

**TURLE, Licko.** Arte Pública: a intervenção do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre no Brique da Redenção. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Doutorando. Bolsista CNPQ. Prof. Orientador: Zeca Ligiéro. Ator, Diretor Teatral e Professor.

### RESUMO

A comunicação pretende descrever e analisar a intervenção urbana do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS), edição 2011, no parque público Brique da Redenção e o seu efeito político-educativo para a comunidade porto-alegrense, por meio da apresentação sequencial de dez espetáculos teatrais de grupos diferentes em um só dia, contribuindo para o desenvolvimento do conceito de Arte Pública.

**Palavras-chave:** Arte Pública. Teatro de Rua. Democracia.

### RESUMEN

La comunicacón pretende describir y analizar la intervención urbana del Festival de Teatro Callejero de la ciudad de Porto Alegre, RS, edición 2011, em el parque público Brique de La Redención y suyo efecto político-educativo para la poblacón portoalegrense, través de la representacón secuencial de diez presentaciones teatrales de grupos distintos em um solo dia, contribuindo para el desarrollo del concepto de la Arte Pública.

**Palabras clave:** Arte Pública. Teatro Callejero. Democracia.

Em 1991, Denis Guénoun escreveu um ensaio intitulado *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*<sup>1</sup>, em que desenvolve a ideia de que a experiência teatral requer, para sua realização, uma reunião de espectadores: “um público, coletivo, efetivamente reunido” (GUÉNOUN, 2003, p. 13), convocado publicamente uma vez que o teatro é, nessa perspectiva, uma atividade pública. Ele explica que o processo histórico deslocou o sentido da palavra “teatro” que, em grego — *théatron* — referia-se às arquibancadas onde se acomodava o povo, para somente depois designar a área de representação, e o conjunto arquitetônico que a envolve, tal como fazemos hoje. Mas no começo, o teatro era o lugar do público — do público reunido, formando a assembleia de espectadores.

Em virtude da natureza essencialmente pública do teatro, Guénoun formula a tese de que “a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for o seu objeto, é um ato político” (*idem*, p. 14), observando desse modo que é a natureza coletiva do teatro como assembleia, reunião pública, ajuntamento, ou seja, é a sua constituição “física”, a característica fundamental que faz dele uma atividade intrinsecamente política. Segundo Guénoun, o princípio político do teatro vai sendo esquecido à medida que o palco vai-se iluminando, em oposição à penumbra à qual a plateia é gradualmente sendo

---

<sup>1</sup> Ensaio traduzido por Fátima Saadi e publicado pelo Teatro do Pequeno Gesto, Série Folhetim/Ensaio, em 2003.

deixada; o próprio teatro esquece-se de que o “político”, nele, não é o representado, mas a própria representação.

O ato político de convocar para uma representação pode chamar para muitos locais geograficamente distintos — uma rua ou um edifício —, mas é sempre política a escolha desse lugar (afastado, central etc.), da hora (dia, noite, horário de lazer ou de trabalho), da composição e forma da assembleia, pois “cada uma destas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela — consciente, deliberado, explícito ou não” (*idem*, p. 16).

Guénoun chama a atenção para o fato de que o lugar da representação — por ser sempre uma opção, em última análise, política — ordena, prescreve e dirige o representado. As condições espaço-temporais da convocação para a assembleia do teatro são, no seu entender, “as primeiras marcas da política”, sendo a arquitetura aquela *arte archi-política* que ordena o teatro em primeiro lugar. Afirma ele:

Pensar o teatro a partir de descrições do que acontece em cena, ignorando o que a existência, a forma, o lugar, o volume desta cena devem a uma construção – que não é universal e não é óbvia – é pensar o teatro esquecendo a política que o ordena – a prescrição, a convocação política que o põe em cena (*idem*, p. 17).

É a partir deste raciocínio que este trabalho pretende descrever o último dia de apresentações da terceira edição do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, ocorrida no Brique da Redenção, Parque Farroupilha, no dia 10 de abril de 2011. Foi este um domingo ensolarado em que dezenas de milhares de homens, mulheres e crianças gaúchas, cobertas orgulhosamente com vestimentas coloridas ou celestes, carregando garrafas térmicas com água fervente e cuias cheias de erva-mate, essenciais para o preparo do chimarrão, frequentadores habituais do Parque Farroupilha, participaram livre e ativamente do encontro artista-público-cidade.

Nesse dia, a programação do festival foi concentrada em um mesmo local: o Brique da Redenção, tradicional feira dominical realizada há mais de trinta anos na Avenida José Bonifácio, em Porto Alegre. A feira é, também, um local onde os artistas de rua fazem “ponto” e “vendem” suas habilidades poéticas, musicais, capoeirísticas, acrobáticas e performáticas que transformam o Monumento ao Expedicionário<sup>2</sup> em espaço cênico para as suas apresentações.

Aos domingos, ao longo de todo o dia, Zé da Folha<sup>3</sup>, O Homem-banda Mauro Lauro Paulo<sup>4</sup>, Pedro, o Homem-gato<sup>5</sup>, poetas-cordelistas, uma banda de *blues*

---

<sup>2</sup> O Monumento ao Expedicionário fica na entrada do Parque Farroupilha uma estrutura de granito, em forma de arco duplo, com esculturas em relevo representando soldados de diversas armas, e uma estátua de bronze na parte posterior, uma figura feminina alegórica inspirada nas estátuas de Atena, com armadura, a pisar uma serpente, representando a Vitória e/ou a Bravura. Na frente traz a inscrição “À Força Expedicionária Brasileira – A Pátria agradece”.

<sup>3</sup> Este músico toca violão com as mãos, marca o ritmo com chapinhas de garrafa grudadas em seus sapatos e executa solos de músicas conhecidas com uma folha entre os lábios.

<sup>4</sup> Este músico realiza uma performance em que mistura teatro, música e dança. Sozinho, toca mais vinte instrumentos presos ao seu corpo ao mesmo tempo, enquanto anda.

e tantos outros criam suas rodas de encantamento e entretenimento, trabalhando duro para receberem as contribuições financeiras voluntárias dos transeuntes do Brique. São artistas-de-feira. Segundo André Carreira, a consolidação do fenômeno das formas teatrais de rua como espetáculo urbano se dá no Império Romano, e lá são conservadas apesar do “desenvolvimento do teatro ter alcançado, naquela civilização, um alto grau de formalização e incorporação aos rituais sociais dominantes” (CARREIRA, 2007, p. 198).

O pesquisador observa, ainda, que já naquele período, “a grande cidade de Roma criou uma cultura de rua específica, estreitamente relacionada com os processos políticos do Império”, (*idem*, p. 198) como versos, cenas cômicas de crítica, canções satíricas usadas em funerais com danças e breves representações sobre figuras famosas e poderosas da sociedade romana, fundando as práticas espetaculares das feiras e mercados, sendo uma das matrizes do teatro de rua.

Naquele dia, quando os espetáculos de teatro de rua programados pelo festival começavam a se apresentar, o que antes era uma multidão ou uma aglomeração de indivíduos isolados, aos poucos se transforma em público com sentimento concreto de sua existência coletiva, vendo-se e reconhecendo-se como grupo que percebe as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. As rodas que se formam em torno dos artistas lembram a arquitetura circular, forma original do teatro e revela a afinidade de origem entre o teatro e a democracia no sentido da assembleia que delibera a respeito de sua história. São reuniões voluntárias de uma comunidade para discutir suas questões por meio do teatro de rua.

Guénoun afirma que a imensa maioria dos teatros foi construída segundo um desenho circular, porque o círculo é uma boa disposição para ver e ouvir. Os edifícios teatrais procuram refazer esta organização espacial, fixando-a em sua arquitetura (*idem*, 2003). O círculo está na origem da representação teatral e é uma estrutura que permite ao público que se reconheça, não como massa, mas como indivíduos, porque é a forma das assembleias livres de uma comunidade consciente de si mesma.

As várias rodas que se fizeram para assistir aos espetáculos — fechadas completamente — reproduziam, temporariamente, o estado democrático com participação coletiva da cerimônia teatral. Momentos revolucionários em que o caráter político da representação, da mobilização de um desejo comunitário proclamado publicamente, afirmou-se sem prudência e com alegria: o círculo do político originário do teatro estava, ali, restaurado.

A simples programação de dez apresentações teatrais seguidas em um mesmo local ressignificou o lugar, transformando-o em uma tribuna popular, onde os temas abordados — ofertados ao público por cada um dos coletivos artísticos — eram vistos e criticados pela plateia, produzindo novos conhecimentos e saberes, provocando prazer e reflexão. A esta interferência no cotidiano urbano, permitimo-nos denominá-la Arte Pública, numa proposta de

---

<sup>5</sup> Vendedor de apito que, de forma magistral, consegue manter uma roda com mais de cem pessoas afirmando que vai tirar um gato do saco que está no meio do círculo.

apropriação deste conceito das artes plásticas, porque a atuação dos teatristas que atuam em espaços abertos e se deparam cotidianamente com a complexidade das relações que se estabelecem entre o artista, o teatro e a cidade guarda estreitas relações com este conceito.

O termo “Arte Pública” entra para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA) nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha<sup>6</sup>. No campo das artes plásticas, fala-se de uma arte *em espaços públicos*, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços organizados de acordo com critérios privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.

Definir uma arte que seja pública exige-nos considerar as dificuldades que rondam esse conceito, cuja noção pode abrigar diferentes significações: em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades, que são, em princípio, de acesso livre à população, além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela<sup>7</sup>.

Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visa alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico.

A sequência de apresentações dos grupos, os espetáculos e os assuntos, debatidos publicamente na praça através das artes cênicas foram: Levanta Favela (RS) – *Árvore em Fogo*, a história da vida e da obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e a denúncia do autoritarismo de estado; Grupo Manjerição (RS) – *O Dilema do Paciente*, trabalho de entretenimento baseado em números de palhaços; Cia Stravaganza (RS) – o grupo faz uma crítica bem humorada à realidade social brasileira e às dificuldades de viver no país com *Sacra Folia: Um Auto de Natal bem Brasileiro*; Caixa Preta (RS): *Mãe Coragem* nos mostra como as guerras são estúpidas e matam nossos filhos; De Pernas Pro Ar (RS) – o belo espetáculo do grupo é uma verdadeira aula pública de física quântica a céu aberto, literalmente, com o seu *O Lançador de Foguetes*; Teatro Vagamundo (RS) – *La Perseguida*, fala da espera do grande amor e da paixão que nos mantém vivos, vistos pela óptica de um palhaço; Grupo Erro (SC) – a companhia coloca em discussão a mulher e o machismo brasileiro a partir da exposição do corpo feminino que tem várias *Formas de Brincar*; Carroça de Mamulengos (CE) – *Histórias de Teatro e Circo*, espetáculo que mostra o nosso lado poético e a possibilidades de nos comunicarmos através da arte; Cia dos Pés (SP) – *Casca de Nós*, reflexão

---

<sup>6</sup> Órgãos federais responsáveis pelo fomento estatal às artes, nesses dois países.

<sup>7</sup> O muralismo mexicano de Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) pode ser considerado um dos precursores da Arte Pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual.

estética sobre a casa e seus limites impostos pela sociedade; Nóis do Teatro (CE) – *Sertão*. *Doc* trata da reforma agrária e da luta pela terra no Nordeste brasileiro.

As principais características da Arte Pública presentes na modalidade teatro de rua são:

- a) localização da obra de arte em local de grande circulação e de fácil acesso; e,
- b) a conversão do público em público de arte.

O primeiro aspecto refere-se à acessibilidade física e econômica que o teatro de rua proporciona ao ser realizado gratuitamente nos espaços públicos. O segundo é sobre a dinâmica de ruptura da ordem vigente no espaço público que o teatro de rua proporciona, ao criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade. O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em *público de teatro*) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo.

Durante todo o dia, o evento aqui abordado reuniu metonimicamente a *pólis*, o que constitui o fato político porque a democracia foi instaurada pelo público livre do teatro de rua, um público politicamente ativo e predisposto, pela aptidão para a deliberação e a decisão políticas. Foi este o objetivo do III Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. E é este o objetivo de uma arte que se pretende *pública*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Ricardo José Brügger. **A cidade como palco. O centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea** – Rio de Janeiro – 1982/1992. 347f. Tese de doutorado em Teatro – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2005.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.