

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro na rua: quando a cidade invade a cena

Entrevista com André Carreira

Concedida a José Alencar de Melo (Zekhety)

Orientação e organização: Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

Para citar este artigo:

CARREIRA, André; MELO, José Alencar de (Zekhety).
Orientação e organização: Natássia Duarte Garcia Leite de
Oliveira. Teatro na rua: quando a cidade invade a cena.
[Entrevista concedida à José Alencar de Melo (Zekhety)].
Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v.3, n.45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0504>



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Teatro na rua: quando a cidade invade a cena¹

Entrevista com André Carreira²

Concedida a José Alencar de Melo (Zekhety)³

Orientação e organização: Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira⁴

Resumo

André Carreira (1960) inaugurou práticas e teorias de suma relevância para o teatro latino-americano. Neste diálogo, o diretor fala do início de sua carreira e das principais influências artísticas que permeiam sua história. Além disso, dá pistas do conceito de cidade e da noção do espaço urbano como dramaturgia e esclarece sua compreensão acerca dos termos espaços convencionais e não convencionais, teatro na cidade, teatro na rua, teatro de rua, dentre outros. A entrevista semiestruturada foi dividida em três partes: a primeira aborda os aspectos gerais acerca das formas teatrais e do espaço urbano; a segunda enfatiza o teatro na rua, e a terceira expõe a experiência com o grupo Teatro que Roda (Goiânia/Goiás/Brasil). A oportunidade do encontro se deu presencialmente, em 2014, na ocasião em que o entrevistado participava de um projeto na cidade de Goiânia. Carreira teve acesso à transcrição bruta do material, que também foi revisado por ele antes dessa publicação.

Palavras-chave: André Carreira. Teatro na rua. Teatro de invasão. Espaços urbanos. Cidade.

¹ Revisão ortográfica e gramatical da entrevista realizada por *André Luiz Antunes Netto Carreira* e Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.

² Pós-Doutorado pela New York University. Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires. Graduado em Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade de Brasília. Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha). Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai). Membro de ARTEA - grupo de investigadores em artes cênicas (Espanha). Diretor do grupo teatral Experiência Subterrânea de Florianópolis. [✉ andre.carreira@udesc.br](mailto:andre.carreira@udesc.br)
[📄 http://lattes.cnpq.br/4224540229202107](http://lattes.cnpq.br/4224540229202107) [📄 https://orcid.org/0000-0003-1846-4551](https://orcid.org/0000-0003-1846-4551)

³ Entrevista realizada no dia 21 de novembro de 2014. Diretor de Arte, formado pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Trabalha com inúmeras produções - teatrais e audiovisuais - de Direção de Arte em Goiânia e no Brasil. [✉ kethybelo@gmail.com](mailto:kethybelo@gmail.com) [📄 https://orcid.org/0000-0002-9200-4580](https://orcid.org/0000-0002-9200-4580)

⁴ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás (PPGE/ FE UFG - 2013). Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (PPGA/ IdA/ UnB - 2009). Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral (IdA/ UnB, 2006). Docente efetiva da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG), atuando nos cursos de graduação 'Teatro' e 'Direção de Arte' e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC). [✉ natassia Garcia@ufg.br](mailto:natassia Garcia@ufg.br)
[📄 http://lattes.cnpq.br/2673206479757870](http://lattes.cnpq.br/2673206479757870) [📄 https://orcid.org/0000-0003-1744-2035](https://orcid.org/0000-0003-1744-2035)



Theater on the street: when the city invades the scene

Abstract

André Carreira (1960) inaugurated great relevant practices and theories for latin american theater. In this dialogue, the director talks about the beginning of his career and the main artistic influences that permeate his history. Furthermore, he gives clues to the concept of the city and the notion of urban space as dramaturgy and clarifies his understanding about the terms conventional and unconventional spaces, theater in the city, theater in the street, street theater, among others. The semi-structured interview was divided into three parts: the first deals with general aspects about theatrical forms and urban space; the second emphasizes theater on the street, and the third exposes the experience with the Teatro que Roda – Theater that Runs – group (Goiânia/Goiás/Brazil). The opportunity for the meeting was held in person, in 2014, at the time the interviewee was participating in a project in the city of Goiânia. Carreira had access to the raw transcript of the material, which he also reviewed prior to publication.

Keywords: André Carreira. Theater on the street. Invasion theater. Urban spaces. City.

Teatro de calle: Cuando la ciudad invade la escena

Resumen

André Carreira (1960) inauguró prácticas y teorías de gran relevancia para el teatro latinoamericano. En este diálogo, el director habla del inicio de su carrera y de las principales influencias artísticas que impregnan su historia. Además de esto, nos da pistas del concepto de ciudad y de la noción del espacio urbano como dramaturgia y esclarece su comprensión acerca de los términos espacios convencionales y no convencionales, teatro en la ciudad, teatro en la calle, teatro de calle, entre otros. La entrevista semiestructurada fue dividida em tres partes: la primera aborda los aspectos generales acerca de las formas teatrales y del espacio urbano; la segunda enfatiza el teatro en la calle y la tercera expone la experiencia con el grupo Teatro que Rueda (Goiânia/ Goiás/ Brasil). La oportunidad del encuentro se dio presencialmente em 2014, en cuya ocasión el entrevistado participaba en un proyecto en la ciudad de Goiânia. Carreira tuvo acceso a la transcripción bruta del material, que también fue revisada por él antes de esta publicación.

Palabras clave: André Carreira. Teatro en la calle. Teatro de Invasión. Espacios Urbanos. Ciudad.



A presente interlocução foi realizada em 21 de novembro de 2014, na cidade de Goiânia, Estado de Goiás para o projeto de pesquisa intitulado *Teatro que Roda invade a cidade: Ensaio acerca do espetáculo Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, desenvolvido pelo pesquisador e diretor de arte José Alencar de Melo (Zekhety) no curso de Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/ UFG)⁵, sob orientação da profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.

Na ocasião do encontro, André Carreira (1960) estava de passagem por Goiânia, dirigindo o espetáculo *AntigoNaCidade*⁶, uma tragédia urbana que estreou no mesmo ano. No diálogo aqui apresentado, o diretor e encenador fala do início de sua carreira e das principais influências artísticas as quais permeiam sua história. E, ainda, dá pistas do conceito de cidade e da noção do espaço urbano como potencialidade dramaturgica; além de esclarecer sua compreensão acerca dos termos espaços convencionais e não convencionais, teatro na cidade, teatro na rua, teatro de rua, dentre outros. A entrevista semiestruturada foi concebida com objetivo de compreender como Carreira pensava: os aspectos gerais acerca das formas teatrais e do espaço urbano; o teatro na rua; e a experiência com o grupo Teatro que Roda⁷ (Goiânia/ Goiás/ Brasil).

⁵ Direção de Arte | Emac (ufg.br)

⁶ *AntigoNa Cidade*, projeto do Grupo SoloS de Baco, produzido por Plano V Eventos, com apoio do Fundo de Arte e Cultura de Goiânia, sob direção de André Carreira (2014). Para ver mais, acesse: ([4](#)) [AntigoNa Cidade | Facebook](#)

⁷ TEATRO QUE RODA. <http://teatroqueroda.blogspot.com>

André Carreira (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1960). Foto: Leo Macário



Arquivo: Grupo SoloS de Baco, Goiânia, GO.

André Luiz Antunes Netto Carreira, conhecido no campo das artes cênicas como André Carreira, é diretor de teatro com pesquisa em atuação e teatro na cidade. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do PROFARTES na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Em sua formação é Licenciado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB/1984) e Doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Tem pós-doutorado junto a Richard Schechner (NYU), em 2011; e a Óscar Cornago, na Espanha, entre 2017 e 2018. Também é pesquisador do CNPq desde 1997 e autor dos livros: *Falas Sobre o Coletivo*; *Teatro de Rua: Uma Paixão no Asfalto* e *Teatro de Invasão: a cidade como dramaturgia*, *Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda*, entre outros. Além das contribuições teóricas, dirigiu os espetáculos: *Das Saborosas Aventuras de D. Quixote* (Teatro que Roda/ GO); *Marias da Luz* (As Graças/ SP); *Final da Tarde* (Teatro de Caretas/ CE) e *Women's* (Experiência Subterrânea/ SC), entre outros.



Primeira parte: as formas teatrais e o espaço urbano

Você poderia nos falar um pouco acerca da noção e dos conceitos de espaços convencionais e não convencionais a partir do século XX?

Eu não uso a terminologia ‘espaço convencionais e não convencionais’, digamos. Eu entendo [o uso] porque tradicionalmente se usa, mas no século XX, sobretudo, a partir do final da primeira metade do século XX, essa divisão entre espaço convencional e espaço não convencional começa a entrar em crise muito rapidamente e a ideia da sala italiana, a ferradura, o palco com seus diferentes lugares de observação começa a mudar muito rápido. Porque esses espaços vão deixando de ser os únicos, muito rapidamente vão aparecendo salas muito pequenas, salas alternativas. Quando o teatro entra em crise, do ponto de vista de ser a grande arte performativa, por causa do cinema, as grandes salas vão ficando muito custosas, vão aparecendo salas menores. Nesse processo, os formatos de sala vão variando muito e a ideia de espaço convencional, por um lado, e espaço não convencional por outro fica muito pulverizada para mim.

É impossível entender o trabalho do [Jerzy] Grotowski⁸ se a gente considerar essa categoria, porque ele trabalhava num teatro, teatro sala, estruturado, mas no uso desse espaço ele rompia com todas essas regras, pois ele trabalhou [em] vários tipos de salas teatrais. E assim a gente poderia continuar listando outros trabalhos que foram desarticulando essa dicotomia.

Por exemplo, se a gente continuar usando as categorias espaço convencional e espaço não convencional, como é que explicamos o teatro da Ariane Mnouchkine⁹? O trabalho da Ariane Mnouchkine é numa sala, mas é uma sala teatral que é uma adaptação de um velho edifício industrial. Tem plateia, o público está sentado, mas os espetáculos também caminham dentro desse espaço. Em alguns de seus espetáculos o público está em pé, mas está dentro de uma sala. O público vai até cartoucherie, paga a entrada, entra na sala. Considerando estes exemplos, entre muitos outros, podemos ver que o que seria convencional hoje é

⁸ Jerzy Grotowski (1933 - 1999), pesquisador teatral polonês, autor do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*.

⁹ Ariane Mnouchkine (1939) é uma diretora francesa de teatro e cinema, fundadora do Théâtre du Soleil em Paris, no ano de 1964.



muito diferente [daquilo] que a gente poderia supor no começo do século XX.

Então, não uso mais essas categorias de espaço não convencional e espaço convencional. Acho que essas categorias têm que ser ampliadas. A gente tem os espaços que são mais frontais, os que são circulares, os que são mais desorganizados, aqueles que são espaços públicos reaproveitados, temos os que são lugares específicos, que a gente poderia chamar de *site specific*. [Ou seja] o espetáculo foi feito para um lugar bem definido, então, por isso que eu não uso as categorias espaços convencionais e espaços não-convencionais. Quando você tenta articular uma definição para espaço não convencional, é muito difícil encontrar algo que sintetize o não convencional. Algo que represente um conjunto de coisas que a gente possa colocar sob esse nome e que diga alguma coisa particular. Já não diz muito.

Quando e como se deu o processo da percepção da cidade como ambiente teatral? Existe algum artista de referência no seu trabalho com o espaço urbano? Se sim, qual ou quais?

O teatro como ‘coisa’, como forma expressiva, nasce com a ideia de cidade. No caso do Ocidente isso é muito claro, [pois] quando o teatro começa a se estruturar, considerando a Grécia clássica, tem-se um movimento em direção à constituição de um espaço onde tem gente que faz uma performance para outros assistirem. [Isso] porque o teatro se define basicamente por essa criação desse espaço dual – alguém se apresenta, outra pessoa assiste. Nós estamos falando que as festas agrárias na Grécia, ao invés de serem festas em que todo mundo estava dançando e andando junto, aparece alguém que diz: “– Para aí. Vou te mostrar como era a vida de Baco”. Esse é o nosso grande mito fundador com o Carro de Téspis. E esse movimento de parar a festa para que o outro assista tem muito a ver com a origem da cidade ocidental.

Quando a gente olha a história das artes cênicas, tanto no Oriente – na China, no Japão, como no Egito clássico – você vai ver que essas formas, que vão do ritual para o espetacular, aconteciam na cidade. Ou seja, você não tinha um edifício teatral definido porque o espaço era o espaço público. Os gregos, depois, construíram algo mas é um edifício que se define como uma extensão do espaço



já experimentado nas festas. A ideia do anfiteatro grego não é um lugar separado da cidade, ele tem uma ideia de continuidade com a vida da cidade. É um outro âmbito da própria cidade.

Quando eu penso no teatro na cidade – e poderia continuar fazendo um mapa histórico e a gente veria que ao longo da história ocidental – o teatro está muito associado à reutilização de construções que antes tinham outros usos na cidade. As formas das salas do renascimento, todas elas vieram de reutilização de um espaço feito para outra coisa. Por exemplo, o caso espanhol é bem concreto: o teatro espanhol era feito em currais no espaço que ficava atrás das estalagens onde se albergavam os animais de quem estava viajando. A forma dos teatros espanhóis do renascimento, que é a forma de um curral – o *Teatro de Los Corrales*. Então, é a cidade sendo usada.

Na França o primeiro teatro é feito dentro de um hotel reutilizado ou de uma quadra do tênis primitivo. São espaços da cidade, de uso público, que foram convertidos, como também as igrejas e seus pátios na idade média. Esse é um vínculo importante para compreender as dinâmicas do teatro e da cidade.

O que acontece, é que o desenvolvimento urbano do renascimento e do capitalismo estratificou e começou a fazer mais complexo o negócio do entretenimento. Isso explica, em certa medida, a construção de lugares específicos que são mais rentáveis e mais adaptados para o espetáculo. Essa especificidade é uma invenção de um momento do teatro que nós herdamos. Paralelamente a isso está o outro lado, pois a cidade, de um modo geral, continuou tendo espaços muito permeáveis ao acontecimento ficcional sob as mais diferentes formas.

Parte do meu trabalho tem a ver com tentar explorar as permeabilidades da cidade para o acontecimento ficcional, onde você tem, ao mesmo tempo, fluxo da vida cotidiana, que a gente poderia chamar de realidade, com a presença da ficção, a ficcionalidade, a teatralidade. A junção dessas coisas na cidade, se dá, primeiramente, porque a cidade é uma estrutura dinâmica e porosa. Quem habita uma parte da cidade consegue entender que algo é ficcional; também pode relacionar isso com a realidade cotidiana; e ver as tensões entre sua realidade e a ficção. É isso que abre espaços de jogo.

Por exemplo, a gente apresentou *AntigoNacidade* nas ruas de Goiânia, e as pessoas viam que era ficção, mas sentiam que podiam falar com os atores e atrizes sabendo que eles eram reais, e podiam [portanto] estabelecer um certo diálogo.

Ensaio do espetáculo *AntigoNaCidade* (2014) no Centro da cidade de Goiânia, Goiás, Brasil



Arquivo: Grupo SoloS de Baco. Fotos: André Carreira.

Uma pessoa na rua pode aceitar isso que é sobrepor realidade e ficção. A cidade é bem porosa porque está conformada pelos fluxos das pessoas no espaço, está habitada pela vida cotidiana. Então ela é mais porosa que os edifícios teatrais, do ponto de vista da potência da teatralidade. Quando o espectador vai ao Teatro Goiânia, ele senta e diz: - “Tá, o que vai acontecer no palco é para eu ver.” O que acontece na cidade como ficção é para eu ver, mas me diz respeito porque é o meu espaço, posso participar. Ele [o espectador] é interferido por aquilo e se sente no direito de interferir. Tem-se ali a possibilidade de um diálogo com muito mais porosidade do que no espaço normatizado pelo teatro.

Quais foram suas influências artísticas?

Eu morei muitos anos na Argentina, onde fiz toda minha carreira teatral. Comecei como ator em Brasília, mas trabalhei muito pouco no Brasil, trabalhei dois anos como ator, depois fui embora para Buenos Aires onde vivi onze anos. A



minha grande influência é o teatro de Buenos Aires. Mas eu morei em Buenos Aires nos anos 1980, no período da pós-ditadura, quando uma enorme quantidade de artistas internacionais visitou Buenos Aires. Então, eu tive oportunidade, morando e vivendo lá, de conviver com uma cena muito ativa e de ver artistas internacionais bem importantes. A minha maior influência, de fato, do ponto de vista técnico, foi o diretor chamado Francisco Javier¹⁰, de quem fui assistente e orientando em meu doutorado. Um diretor importante em Buenos Aires, Javier foi o introdutor do ‘teatro do absurdo’ na Argentina. Aprendi muito vendo seus ensaios. Do ponto de vista artístico o trabalho que mais me impactou foi o de Tadeusz Kantor¹¹, com o Cricot 2, cujos espetáculos realmente me fizeram repensar o que eu entendia como teatro. Então, essa é uma referência muito grande, uma espécie de ponto de ruptura na minha formação. No que diz respeito à experiência com o teatro na cidade, o trabalho da companhia francesa Royal de Luxe¹² que também foi muito importante ao longo das minhas experiências. Poderia citar esses e vários outros, mas essas foram as referências mais fortes, mais impactantes. Agora, principalmente a cena nova da Argentina na década de [19]80 que eu participei. Artistas como Daniel Veronese¹³ e Ricardo Barts¹⁴ foram muito importantes na minha leitura do teatro.

A partir dos seus textos e trabalhos podemos compreender o espaço urbano não apenas como o lugar que recebe o espetáculo, mas como um elemento estruturante de uma teatralidade multifacética. Pode nos falar um pouco mais sobre esta questão, citando exemplos? Ainda neste sentido, a cidade pode ser vista como um espaço de dramaturgia e não apenas cenográfico?

Geralmente as pessoas chamam o teatro na cidade de teatro de rua, e relacionam isso com uma forma muito específica de teatro que por ocupar este

¹⁰ Jorge Amado Lurati, mais conhecido como Francisco Javier (1923 - 2017), foi diretor de teatro e docente da Universidade de Buenos Aires (UBA).

¹¹ Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915 - 1990), artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances. Em 1955 criou o Teatro Cricot 2.

¹² Royal de Luxe é uma companhia francesa de teatro de rua, fundada em 1979 por Jean Luc Courcoult, que é conhecida por usar marionetes gigantes em suas obras.

¹³ Daniel Veronese nasceu na Argentina, em 1955. É ator, dramaturgo, titiritero, diretor de teatro e criador do grupo El Periférico de Objetos.

¹⁴ Ator, diretor e dramaturgo argentino, nascido em 1949.



âmbito público teria qualidades que representaria o povo na rua. Este ponto de vista relaciona este teatro com a busca de um tipo específico de espectador, mas a rua é, principalmente a diversidade de pessoas e de formas de habitar o espaço da cidade. Outro aspecto que muitas vezes marca o trabalho de quem faz teatro de rua é reafirmar o uso de alguma característica cenográfica de um lugar. Então se faz o espetáculo ali porque há este elemento cenográfico que representa algo concreto. No meu trabalho eu não parto dessa premissa cenográfica da cidade. Quando vou para rua não sei o que eu vou encontrar ali. Posso imaginar, mas não vou porque tem um tipo de público específico para assistir meu espetáculo, ou porque busco um cenário. O que eu procuro na rua, é eu chamo de ‘elemento estruturante’, ou seja, algo que oferece um suporte ou estímulo para o processo de criação.

‘Elemento estruturante’ é um termo recorrente em sua fala, poderia comentar um pouco mais sobre esse termo?

Trato de encontrar algo da dinâmica da rua que me permite criar teatralmente. Isso pode ser um mecanismo que se identifica nesta parte da cidade, ou uma sensação, ou mesmo uma dificuldade a ser superada pelo elenco. Tomo estas coisas como ponto de partida para criar uma estrutura. Eu procuro algo da rua que funcione muito menos como espaço cênico – como cenografia – e muito mais como texto, como dramaturgia. Por isso, trato de ler a rua como se fosse uma dramaturgia e a partir disso penso uma forma de experimentar com o elenco para então chegar a uma encenação. Ou seja, eu vou a um lugar, visito um espaço, imagino esse espaço e trato de que ele me sugira as possibilidades de criação.

Eu não crio um espetáculo para fazer na frente de uma igreja porque a igreja vai dar tal sentido. Se eu tenho interesse na igreja, eu começo a pensar o que aquilo me sugere como material. Eu tento deslocar da noção de cenário para noção de dramaturgia. E esse será o ‘elemento estruturante’ do processo da criação que me conduz a uma forma de trabalhar que não se apoia na busca de lugares para fazer tal texto ou esta ou aquela cena. A coisa é experimentar o espaço com o elenco para ver como juntos se pode ler a cidade como dramaturgia



e atuar este texto na rua.

Quando o ator está fazendo teatro na cidade, diferentemente de num espaço fechado, a sobreposição de fluxos cotidianos vai modificando o trabalho da atuação. Cada vez que você faz algo na rua, ela reestrutura o teu trabalho, pois os fluxos do espaço geram para você outras imagens, geram outros estímulos; e [o material encontrado] vai modificando o que se tá fazendo na cena. Isso se dá de forma muito intensa e permanente. Então, o espaço da cidade continua sendo estruturante cada vez que o teatro penetra nesse espaço.

A cidade não se estabiliza nunca, os atores sempre vão ter uma nova experiência muito forte, porque têm pessoas circulando, são pessoas que habitam esse espaço, que, portanto, têm autonomia no espaço. Você é o estranho. Então, elas interferem em você de uma maneira muito diversa do que é fazer teatro numa sala. Na sala você conduz a cena, o outro te assiste. Pode-se gostar ou não gostar, o público pode ser um participante muito ativo, mas não é proprietário do espaço, é um convidado a te assistir. Na rua é diferente. Você interfere, perfura um espaço que é do outro e, então, o outro sempre é o elemento estruturante.

O teatro de rua avança para além das tradicionais noções de teatro popular?

De fato, o teatro na cidade sempre esteve além das noções de teatro popular. O que acontece é que no Brasil, e em parte da América Latina, se construiu uma lógica que associa diretamente teatro de rua como uma modalidade do teatro popular. Por influências muito de movimentos dos anos 1960. Mas é uma redução de um fenômeno muito mais complexo e diverso.

O teatro de rua pode ser popular, pode ser vanguardista, pode ser uma infinidade de estilos. Está na rua, está na cidade como uma forma de ocupação, um modo de vivência da cidade. Quem disse que tudo que está na rua tem características que poderiam ser associadas a uma matriz de popular? É muito difícil dizer em poucas palavras o que é popular. Mas, supondo que a ideia de um teatro popular fosse algo simples de ser definido e o popular fosse algo contrário do experimental e do vanguardista, como explicar as formas de teatro na cidade que se caracterizam por experimentar com a fronteira das linguagens da cena? Os



dadaístas já mostraram que a rua pode ser espaço da invenção. A vanguarda futurista russa também. A cena da rua não precisa ser, necessariamente, relacionada com essas matrizes do popular, ela pode ser popular, mas não é necessariamente só isso, como muitas vezes se pensa no Brasil. Aqui se reforça muito essa ideia de que o teatro na cidade, o teatro na rua, o teatro de rua, seria sempre um teatro popular. Esse ponto de vista limita nosso olhar sobre um objeto complexo.

O diálogo que as formas teatrais estabelecem com os espaços urbanos ressignificam esses espaços?

Toda vez que você habita um espaço, qualquer que seja ele, por um tempo razoável, você o modifica. Um prisioneiro que é posto numa cela, fica lá um mês, alguma coisa ele vai deixar naquela cela, enquanto está na cela ela pertence a ele. Sempre inventamos formas de nos apropriar dos espaços que habitamos. Habitar é uma forma de definir o espaço. Quero dizer que toda vez que você habita o espaço, este te define e você o define também.

O teatro na cidade existe como habitação do espaço da cidade. Nunca se está em um espaço sem interferir no seu funcionamento. Todo teatro que se faz na cidade modifica o espaço, ressignifica este espaço de alguma maneira. Por exemplo, quando temos uma rua aonde todo mundo vem e vai, faz compras e uma dia você passa e tem dez pessoas deitadas no chão falando – como fazíamos em *AntígonaNaCidade*¹⁵ – já não é exatamente a mesma rua. No momento em que os transeuntes encontram as outras pessoas deitadas no chão a rua ganha um novo significado.

¹⁵ Para assistir à cena descrita por André Carreira, bem como ao espetáculo na íntegra, acesse: [Antígona Cidade - YouTube](#)

André Carreira, ao fundo, observa a cena do espetáculo *AntigoNaCidade*.
Apresentação na porta do Colégio Lyceu de Goiânia



Arquivo: Grupo SoloS de Baco. Foto: Leo Macário.

Isso é ressignificar, ainda que esta ressignificação do espaço urbano pelo teatro, seja momentânea e pouco duradoura. Essa rua não virou outra coisa, mas circunstancialmente é diferente. E é possível que na memória das pessoas que transitam por ali ela perdure como uma experiência nova. Logicamente isso dependerá da dimensão e do impacto do espetáculo, podendo durar mais tempo ou menos tempo como acontecimento que se recorda e se comenta. É uma ressignificação efêmera, a cidade é assim, os acontecimentos das ruas são efêmeros como fragmentos da memória. Busco com meus trabalhos que quem assiste sinta o impulso de contar para outras pessoas.

Então, o teatro na cidade ressignifica porque interfere no espaço; e porque ele não é natural na cidade. Ele é uma construção, um habitar poético que modifica o uso [da rua]. Mas é momentâneo, mesmo assim é uma forma de mudar a vida da cidade porque reivindica o valor da fala artística dentro do cotidiano funcional do espaço urbano.



A tensão gerada entre as formas teatrais e as dinâmicas características da rua redefine a cidade como um lugar cultural?

A cidade é uma construção, é uma prática cultural. Goiânia, não é só seu espaço físico, suas construções e vias. Se trocássemos toda a população de uma cidade em pouco tempo ela seria outra absolutamente diferente. A cidade não está definida pelos edifícios. Está definida pela relação que nós, sujeitos, estabelecemos com nossas ruas, com nossos edifícios, nossas memórias e nossas formas de usar/habitar os espaços. Então, a cidade é, basicamente, uma produção decorrente dos usos e das conseqüentes tensões culturais.

Para mim o elemento chave da cidade é a cultura do uso das ruas. O espaço se define através dos usos culturais. Isso não implica que como artista eu a olhe de fora. Estou na cidade, sou a cidade e meu olhar também é um fator cultural. O olhar dos atores e atrizes também é um elemento que modifica culturalmente a cidade. O próprio espetáculo se converte em um componente cultural que modifica de modo transitório a cidade. Como a cidade é definida pelos usos, o uso pela ação artística também é intervenção no espaço cultura da cidade.

Segunda parte: o teatro na rua

Teatro de rua, teatro na rua e teatro de invasão: características e diferenças

Pensando estas nomenclaturas que você menciona como objetos artísticos, não encontro grandes diferenças entre essas três categorias. Mas, como disse antes, opto por pensar as formas do teatro na cidade. O que acontece é que, a escolha desses nomes geralmente está determinada por uma delimitação de campos de ação ou campos culturais em relação ao teatro. Enquanto o 'teatro de rua' parece indicar um gênero, que seria um gênero diferente do teatro de sala, o 'teatro de invasão' seria uma nomenclatura para explicar uma atitude com relação ao objeto teatral. Teatro de invasão não é um gênero. Longe de ser um gênero, penso o teatro de rua como uma modalidade. O 'teatro de invasão' faz referência a uma poética, é um teatro que invade o espaço do outro, que desorganiza o fluxo, que reorganiza as relações de um determinado espaço. Então, não uso mais o



termo teatro de rua porque ele parece indicar que estamos falando de um gênero, e dentro do que seria “teatro de rua” há tanta diversidade que eu não vejo muito sentido em usar esse termo, porque existe uma enorme quantidade de formas teatrais que podem ser postas dentro dessa nomenclatura. Eventualmente, uso essa expressão porque as pessoas usam, os festivais usam, todo mundo entende, mas prefiro chamar de teatro na cidade ou até mesmo teatro de ocupação do espaço urbano. Quer dizer, isso faz referência a um outro uso do espaço urbano. E, evidentemente, o termo invasão é meio provocativo. Ele serve para indicar que é um teatro que não vai ao espaço em busca de um público, senão que vai ao espaço em busca de uma nova relação com o espaço. A invasão implica em penetrar no espaço gerando uma nova possibilidade de uso.

Que incômodo/provocação esse teatro de rua/invasão provoca nas pessoas que transitam pelos espaços urbanos transformados em cenários de um teatro dito não convencional?

Nós somos seres muito conservadores. Preferimos repetir nossa rotina vinte vezes antes de mudá-la uma vez. É óbvio que eu estou generalizando e vai haver exceções. Mas as cidades são plasmadas por aquilo que o antropólogo Roberto Da Mata¹⁶ chama de ‘repertório de usos’. Na cidade temos um repertório de usos que nos situa nos espaços que frequentamos. Quando quebramos isso provocamos um certo distúrbio: se a rua é para andar e há pessoas deitadas no asfalto ou na calçada já colocamos em questão alguns dos usos estabelecidos. Isto é, a ordem dos deslocamentos. Se há uma pessoa pendurada no prédio fazendo algo que não é limpar janela, podemos gerar algumas rupturas na percepção da cidade.

A ideia do teatro de invasão é gerar isso, produzir possibilidades de desorganização na percepção das pessoas. Podemos pensar a cidade sempre de um mesmo modo ou poderíamos pensá-la de outras maneiras? A cidade pode ser um espaço de jogo teatral intenso. E isso implica em romper com a repetição dos usos, introduzindo o poético também como material do cotidiano. Então, o teatro de invasão traz isso para esse espaço onde se repetem muito as ações, este teatro busca transformar rotinas. A ruptura do repertório de usos tem a ver com a criação

¹⁶ Roberto Augusto DaMatta (Niterói, 29 de julho de 1936) é um antropólogo, conferencista, consultor, colunista de jornal e produtor brasileiro de TV.



de um espaço de jogo, ainda que de modo efêmero.

No livro Teatro de Callejero você diz que a manifestação teatral na rua ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. Por que e como se dá esse processo?

A cultura hegemônica vê todo produto cultural que não produz benefícios financeiros como algo menos importante. Lógico que há exceções porque o sistema cultural é complexo e flexível, mas, via de regra, os modos de criação que não produzem rentabilidade são situados à margem.

O teatro, de um modo geral, aparece como uma arte secundária. Sabemos que é muito diferente para uma jovem chegar em casa e dizer que vai fazer teatro ou dizer que foi contratada pela televisão. A família vai festejar uma coisa e vai estranhar a outra, e o teatro será, seguramente, o estranho. Isso é meio inevitável quando pensamos as tensões entre o teatro e a indústria do entretenimento. Mesmo dentro do teatro, este teatro que se faz nas ruas, via de regra – também reconheço que há exceções – é visto como uma forma marginal. É fácil perceber isso só lendo algum livro sobre a história do teatro brasileiro. Logo se constata que há poucas referências ao teatro de rua, ao teatro na cidade. Poucos teóricos estudaram isso.

Os festivais costumavam ter as “mostras oficiais” e as “mostras de teatro de rua”, marcando uma clara diferenças de hierarquia. Minha percepção cotidiana me mostra que fazer teatro na cidade pode chamar a atenção pelo inusitado, mas, raramente, chama atenção pela potência artística, como reconhecimento, como se eu estresse uma peça em um grande teatro da cidade, a não ser que se trate de um espetáculo grande que se destaque como grande evento visual.

Terceira parte: a experiência do/com o grupo Teatro que Roda

Como foi a experiência do teatro de invasão e a utilização dos espaços urbanos no contexto do trabalho com grupo Teatro que Roda?

Durante o [Festival] Goiânia em Cena, em uma palestra, falei que eu trabalhava com tipo de teatro na cidade, na rua, mas que não estava relacionado

a um modelo popular. A atriz Liz Eliodoraz e o ator Dionísio Bombinha me procuraram e disseram que tinham ficado interessados pela palestra, que eles trabalhavam com teatro popular e estavam curiosos de pensar sobre o teatro que eu propunha. Então, organizamos uma oficina com eles.

Tudo começou a partir da discussão se o teatro na cidade é necessariamente um teatro popular ou não. Isso se transformou nessa oficina, que depois deu origem a um projeto de encenação da cidade organizado pelo Teatro que Roda. Um dos primeiros passos desse projeto foi essa oficina sobre a encenação na cidade. Ela funcionou como base para a experimentação junto ao grupo dos exercícios que foram dando origem ao processo de criação do *Dom Quixote*¹⁷.

André Carreira dirigindo *Dom Quixote*



Acervo: André Carreira. Produção do Teatro que Roda.

¹⁷ Referência ao espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido* (2006). Uma adaptação livre do clássico de Miguel de Cervantes encenado pelo Grupo Teatro Que Roda com direção de André Carreira.

André Carreira dirigindo *Dom Quixote*



Acervo: André Carreira. Produção do Teatro que Roda.

Você poderia falar um pouco sobre o processo do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido?*

A premissa desse espetáculo foi trabalhar, obviamente, com um conceito de um teatro que invadisse a cidade. E para fazer isso trabalhamos com a premissa de usar o ‘risco’, que é um outro componente do meu trabalho. Experimento na cidade, mas me interessa muito o trabalho com o risco na atuação do ator. Por outro lado, no meu trabalho como diretor, de um modo geral, eu procuro que a atuação seja menos enfática e menos grandiloquente possível. Eu trabalho muito próximo de uma cena mais perto do realismo, do ponto de vista da atuação, não da história, ou do estilo.

O primeiro elemento que a gente experimentou foi ir para cidade, aqui na Avenida Anhanguera, no centro, perto da Avenida Goiás, pois a premissa era fazer o espetáculo em um lugar dos mais barulhentos da cidade. Não queríamos procurar uma praça calma porque o objetivo era trabalhar no meio da cidade com

todo seu barulho e fluxo intenso. Então, o começo do processo foi dedicado a fazer exercícios e encenar pequenas cenas nessa região. Combinamos isso com a experimentação de elementos de risco. Ao mesmo tempo, os atores fizeram treinamento com os bombeiros para o uso de cordas, praticamos técnicas de violência cênica. Juntando tudo isso, começamos o processo de estruturação das possibilidades para a criação do espetáculo.

André Carreira em conversa com o ator Dionísio Bombinha, a atriz Liz Eliodoraz, a preparadora vocal Cristiane Lopes e o figurinista Júlio Van



Acervo: André Carreira. Produção do Teatro que Roda.

A gente não se sentou para discutir o texto de modo a buscar os espaços adequados à encenação, apesar de que Liz e Bombinha tinham desde o início o desejo de montar algo a partir da história de Cervantes. No entanto, eu normalmente não começo nenhum espetáculo pela dramaturgia, prefiro começar pela experiência do espaço. Geralmente, começo pelas imagens que a cidade me oferece, aquilo que chamei de elemento estruturante e, só depois, procuro o texto. Como [foi também com o] no *AntigoNaCidade*, o [Teatro que] Roda já tinha um desejo de trabalhar com um texto predeterminado. Então, o que fiz foi deixar o



texto de lado por um tempo e trabalhei com: os elementos de risco; a ocupação da cidade; e explorei as relações entre o elenco, fazendo exercícios [os quais fizeram emergir os elementos] que nos permitiram interpretar *Dom Quixote*. Quer dizer, criar a ideia de um Dom Quixote como um homem que abandona um escritório e vai pra cidade, tentando ter uma nova aventura. No seu trajeto Quixote capta um catador de papel para ser o seu Sancho.

Nada das soluções dramatúrgicas foram coisas que estavam estabelecidas no roteiro desde o começo. Isso foi aparecendo porque estávamos trabalhando na rua e fomos armando nossa leitura, o que implicou o desaparecimento de qualquer tentativa de mostrar o texto do renascimento. Este procedimento nos permitiu uma leitura completamente contemporânea do material. Cabe lembrar que junto com Liz Eliodoraz, Dionísio Bombinha e Hélio Fróes criamos o roteiro que orientou a sequência de cenas.

Como foi a reação do público a esse espetáculo?

É difícil responder de maneira muito pontual a essa pergunta, pois isso demandaria algum tipo de pesquisa com as audiências. Apresentamos esse espetáculo muitas vezes e [em] lugares muito distintos, portanto, tivemos experiências muito variadas. Talvez [tenhamos apresentado] o espetáculo mais de duzentas vezes. Impossível dizer de forma resumida algo sobre a ‘reação do público’, porque tivemos muitos públicos.

Prefiro usar o termo espectadores, na rua o que se tem é uma enorme diversidade de pessoas e de arranjos de espectadores que muda muito rapidamente. Sabemos que a recepção se dá de uma forma individual, [mesmo] quando ainda [há] circunstâncias por uma série de fatores coletivos. Mas no final das contas cada pessoa vê um espetáculo distinto, o vive de modo singular. Para mim isso condiciona muito o processo de criação e as expectativas que devemos colocar na construção da linguagem de cada espetáculo que [irá] ocupar o espaço da cidade.

Nossa experiência apresentando *Das Saborosas Aventuras* nos mostrou que os elementos [inseridos] em cena, entre eles o risco, criaram relações intensas



com as pessoas. O conjunto dos movimentos de cena provocavam deslocamentos das pessoas e isso produzia aproximação entre [as] pessoas da audiência e o elenco. As figuras descendo dos prédios, o trator em movimento com as noivas, a luta de espadas no meio da rua, alimentava a atração pelo inusitado das situações. Também creio que alguns elementos da encenação ofereciam aos espectadores algo de cinematográfico, [produzindo] uma espécie de empatia que permitia uma aproximação com a cena que era muito estimulante. Não era raro ouvir comentários sobre a coragem dos atores. As pessoas se colocavam no lugar dos atores e [das] atrizes correndo riscos e isso excitava as pessoas que acompanhavam o espetáculo, bem como divertia e fazia as pessoas falarem com as personagens contribuindo com o desenvolvimento das cenas.

Todos os elementos que usamos tinham relação com a possibilidade de produzir um evento ao redor do trajeto das personagens. Buscamos produzir nos espectadores, aquela sensação de “seu eu estivesse lá com seria?”. Assim, posso dizer que o espetáculo trabalhava com a percepção dos espectadores sobre o próprio andamento da cena. Nosso objetivo não era produzir uma narrativa completa para ser totalmente compreendida, estávamos mais interessados em estimular jogos ao redor das possíveis narrativas. De todas as formas, o percurso de Dom Quixote e Sancho era o instrumento das interações e garantia uma linha dramática consistente.

Você acredita que a percepção é possível nesse espectador em movimento, que passa pela calçada, que vê um fragmento do espetáculo de dentro de um ônibus?

Então, a coisa é assim, todo espetáculo que ocorre na rua dialoga com essas pessoas que apenas passam e observam um fragmento do que está acontecendo. *Das Saborosas Aventuras* tinha muita relação com os diferentes processos de recepção. Uma coisa em particular, me interessa muito, era aquilo que eu chamo de ‘resíduo’.

Um espetáculo que invade a cidade tem que ter consciência de ele deve produzir algo mais do que aquilo que os espectadores que vão ver o espetáculo inteiro poderão perceber. É importante oferecer imagens para aquelas pessoas



que escolheram ficar só um pouco, e logo vão embora, ou para quem passou de ônibus e viu só um fragmento fugaz. A meta para mim sempre é que as pessoas que cruzam como o trabalho cheguem em casa e contem para alguém um pouco do que viram. Então, penso que é um bom sinal quando o espetáculo consegue produzir resíduos e perdurar na memória das pessoas, isto é, ficar dentro da pessoa o suficiente para ela comente com alguém.

Então, todas as estratégias de risco e de encenação têm muito a ver com isso: produzir imagens fortes para durar dentro do espectador que circulou na zona. Isso está relacionado com [diversas cenas do espetáculo]: o Coro de Noivas; as Dulcineias, que vão para um lado e para outro ampliando a zona de repercussão do espetáculo [por exemplo]. Elas não contam nada muito específico e não têm uma história definida a ser compreendida, no entanto, elas produzem possibilidades de que as pessoas inventem suas próprias histórias e as compartilhem.

Como é o comportamento do ator nesse processo?

Na cidade, os atores sempre estão expostos, ainda quando [estão] amparados por algum tipo de cenário. Isso porque a cidade não é do ator, ou melhor, não é da cena teatral. Esta, está adentrando em um território que, via de regra, é hostil. Como se trata de um espaço que é do outro, [os atores ficam] à mercê das decisões das diversas pessoas que circulam pelo espaço público. Estar na rua é muito diferente de estar no palco onde ele [o ator] está protegido por um conjunto de convenções muito bem estabelecido. O palco te protege.

André Carreira com a atriz Liz Eliodoraz



Acervo: André Carreira. Produção do Teatro que Roda.

No caso desse trabalho, e de outras montagens que dirigi nas quais se trabalha com o risco, o ator que já está em uma zona de insegurança vai muito além nessa experiência. A arte do ator implica em uma condição de risco, porque, no mínimo, se está exposto ao risco do ridículo. Na cena na cidade o ator está exposto a mais riscos quando se está muito perto do público, pois isso amplia a zona de insegurança. Trabalhar nessa zona de insegurança é muito propício para construção de energias intensas na cena, porque isso permite, ou exige, melhor dito, que o ator produza intensamente para sustentar seu trabalho porque ele não tem o aparato cenográfico, uma luz, um palco que garanta um olhar atento e concentrado. Tem-se que estar o tempo todo produzindo uma intensidade que garanta que o outro veja sua realização como ficção.

Quando se está em um palco a ficção se produz de forma mais convencional. Mas na rua esta ficção é articulada como um campo relacional mais variável e instável. E, certamente, [tal campo] depende basicamente da qualidade da energia que o ator coloca na cena. Esse é o grande desafio da atuação que o elenco de *Das Saborosas Aventura* enfrentou cada vez que entrou em cena, nas diferentes



idades visitadas durante as apresentações do Palco Giratório, em Bogotá ou no Timor Leste.

Referências

CARREIRA, André. *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80: la pasión puesta en la calle*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.

Recebido em: 20/11/2022

Aprovado em: 21/11/2022