeiro contato com o teatro de grupo e o teatro de rua, pois ela evidencia alguns elementos que são próprios desse teatro na América Latina. O primeiro deles é a centralidade dos grupos de teatro na realização do teatro de rua. Segundo Narciso Telles,

a produção teatral de rua latino-americana, historicamente, foi e vem sendo realizada substancialmente pelo teatro de grupo. Gru-

pos como: Galpão, Tá na Rua, Imbuauça, Teatro Taller, Yuyachkani, Ói Nós Aqui Traveiz, entre outros, são alguns expoentes do teatro de rua latino-americano contemporâneo. Esses coletivos, surgidos nas décadas de 1970 e 1980, foram construindo um projeto estético próprio, desenvolvendo sua pesquisa de linguagem, investigando de forma diferenciada o processo de formação de atores e as possibilidades de utilização da rua como espaço cênico. [...] são as formas grupais que majoritariamente têm contribuído historicamente para o crescimento e a ampliação da produção teatral de rua em nosso continente (TELLES, 2008, p. 29).

A contribuição dos grupos para o crescimento e a ampliação da produção do teatro de rua pode ser explicada pelo aprofundamento em uma proposta estética própria, fundada na pesquisa de linguagem e na coletivização do processo de criação. Um coletivo que se projeta no tempo aponta novos caminhos diante dos impasses impostos pelo mercado. O trabalho continuado permite aprender com os erros, repensar as práticas e não se contentar com as soluções já encontradas. O processo de criação coletiva foi, pelo menos no nosso caso, o que permitiu enveredar por pesquisas tão distintas, buscando novas formas de se relacionar com o espectador no espaço público.

O teatro de rua do Ói Nós Aqui Traveiz é contemporâneo daquele produzido por outros grupos brasileiros, como o Imbuauça (fundado em 1977 em Aracaju/SE), o Tá na Rua (fundado em 1980 no Rio de Janeiro/RJ) e o Galpão (fundado em 1982 em Belo Horizonte/MG). Não por acaso, mas como parte de um processo histórico, esses grupos passaram a ocupar as ruas no período de transição democrática e de retomada das grandes manifestações sociais. As primeiras intervenções cênicas que o Ói Nós realizou na rua foram inseridas nas manifestações em defesa da ecologia, contra o uso de energia nuclear e de caráter antimilitarista. Consistiam em cortejos ou sequência de imagens que contavam uma pequena história e se deslocavam junto com os manifestantes em marcha. Eram criados grandes bonecos que pudessem se destacar na multidão, porém muitas vezes eles e os adereços cênicos eram destruídos pela polícia, o que impedia a repetição dessas intervenções cênicas.

No meio dos anos 1980, o grupo começou a investigar formas de abordar a rua. A ação cênica que é considerada o primeiro espetáculo de teatro de rua do grupo, intitulada *Teon: Morte em Tupi-Guarani* (1985), era apresentada como um rito, “uma prece aos milhões de índios mortos em toda América” (ALENCAR, 1997, p. 100). Uma sequência de quadros (vida comunitária, cultura, religiosidade, contato com o homem branco, doença, escravidão e aniquilamento da cultura indígena) mostrava o processo de colonização dos povos originários. Não havia texto. Durante 30 minutos, vivenciava-se um conjunto de cantos, danças e pantomimas. O ritmo lento das ações e os gestos ampliados, aliados às enormes máscaras e indumentárias, transformavam os atores em estátuas vivas que envolviam os espectadores pela via sensorial.

Esse espetáculo deu início à experiência do teatro de rua, de intervenção direta no cotidiano da cidade, que se tornou uma das principais vertentes de trabalho do grupo. Em seguida, o Ói Nós criou uma série de encenações que percorreram ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade de Porto Alegre. Com o intuito de contagiar e criar empatia com os mais diversos públicos, a pesquisa estética para a rua foi intensificada. Surgiram elementos como o uso de máscaras, a criação de bonecos de grandes proporções, a utilização da música, do canto, da dança e das pernas de pau. Essa foi a semente da ação *Caminho para um Teatro Popular*, organizada em 1988 e desenvolvida até hoje.

O grupo experimentou diferentes linguagens para o teatro de rua que podem ser sistematizadas conforme o tipo de relação que estabelecem com o espectador e a forma como abordam o espaço público. O uso da *linguagem ritual* na rua também se deu no espetáculo *Dança da Conquista* (1990). Assim como em *Teon: Morte em Tupi-Guarani*, o choque entre os povos indígenas e os europeus é narrado por meio de ações e imagens simbólicas, praticamente sem diálogos, utilizando códigos próprios da ação ritual e trabalhando com o universo mitológico indígena, o que causou um grande impacto sensorial e emocional.

Outro caminho tomado pelo grupo foi aprofundar a *linguagem do palhaço*, explorando técnicas próprias da comédia e do circo. Fazem parte dessa vertente as obras: *A História do Homem que Lutou sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (1988), uma adaptação do texto *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Deus Ajuda os Bão* (1991), baseado num texto do Centro Popular de Cultura de autoria de Arnaldo Jabor; e *A Heroína da Pindaíba* (1996), adapta-

ção de *O Homem que Era uma Fábrica*, de Boal. Esses espetáculos trabalham com a farsa, a caricatura, a alegoria, o humor e o festivo para contar a história de personagens símbolos do povo brasileiro, como Zé da Silva e Matilda Silva da Silva, que buscam formas alternativas de sobreviver em meio à permanente crise econômica e política. Essas personagens incitavam e provocavam o público a participar diretamente da cena, reagindo aos seus comentários e pedindo sua opinião.

Ainda outro caminho enveredado pelo Ói Nós foi o da *criação de uma dramaturgia própria*. Nesse caso, os atores recorriam a fatos históricos para refletir sobre a realidade social e o cotidiano do povo brasileiro. Os atores se transformavam em saltimbancos e contadores de história que “de uma forma satírica e divertida cantam para o povo, nas ruas, o que a sociedade burguesa procura esconder: a luta de classes” (ÓI NÓIS apud FARIAS; FLORES, 2013, p. 150). Fazem parte dessa pesquisa as obras *Se Não Tem Pão, Comam Bolo!* (1993) e *Independência ou Morte!* (1995).

A *linguagem épica* é outra vertente investigada pelo grupo, na qual os conflitos sociais são colocados em evidência, seja em narrativas históricas reais, como a Guerra de Canudos e o regime militar, seja em narrativas emblemáticas e alegóricas de nossa realidade social. O teatro épico, tal como conceituado por Bertolt Brecht,

utiliza uma série de instrumentais diretamente ligados à técnica narrativa do espetáculo, onde os mais significativos são: a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura de tempo-espço entre as cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2020).

A pesquisa de uma narrativa épica busca, sobretudo, uma postura crítica do espectador diante daquilo que é encenado. Consideramos que utilizam essa linguagem os seguintes espetáculos: *A Exceção e a Regra* (1987 e 1998);

Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos (1993); *A Saga de Canudos* (2000); *O Amargo Santo da Purificação: uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* (2008); e *Caliban – a Tempestade de Augusto Boal* (2017).

Nos últimos anos, a tribo de atadores tomou novos rumos, buscando um *diálogo com espaços de memória*. Esse conceito foi concebido originalmente pelo historiador francês Pierre Nora, para quem os lugares de memória são, “antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12-13). Ele parte do pressuposto de que não há memória espontânea, mas uma necessidade de criá-la, por meio de arquivos, aniversários, atas, celebrações, uma vez que, “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 1993, p. 13). Os lugares de memória visam sempre à valorização da memória coletiva. Quando estão associados a violações dos direitos humanos, a criação de um lugar de memória parte da necessidade de lidar com o legado de violência, para que esta nunca mais se repita.

Onde? Ação Nº 2 (2011) consiste em uma intervenção cênica criada para a rua a partir da realização do espetáculo *Viúvas – Performance sobre a Ausência* (2011), sobre os desaparecidos políticos, na Ilha do Presídio, em Porto Alegre, um espaço de memória no qual foram encarcerados presos políticos durante o regime militar. A intervenção foi realizada em diversos espaços de grande circulação e também em lugares de memória: no Dopinha, que na década de 1960 abrigou um centro clandestino de tortura e desaparecimento em Porto Alegre, o primeiro da América do Sul; em frente ao Palácio da Polícia, onde funcionava o Departamento de Ordem Política e Social (Dops/RS), local de tortura e assassinato; e, na Argentina, em frente à delegacia da Polícia Federal de Neuquén, também um centro clandestino de tortura e detenção; em frente ao Centro Clandestino de Detenção D2, em Mendoza; e na praça do Museu da Memória, da cidade de Resistência, onde funcionou mais um espaço clandestino de detenção, tortura e extermínio. Em todos esses lugares, a intervenção poética realizada, provocada pela ação cênica, gerou novas reflexões sobre como lidar com o legado de violência que comportam.

Cito essas diferentes linguagens, essas diferentes formas de se relacionar com o espectador e diferentes abordagens do espaço público experimentadas pelo Ói Nós para exemplificar o quão diverso pode ser o teatro de

rua. Poderia citar também a pesquisa de outros grupos brasileiros e latino-americanos que enveredaram por percursos distintos, como o Imbuça, com a literatura de cordel e as brincadeiras populares do Nordeste; o Tá na Rua, com a improvisação, a dramatização e as festas populares; e assim por diante. O teatro de rua, portanto, comporta infinitas possibilidades de investigação, e os grupos de teatro que optaram por atuar no espaço público têm se aprofundado em muitas delas. Logo, não é uma carência do teatro de rua que leva a crítica a se afastar e não refletir tanto quanto poderia sobre ele. Segundo Licko Turle e Jussara Trindade,

o Teatro de Rua no Brasil nunca foi visto como um objeto de estudo de primeira categoria pela academia ou pelos historiadores do teatro brasileiro. Até o século passado era visto como uma categoria menor [...]. As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. Nos currículos dos cursos de formação do ator ou teoria teatral, ou nas das escolas de comunicação não há disciplinas que tratem das artes cênicas na rua. É como se a modalidade simplesmente não existisse (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 27).

Ser considerado uma categoria menor levou, e leva, à marginalização do teatro de rua, fazendo com que a academia, as escolas, os historiadores e os críticos teatrais não se dediquem à sua pesquisa e ao seu ensino. Isso evidencia outro elemento próprio do teatro de rua na América Latina, que também está presente na história que contei sobre meu primeiro contato com o Ói Nóis e o empenho do grupo em manter atividades formativas gratuitas e abertas a todos os interessados. São os próprios coletivos que formam os novos artistas do teatro de rua, que, por sua vez, darão continuidade a esse fazer teatral. Os grupos possuem pedagogias teatrais singulares que são transmitidas para os mais jovens por meio de suas escolas e laboratórios. A formação do ator para o teatro de rua, portanto, tem sido consequência do aprendizado grupal, que fomenta e multiplica novos coletivos.

Outro elemento do teatro de rua difícil de contornar para os meios tradicionais de mídia e crítica teatral é ele não seguir tendências mercadológicas,

opondo-se a uma lógica capitalista de produção e gestão dos espaços da arte. Para pensar essas características próprias do teatro de rua, o ator e diretor Amir Haddad (1937), fundador do Tá na Rua, propõe como alternativa ao pensamento mercantilista da obra de arte a noção de arte pública. Segundo Turle (2012), o uso formal do conceito de arte pública advém das artes visuais e denota uma obra de arte inserida no espaço público que seja fisicamente acessível e que modifique a paisagem urbana. Turle retoma o artista plástico José Francisco Alves, para quem a arte pública tem duas características fundamentais: “a localização das obras de arte em espaços de circulação de público e a conversão forçada desse público em público de arte” (ALVES, 2008, p. 5). Dessa forma, quando realizado segundo essas características, também o teatro pode ser considerado uma arte pública.

A arte pública, como a chamo, me deu a oportunidade de entrar em contato com minha ancestralidade. Participar de maneira clara e consciente da memória e do inconsciente coletivos. [...] Você ergue um braço na praça, faz um gesto e, de repente, a sensação de ter feito aquilo sempre. De já ter feito aquele gesto naquela ou outra praça em qualquer lugar, em qualquer parte do mundo, em qualquer parte do tempo. Um só lugar, um só momento. Todos os lugares, todos os momentos. Você nunca fez aquilo antes, ali naquele lugar. Mas o ser humano, portanto você, já fez aquilo muitas vezes, em muitos lugares, em todos os tempos. Faz parte de um patrimônio valioso da memória coletiva da humanidade, a que se pode ter acesso através das artes. Das artes que se manifestam nos espaços públicos, por meio do contato direto do artista e sua obra com a população, sem discriminação de nenhuma espécie, em todo e qualquer lugar (HADDAD, 2016).

Para Haddad, o teatro de rua, como arte pública, possui a capacidade de gerar laços comunitários, pois partilha experiências de afeto e generosidade com um público absolutamente diverso. Essa partilha não é regida

nem pelo mercado nem por interesses privados, mas pela necessidade de repetir um gesto que faz parte da natureza humana e que já foi repetido inúmeras vezes, um gesto que é eternamente velho e eternamente jovem, que faz parte de nossa memória coletiva e de nossa ancestralidade. Devolver ao teatro seu sentido público implica não estar condicionado por fatores privados, mas estar aberto para compartilhar experiências com toda e qualquer pessoa que se queira, sem preconceitos nem ideias predeterminadas, de forma absolutamente democrática. A arte pública radicaliza a ideia de risco contida nas artes da presença, pois torna ainda mais necessário estar aberto ao que acontece no aqui e agora.

Penso que foi isso que me aconteceu quando vi pela primeira vez uma peça de teatro de rua do Ói Nós Aqui Traveiz, a sensação de um raro e verdadeiro encontro entre os seres humanos. Apesar do sol escaldante, do morraço, do atraso para que se buscasse um lugar mais sombreado, algo me tocou profundamente. Era a primeira vez que sentava em praça pública, junto com pessoas completamente desconhecidas, para assistir a um espetáculo criado para o espaço público. No curto intervalo de tempo que durou a apresentação, compartilhamos risadas, afetos, reflexões e indignações. Nós nos tornamos testemunhas e cúmplices de uma mesma história, acessível a qualquer um que dispusesse seu tempo para ouvi-la. Esta é a potência do teatro de rua: gerar laços e provocar afetos entre pessoas tão distintas, ressignificar nosso cotidiano e o modo como habitamos a cidade. Oxalá os grupos de teatro de rua tenham fôlego para resistir a estes tempos tão adversos e possam voltar a repetir o gesto ancestral de ocupar poeticamente o espaço público.

∴ Este texto é de exclusiva responsabilidade de seus autores e não reflete necessariamente a opinião do Itaú Cultural.

Referências

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.
- ALVES, José Francisco (org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Teatro épico. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>. Acesso em: 27 set. 2020.
- FARIAS, Tânia; FLORES, Paulo (org.). *Ói Nós Aqui Traveiz: poéticas de ousadia e ruptura*. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2013.
- HADDAD, Amir. Em defesa da arte pública. *Outras Palavras*, São Paulo, 2 fev. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/em-defesa-da-arte-publica/>. Acesso em: 27 set. 2020.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.



ES	Transformaciones de la práctica y del pensar crítico	__ 48
	Valmir Santos	
	Teatro callejero: arte público que genera lazos y provoca afectos	__ 54
	Marta Hass	
	Crítica y teatro callejero: por un coprotagonismo amoroso	__ 64
	Altemar Di Monteiro	
	La crítica y el teatro callejero: una mirada	__ 74
	Lindolfo Amaral	
	Direcciones de internet	__ 86
	Ficha técnica	__ 88

Teatro callejero: arte público que genera lazos y provoca afectos

Marta Hass¹

1. Miembro de la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul) desde 2001, actuó en los espectáculos de teatro callejero *A saga de Canudos*, *O amargo santo da purificação: uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella e Caliban – a tempestade de Augusto Boal*, así como en diversas acciones e intervenciones escénicas para la calle. Es licenciada en filosofía, además de doctoranda y magíster en educación de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), con la disertación *Práticas de resistencia en las acciones artístico-pedagógicas de los grupos Yuyachkani (Perú), y Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)* (2017).

Mi primer contacto con la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo del que formo parte desde hace casi veinte años, fue al ver un espectáculo de teatro callejero un domingo de verano. Era enero de 1999 y Ói Nóis hacía una puesta en escena en el Parque Farroupilha (también conocido como Parque da Redenção) del texto *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht (1898-1956). La representación comenzó con un retraso considerable, pues hacía un calor fuera de lo habitual, incluso para los estándares del verano de Porto Alegre, y nadie podría estar parado alrededor del círculo bajo el sol abrasador. Comenzó más tarde de lo previsto en otro lugar del parque, donde había césped y grandes árboles, lo que permitió al público estar a la sombra.

Al final de la presentación, los actores distribuyeron un folleto con información sobre el espectáculo. Fue un remontaje, pues Ói Nóis ya lo había realizado en la calle, en 1987, y también había marcado el centenario de Brecht, en 1998. El folleto hablaba también de la acción *Caminho para um Teatro Popular*, un circuito de representaciones de teatro callejero que, desde 1988, el grupo realiza en plazas, parques y calles del centro y del suburbio de la ciudad, con el objetivo de democratizar el espacio del arte y provocar la reflexión social a través de un teatro abiertamente político. Finalmente, divulgaba el taller Oficina de Teatro Livre, que tiene lugar en la Terreira da Tribo desde 1984. Este taller, gratuito y siempre abierto a nuevos participantes, fue la puerta de entrada para muchas personas que hoy forman parte del grupo, incluyéndome a mí.

Empiezo este texto contando la historia de mi primer contacto con el teatro de grupo y el teatro callejero, pues ella evidencia algunos elementos típicos de este teatro en América Latina. Uno de los primeros es la centralidad de los grupos de teatro en la realización del teatro callejero. Según Narciso Telles,

históricamente, la producción de teatro callejero latinoamericana ha sido y es sustancialmente

realizada por el teatro de grupo. Grupos como: Galpão, Tá na Rua, Imbuça, Teatro Taller, Yuyachkani, Ói Nós Aqui Traveiz, entre otros, son algunos exponentes del teatro callejero latinoamericano contemporáneo. Estos colectivos, que surgieron en las décadas de 1970 y 1980, han construido su propio proyecto estético, desarrollando su investigación de lenguaje, investigando de manera diferenciada el proceso de formación de actores y las posibilidades de utilizar la calle como espacio escénico. [...] Son las formas grupales las que mayormente han contribuido históricamente al crecimiento y la expansión de la producción teatral de calle en nuestro continente (TELLES, 2008, p. 29).

La contribución de los grupos al crecimiento y la ampliación de la producción del teatro callejero se explica por la profundización en una propuesta estética propia, fundada en la investigación del lenguaje y la colectivización del proceso de creación. Un colectivo que se proyecta en el tiempo señala nuevos caminos ante las dificultades impuestas por el mercado. El trabajo continuo nos permite aprender de los errores, repensar las prácticas y no contentarnos con las soluciones ya encontradas. El proceso de creación colectiva fue, al menos en nuestro caso, lo que permitió llevar a cabo investigaciones tan diferentes, buscando nuevas formas de relación con el espectador en el espacio público.

El teatro callejero de Ói Nós Aqui Traveiz es contemporáneo al producido por otros grupos brasileños, como Imbuça (fundado en 1977 en Aracaju/Sergipe), Tá na Rua (fundado en 1980 en Río de Janeiro/RJ) y Galpão (fundado en 1982 en Belo Horizonte/Minas Gerais). No por casualidad, sino como parte de un proceso histórico, estos grupos comenzaron a ocupar las calles durante el período de transición democrática y la reanudación de las grandes manifestaciones sociales. Las primeras intervenciones escénicas que Ói Nós llevó a cabo en la calle se insertaron en las manifestaciones en defensa de la ecología, contra el uso de la energía nuclear y de carácter antimilitar. Consistían en procesiones o una secuencia de imágenes que contaban una historia corta y se desplazaban junto con

los manifestantes. Se creaban grandes títeres que se destacaban entre la multitud, sin embargo, a menudo ellos y los accesorios escénicos eran destruidos por la policía, lo que impedía la repetición de estas intervenciones escénicas.

A mediados de los años 1980, el grupo comenzó a investigar formas de abordar la calle. La acción escénica que se considera el primer espectáculo de teatro callejero del grupo, titulada *Teon: Morte em Tupi-Guarani* (1985), se presentaba como un rito, «una oración por los millones de indígenas muertos en toda América» (ALENCAR, 1997, p. 100). Una secuencia de escenas (vida comunitaria, cultura, religiosidad, contacto con el hombre blanco, enfermedad, esclavitud y aniquilación de la cultura indígena) mostraba el proceso de colonización de los pueblos originarios. No había texto. Durante 30 minutos se vivía un conjunto de canciones, bailes y pantomimas. El ritmo lento de las acciones y los gestos ampliados, combinados con las enormes máscaras y vestuarios, transformaban a los actores en estatuas vivientes que involucraban a los espectadores por la vía sensorial.

Este espectáculo inició la experiencia del teatro callejero, de intervención directa en la vida cotidiana de la ciudad, que se ha convertido en una de las cuatro principales vertientes de trabajo del grupo. Luego, Ói Nóis creó una serie de puestas en escena que recorrieron calles, plazas, barrios y villas populares de la ciudad de Porto Alegre. Con el fin de contagiar y crear empatía con los más diversos públicos, se intensificó la investigación estética para la calle. Surgieron elementos como el uso de máscaras, la creación de títeres de grandes proporciones, el uso de la música, el canto, la danza y los zancos de madera. Esa fue la semilla de la acción *Caminho para um Teatro Popular*, organizada en 1988 y desarrollada hasta la actualidad.

El grupo experimentó con diferentes lenguajes para el teatro callejero, que se pueden sistematizar según el tipo de relación que establecen con el espectador y la forma en que abordan el espacio público. El uso del *lenguaje ritual* en la calle también tuvo lugar en el espectáculo *Dança da Conquista* (1990). Así como en *Teon: Morte em Tupi-Guarani*, el choque entre los pueblos indígenas y los europeos se narra a través de acciones e imágenes simbólicas, prácticamente sin diálogos, utilizando códigos propios de la acción ritual y trabajando con el universo mitológico indígena, lo que provocó un gran impacto sensorial y emocional.

Otro camino tomado por el grupo fue profundizar el *lenguaje del payaso*, explorando técnicas propias de la comedia y del circo. Forman parte de esta vertiente las obras: *A História do Homem que Lutou sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (1988), una adaptación del texto *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Deus Ajuda os Bão* (1991), basado en un texto del Centro Popular de Cultura; y *A Heroína da Pindaíba* (1996), adaptación de *O Homem que Era uma Fábrica*, de Boal. Estos espectáculos trabajan con farsa, caricatura, alegoría, humor y festividad para contar la historia de personajes que son símbolos del pueblo brasileño, como Zé da Silva y Matilda Silva da Silva, que buscan formas alternativas de sobrevivir en medio de la permanente crisis económica y política. Estos personajes incitaban y provocaban al público a participar directamente en la escena, reaccionando a sus comentarios y pidiendo su opinión.

Otro camino seguido por Ói Nós fue el de la *creación de una dramaturgia propia*. En este caso, los actuadores utilizaban hechos históricos para reflexionar sobre la realidad social y la vida cotidiana del pueblo brasileño. Los actores se transformaban en saltimbanquis y cuentacuentos que «de manera satírica y entretenida cantan al pueblo, en las calles, lo que la sociedad burguesa trata de ocultar: la lucha de clases» (ÓI NÓIS apud FARIAS; FLORES, 2013, p. 150). Son parte de esta investigación las obras: *Se Não Tem Pão, Comam Bolo!* (1993) e *Independência ou Morte!* (1995).

El *lenguaje épico* es otra vertiente investigada por el grupo, en el que se evidencian los conflictos sociales, ya sea en narrativas históricas reales, como la Guerra de Canudos y el régimen militar, o en narrativas emblemáticas y alegóricas de nuestra realidad social. El teatro épico, según lo conceptualizado por Bertolt Brecht,

utiliza una serie de instrumentos directamente vinculados a la técnica narrativa del espectáculo, donde los más importantes son: la comunicación directa entre actor y público, la música como comentario de la acción, la ruptura del tiempo-espacio entre las escenas, la exposición del peine, las bambalinas y el equipamiento escenotécnico, el posicionamiento del actor como crítico de las acciones del personaje que

interpreta y como agente de la historia (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2020).

La investigación de la narrativa épica busca, ante todo, una postura crítica del espectador frente a lo que se escenifica. Consideramos que los siguientes espectáculos utilizan este lenguaje: *A Exceção e a Regra* (1987 y 1998); *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993); *A Saga de Canudos* (2000); *O Amargo Santo da Purificação: uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* (2008); y *Caliban – a Tempestade de Augusto Boal* (2017).

En los últimos años, la tribu de actuadores ha tomado nuevos rumbos, buscando un *diálogo con espacios de memoria*. Este concepto fue concebido originalmente por el historiador francés Pierre Nora, para quien los lugares de la memoria son, «ante todo, restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la llama, porque ella la ignora» (NORA, 1993, p. 12-13). Parte del supuesto de que no existe una memoria espontánea, sino una necesidad de crearla, a través de archivos, aniversarios, actas, celebraciones, debido a que «sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente» (NORA, 1993, p. 13). Los lugares de memoria siempre buscan la valoración de la memoria colectiva. Cuando se asocian a violaciones de los derechos humanos, la creación de un lugar de memoria parte de la necesidad de manejar el legado de violencia, para que nunca se repita.

Onde? Ação Nº 2 (2011) consiste en una intervención escénica creada para la calle a partir de la realización del espectáculo sobre los desaparecidos políticos *Viúvas – Performance sobre a Ausência* (2011) en la Ilha do Presídio, en Porto Alegre, un espacio de memoria en el que los presos políticos fueron encarcelados durante el régimen militar. La intervención se llevó a cabo en diversos espacios de gran circulación y también en lugares de memoria: en Dopinha, que en la década de 1960 albergó un centro clandestino de tortura y desaparición en Porto Alegre, el primero de Sudamérica; frente al Palacio de la Policía, donde operaba el Departamento de Orden Político y Social (Dops/Rio Grande do Sul), lugar de torturas y asesinatos; en Argentina, frente a la comisaría de la Policía Federal de Neuquén, también un centro clandestino de tortura y detención, en el Centro Clandestino de

Detención D2, en Mendoza, y en la plaza del Museo de la Memoria de la ciudad Resistencia, donde funcionó otro espacio clandestino de detención, tortura y exterminio. En todos estos lugares, la intervención poética realizada, provocada por la acción escénica, generó nuevas reflexiones sobre cómo manejar el legado de violencia que implican.

Menciono estos diferentes lenguajes, estas diferentes formas de relacionarse con el espectador y los diferentes abordajes al espacio público vividos por Ói Nóis para ejemplificar lo diverso que puede ser el teatro callejero. También podría mencionar la investigación de otros grupos brasileños y latinoamericanos que han tomado caminos diferentes, como Imbuaça, con la literatura de cordel y los juegos populares del Nordeste; Tá na Rua, con la improvisación, la dramatización y las fiestas populares; etc. El teatro callejero tiene, por lo tanto, infinitas posibilidades de investigación y los grupos de teatro que han optado por actuar en el espacio público han profundizado en muchas de ellas. Por lo tanto, no es la falta de teatro callejero lo que hace que la crítica se aparte y no reflexione tanto como podría sobre él. Según Licko Turle y Jussara Trindade,

el Teatro Callejero en Brasil nunca ha sido visto como un objeto de estudio de primera categoría por la academia o por los historiadores del teatro brasileño. Hasta el siglo pasado se veía como una categoría inferior [...]. Las escuelas de teatro, la crítica teatral y los medios de comunicación dedicaron poco o nada a la modalidad. En los planes de estudio de los cursos de formación de actores o de teoría teatral, o en los de las escuelas de comunicación, no hay asignaturas relacionadas con las artes escénicas en la calle. Es como si la modalidad simplemente no existiera (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 27).

Ser considerado de categoría inferior ha llevado, y lleva, a la marginación del teatro callejero, haciendo que la academia, las escuelas, los historiadores y los críticos de teatro no se dediquen a su investigación y enseñanza. Esto evidencia otro elemento del mismo teatro callejero en América Latina, que también está presente en la historia que conté sobre mi primer con-

tacto con Ói Nós y los esfuerzos del grupo para mantener las actividades de formación gratuitas y abiertas a todos los interesados. Son los propios grupos los que forman a los nuevos artistas del teatro callejero que, a su vez, darán continuidad a esta obra teatral. Los grupos cuentan con pedagogías teatrales singulares que se transmiten a los más jóvenes a través de sus escuelas y laboratorios. La formación del actor para el teatro callejero, por lo tanto, ha sido consecuencia del aprendizaje grupal, que fomenta y multiplica nuevos colectivos.

Otro elemento del teatro callejero difícil de eludir para los medios de comunicación tradicionales y la crítica teatral es que él no sigue las tendencias del mercado, oponiéndose a una lógica capitalista de producción y gestión de los espacios del arte. Para pensar sobre estas características propias del teatro callejero, el actor y director Amir Haddad (1937), fundador de Tá na Rua, propone la noción de arte público como alternativa al pensamiento mercantilista de la obra de arte. Según Turle (2012), el uso formal del concepto de arte público proviene de las artes visuales y denota una obra de arte insertada en el espacio público que sea físicamente accesible y que modifique el paisaje urbano. Turle vuelve al artista plástico José Francisco Alves, para quien el arte público tiene dos características fundamentales: «la ubicación de las obras de arte en espacios de circulación pública y la conversión forzada de este público en público de arte» (ALVES, 2008, pág.5). Así, cuando se realiza de acuerdo con estas características, el teatro también puede considerarse un arte público.

El arte público, como lo llamo, me dio la oportunidad de tomar contacto con mi ascendencia. Participar de forma clara y consciente en la memoria y el inconsciente colectivos. [...] Uno levanta un brazo en la plaza, hace un gesto y, de repente, la sensación de haberlo hecho siempre. De haber hecho ya ese gesto en esa u otra plaza en cualquier lugar, en cualquier parte del mundo, en cualquier parte del tiempo. Un solo lugar, un solo momento. En todos los lugares, todos los momentos. Uno nunca lo hizo antes, allí en ese lugar. Pero el ser humano, y por lo tanto uno, lo ha hecho muchas

veces, en muchos lugares, en todos los tiempos. Forma parte de un valioso patrimonio de la memoria colectiva de la humanidad, al que se puede acceder a través de las artes. De las artes que se manifiestan en los espacios públicos, por medio del contacto directo entre el artista y su obra con la población, sin discriminación de ningún tipo, en todo y cualquier lugar (HADDAD, 2016).

Para Haddad, el teatro callejero, como arte público, tiene la capacidad de generar lazos comunitarios, pues intercambia experiencias de afecto y generosidad con un público absolutamente diverso. Este intercambio no se rige por el mercado ni por intereses privados, sino por la necesidad de repetir un gesto que forma parte de la naturaleza humana y que se ha repetido en numerosas ocasiones, un gesto eternamente viejo y joven, que forma parte de nuestra memoria colectiva y de nuestra ascendencia. Devolver al teatro su sentido público implica no estar condicionado por factores privados, sino estar abierto a compartir experiencias con cualquiera que quiera, sin prejuicios ni ideas predeterminadas, de forma absolutamente democrática. El arte público radicaliza la idea de riesgo contenida en las artes de la presencia, ya que hace aún más necesario estar abierto a lo que sucede en el aquí y ahora.

Creo que eso es lo que me pasó cuando vi por primera vez una obra de teatro callejero de Ói Nóis Aqui Traveiz, la sensación de un encuentro raro y verdadero entre los seres humanos. A pesar del sol abrasador, el bochorno, la demora en encontrar un lugar con más sombra, algo me conmovió profundamente. Era la primera vez que me sentaba en una plaza pública, junto a personas totalmente desconocidas, a ver un espectáculo creado para el espacio público. En el poco tiempo que duró la presentación, compartimos risas, afectos, reflexiones e indignaciones. Nos convertimos en testigos y cómplices de una misma historia, accesible a cualquiera que se tomara el tiempo de escucharla. Esta es la potencia del teatro callejero: generar lazos y provocar afectos entre personas tan diferentes, resignificar nuestra vida cotidiana y la forma en que habitamos la ciudad. Que los grupos de teatro callejero tengan la fuerza para resistir estos tiempos tan adversos y puedan repetir el gesto ancestral de ocupar poéticamente el espacio público.

∴ Este texto es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la opinión de Itaú Cultural.

Referencias

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.

ALVES, José Francisco (Org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Teatro épico. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>>. Accedido el 27 de septiembre de 2020.

FARIAS, Tânia; FLORES, Paulo (Org.). *Ói Nós Aqui Traveiz: poéticas de ousadia e ruptura*. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2013.

HADDAD, Amir. Em defesa da arte pública. *Outras palavras*, São Paulo, 2 de febrero de 2016. Disponible en: <<https://outraspalavras.net/poeticas/em-defesa-da-arte-publica/>>. Accedido el 27 de septiembre de 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

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



