



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES**

**FESTA NA RUA: UM OLHAR SOBRE AS EXPERIÊNCIAS  
ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS NO NÚCLEO DE ESTUDOS EM  
TEATRO DE RUA (NUTRUA) DA UFPE**

**Recife**

**2022**

**JOSÉ EUDES LUIZ DA SILVA**

**FESTA NA RUA: um olhar sobre as experiências artístico-pedagógicas no  
Núcleo de Estudos em Teatro de Rua (NUTRUA) da UFPE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Teatro/Licenciatura da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

**Orientador: Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira**

**Recife**

**2022**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, José Eudes Luiz da.

Festa na Rua: um olhar sobre as experiências artístico-pedagógicas no Núcleo de Estudos em Teatro de Rua (Nutrua) da UFPE / José Eudes Luiz da Silva. - Recife, 2023.

48f, tab.

Orientador(a): Elton Bruno Soares de Siqueira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2023.

Inclui referências, anexos.

1. Teatro de Rua. 2. Pedagogia do teatro. 3. Nutrua - Núcleo de Estudos em Teatro de Rua. 4. Grupos de teatro de rua em Pernambuco. 5. História do teatro. I. Siqueira, Elton Bruno Soares de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

Dedico este trabalho à memória do meu pai, Everaldo Luiz da Silva, por todo amor e motivação que me impulsionam a seguir meus sonhos.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por guiar meus passos e fazer de mim um homem forte.

A Carol e Bia, por todo apoio e atenção que fizeram com que eu ingressasse na Universidade.

A minha família, que, mesmo sem entender meus planos e minha profissão, me apoiam incondicionalmente.

A Rayzza e Karol, por toda atenção e ajuda com alguns processos burocráticos da Universidade.

A Ewerson, WAY, Phelipe, Puff e todas as outras personalidades que esse ser carrega, por estarem sempre comigo, me apoiando e vivenciando os momentos mais lindos dessa trajetória.

A Karol Spinelli (Nega), por termos sido um o outro de alguma forma.

A minhas irmãs do coração Jheniffer Amorim e Júlia Moux, por juntos formarmos o nosso Trio Ternura.

A Romero Mendes, por todos os momentos de leveza e aprendizado.

Ao professor Elton Bruno, por ter sido meu orientador, mas acima de tudo por ter sido um amigo que me apoia, me incentiva e me inspira a seguir na vida acadêmica.

Ao professor João Denys, que sempre se mostrou um mestre e amigo, referência de artista e educador para a minha formação.

Aos professores, Izabel Concessa, Clara Camarotti, Roberto Lúcio, Luís Reis, Kalyna Aguiar, Rodrigo Dourado e Vika Schabbach, fundamentais para a minha formação.

A Raquel Franco, pela iniciativa de criar o NUTRUA.

A todos que compõem o NUTRUA.

Nós saímos das camisas de força da ideologia e começamos a vestir os trapos coloridos da fantasia, da possibilidade, da transformação, da beleza, do nada pronto, nada definitivo e do eterno movimento.

Amir Haddad

## RESUMO

Este trabalho reflete criticamente sobre as experiências artístico-pedagógicas vivenciadas no Núcleo de Estudos em Teatro de Rua - NUTRUA da UFPE. Apesar da relevância histórica do Teatro de Rua, percebe-se a pouca valorização que ainda é dada a esse tipo de arte dentro dos variados contextos universitários. Com isso, o presente estudo busca avaliar em que medida o Nutrua vem contribuindo para a formação dos licenciandos em Teatro que dele fazem parte, buscando, assim, aferir sua relevância enquanto componente significativo para a formação docente em Teatro da UFPE. Para isso, faz breves apontamentos sobre a história do Teatro de Rua, trazendo algumas discussões mais contemporâneas, como a análise feita pelo pesquisador Alexandre Falcão, sobre as Universidades Federais do país que ofertam o componente curricular Teatro de Rua. Em seguida, o autor desta pesquisa analisa criticamente a sua própria vivência no NUTRUA e em outros projetos desenvolvidos no núcleo, a fim de investigar o impacto dessas experiências em sua formação. Também são apresentados alguns relatos de experiência dos demais integrantes do NUTRUA. Para embasar a pesquisa, iremos dialogar com o pensamento de alguns teóricos, entre eles, André Carreira, Licko Turle, Narciso Telles.

**Palavras-chave:** Pedagogia do Teatro. Teatro de Rua. NUTRUA.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 TEATRO DE RUA: BREVES APONTAMENTOS</b> .....	9
1.1 TEATRO DE RUA: UM POUCO DE HISTÓRIA, UM POUCO DE CONCEITO.....	9
1.2 O TEATRO E A ESPACIALIDADE.....	13
1.3 TEATRO DE RUA E UNIVERSIDADE.....	14
<b>2 NUTRUA E SEU POTENCIAL ESTÉTICO-PEDAGÓGICO</b> .....	20
2.1 A EXPERIÊNCIA COM O NUTRUA .....	20
2.2 CABEÇAS DE PAPELÃO.....	25
2.3 IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS DA EXPERIÊNCIA COM O NUTRUA .....	29
2.4 PROJETOS POR MEIO DO NUTRUA .....	31
<b>3 FALA, RUEIRO</b> .....	37
3.1 OS JOGOS, A INTERVENÇÃO, OS EDITAIS.....	37
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	41
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	43
<b>APÊNDICE</b> .....	44

## INTRODUÇÃO

Este trabalho surge do meu encantamento com o universo do Teatro de Rua por meio do NUTRUA (Núcleo de Estudos em Teatro de Rua), fundado em 2019 como projeto de extensão da UFPE.

Minha jornada no Teatro começou em uma ONG no bairro onde moro, no interior da cidade do Paudalho, chamada CEEP (Centro de Estudos e Educação Popular). Elementos das culturas populares, como o Coco, a ciranda, o frevo, a capoeira, estavam sempre presentes em meu cotidiano e nas práticas artísticas da ONG.

Ao entrar na Universidade Federal de Pernambuco, em 2018, assim como todo e qualquer universitário de Teatro, recebi muitos aprendizados práticos e teóricos sobre os mais diversos tipos do fazer teatral. No entanto, sempre senti falta da presença de algum componente curricular voltado aos teatros populares, fora da caixa cênica; alguma disciplina que me levasse a pensar e a fazer a minha arte, tendo em vista a cidade de onde venho, por exemplo, que não tem edifício teatral ativo.

Foi então que, em 2019, fui informado da seleção para participar de um projeto, com iniciativa do Prof. Bruno Siqueira e de Raquel Franco, palhaça e atriz de rua, à época estudante da licenciatura em Teatro da UFPE, que visava trabalhar com teatro de rua. Por já ter feito teatro na rua, logo pensei que seria uma ótima oportunidade de estudar mais a fundo a prática teatral que sempre vivenciei na ONG onde estudei.

Ingressei no NUTRUA e logo minhas intuições sobre o ensino do teatro começaram a florescer. Comecei a perceber formas de fazer teatro que facilmente podem ser ensinadas e aplicadas em qualquer lugar, coisa que até então eu não tinha experienciado ainda no curso, uma vez que tudo estava muito ligado ao edifício teatral.

O NUTRUA me proporcionou a experiência de estudar a cidade e olhar para ela como palco para os mais diversos tipos de espetáculos; olhar para as pessoas e enxergar o público; ver todos os tipos de materiais que compõem as ruas, as praças, as calçadas e enxergar potenciais elementos para a composição da dramaturgia que pode ser apresentada nesses espaços. Tudo isso me ajudou a criar uma nova percepção de ator e de arte-educador, fazendo com que eu desvendasse um mundo de possibilidades artístico-pedagógicas por meio do Teatro de Rua.

É importante frisar, diante da escassez e da pouca valorização que é dada ao teatro de rua nos mais variados contextos universitários, e no meio teatral como um todo, que essa

modalidade do fazer teatral, constitui nas mais variadas culturas, a base para as mais diversas práticas teatrais que se desenvolveram no tempo.

É junto ao povo e com a participação de toda a sociedade que o teatro encontra e mostra toda a força que tem. Como a rua é um espaço político e democrático, o Teatro de Rua em muito contribui para a disseminação da arte e da informação, dialogando diretamente com as diversas camadas da sociedade, algumas delas privadas do acesso às manifestações culturais, mal tendo condições financeiras, por exemplo, de estar no edifício teatral.

Por meio do NUTRUA, nós, os envolvidos, conseguimos pensar e praticar nossa arte de outra forma. Elementos da nossa cultura, antes restritos ou mesmo invisibilizados, agora se tornaram possibilidades para o nosso fazer artístico. As ruas, antes lugar de passagem, agora se fazem espaços de pesquisa e criação. Todo esse olhar para as nossas raízes e para a cidade como um todo nos torna mais humanos, mais sensíveis para questões do interesse popular, abrangendo nosso olhar sobre as possibilidades do fazer teatral.

Com a pouca experiência de muitos professores e alunos na prática do Teatro de Rua, esperamos minimamente suscitar discussões e possibilidades de ensino-aprendizagem de modo que possamos aos poucos ir preenchendo essa lacuna que existe na nossa formação. Com isso, espero que possa existir um diálogo mais apropriado com essa modalidade de *práxis* teatral.

Para o alcance dos meus objetivos com esta monografia, será feita a análise de um mapeamento em Universidades públicas brasileiras que ofertam Teatro de Rua em suas grades curriculares de ensino. Em seguida, farei uma reflexão crítica sobre o diário de bordo das minhas vivências no NUTRUA, analisando todos os processos e atravessamentos que tive com o núcleo e detalhando momentos de prazer e de dor, de aprendizados e de frustrações, a fim de expor tudo que reverberou em mim e o que ficou de alicerce para a minha formação enquanto artista, educador e ser humano.

Por fim, apresentarei as entrevistas semiestruturadas feitas com alunos de Teatro da UFPE, integrantes do NUTRUA, com o intuito de saber em que medida o Núcleo vem contribuindo para a formação artístico-pedagógica deles.

Esta pesquisa dialoga com o pensamento de André Carreira, Licko Turle e Narciso Telles, que vêm realizando práticas e investigações sobre o Teatro de Rua no Brasil, com ênfase em seus aspectos pedagógicos.

## 1 TEATRO DE RUA: BREVES APONTAMENTOS

Neste capítulo trataremos um pouco das origens ritualísticas do teatro, das origens europeias do teatro de rua e de sua evolução no tempo, assim como algumas discussões sobre o conceito de teatro de rua. Em seguida, faremos uma discussão sobre espaço e território. Por fim, apresentaremos um levantamento das Universidades Federais no País que ofertam disciplinas sobre teatro de rua.

### 1.1 TEATRO DE RUA: UM POUCO DE HISTÓRIA, UM POUCO DE CONCEITO

As origens do teatro acompanham a própria história da humanidade, pois surge da necessidade de os primeiros homens se comunicarem e contarem fatos do dia a dia, como, por exemplo, observar os animais para poder imitá-los e se aproximar deles com mais facilidade na hora da caça, assim como representar a própria caça para os demais integrantes da comunidade. Ao que se presume, também faziam uso dos sons e das danças, muito provavelmente por acreditarem que invocavam poderes sobrenaturais necessários à sobrevivência, como a fertilidade da terra, o sucesso na batalha, a casa. Conforme Berthold:

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose - dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 2014, p. 2).

Com o passar do tempo e com o domínio e conhecimento do homem em relação aos fenômenos naturais, o teatro vai abdicando de suas características exclusivamente ritualísticas e passa a assumir outras funções. Em seguida, num estágio mais avançado da história da humanidade, o teatro passa a ser o lugar de representação de narrativas relacionadas aos deuses e heróis.

De acordo com a história oficial, o teatro ocidental tem origem nas práticas ritualísticas dos cortejos dionisíacos que aconteciam nas ruas, reunindo em suas manifestações música, dança, teatro, circo, o que culminaria em espetáculos públicos realizados nos anfiteatros da Grécia. Para essa história, ocorreu “um processo ‘evolutivo’ desses rituais que culminou com a criação das dramaturgias clássicas, no teatro grego e posteriormente no teatro romano, seguido por todas as outras formas teatrais ocidentais” (ALMEIDA, 2021, p.16).

No período medieval, as práticas do teatro oficial estão ligadas às festividades religiosas; os textos tinham como tema as passagens bíblicas, os milagres, os mistérios, as biografias de santos, os sermões. Essa característica tão particular do teatro da Idade Média está intimamente relacionada com a dominação da Igreja Católica nesse contexto histórico. Para Carreira (2005), o que se entende por teatro de rua tem sua origem na Idade Média, uma vez que os artistas impedidos de atuarem em espaços fechados, no caso, os templos, recorrem aos espaços ao ar livre da cidade, passando a conviver com todo tipo de artistas mambembes.

No Renascimento, uma das vertentes populares do teatro foi a *Commedia Dell'arte*. Além de popular, era também itinerante: as companhias teatrais se apresentavam em locais públicos de diversas cidades, com palcos improvisados e apresentações baseadas num esquema que contava com a improvisação e espontaneidade dos atores.

No século XVII, na Espanha, os dramaturgos espanhóis, partindo por um viés de raiz mais popular, desprezavam as imposições eruditas e direcionavam suas obras ao povo. Neste período,

Havia em Paris seis grandes feiras [...] nas quais se apresentavam artistas variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismos, acrobacias, mímicas, números de bonecos, animais amestrados e pequenas cenas teatrais de caráter farsesco. (CORREIA, 2006, p.13).

Com o advento da burguesia, o teatro se distancia de sua potência popular em decorrência das transformações socioeconômicas, passando a se confinar em espaços fechados, acessados apenas por uma classe social,

[...] cuja posição na escala social e econômica lhe possibilita pagar para usufruir do prazer estético e do conhecimento produzido pela obra de arte, confinada agora em casas de ópera, prédios teatrais, museus e galerias; ou ainda para satisfazer a extratos sociais menos privilegiados, a arte como mercadoria de entretenimento alimenta cafés, bares, bulevares, cineteatros e outros espaços das cidades que florescem sob os auspícios da modernidade (TURLE; TRINDADE, 2016, p.16).

Segundo Berthold (2001), na era da cidadania burguesa, o teatro “tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado”. Então, ainda no século XVIII, foram criados os grandes e imponentes edifícios teatrais da cidadania burguesa. A alta valorização e importância dada ao edifício teatral contribuiu para aprofundar o fosso entre o teatro de rua e aquele apresentado em edifícios ou

locais fechados, privados. Esse fosso permite uma maior valorização desses espaços privados em detrimento do pouco valor dado aos teatros que ocorrem nas ruas e espaços públicos.

No Brasil, a história oficial conta que as primeiras manifestações dramáticas ocorrem com a chegada dos Jesuítas no século XVI, como forma de catequização. O teatro era utilizado para doutrinar os indígenas e colonos. Anchieta é um dos principais responsáveis por esse tipo de teatro, que tinha uma preocupação muito mais religiosa do que artística, como relata Camargo (s/d, p. 18): “ quando veio para cá, [o padre Anchieta] já estava imbuído do mesmo objetivo do teatro medieval - cristianizar -, ele usa aqui, com nossos índios, uma série de recursos desse repertório de teatro medieval”. Para esse teatro não existia lugares determinados para as atividades teatrais, e as peças, feitas por atores amadores, eram apresentadas em praças, ruas e colégios.

No século XVII, emergem outros tipos de teatralidades, para além do teatro de catequese, relacionados a festas populares e acontecimentos políticos. Algumas delas se associavam a festas pagãs, como o Carnaval, com pessoas fantasiadas, usando adereços, máscaras, canto, danças e instrumentos musicais.

O teatro de rua feito no Brasil, durante o século XX, passou por algumas fases, principalmente durante as décadas do regime militar, servindo como instrumento de enfrentamento aos discursos autoritários da época. Segundo Carreira (2006) “podemos considerar que a experimentação dos anos 60 não foi muito além do emprego de fragmentos do discurso político e estético de Brecht e da utilização de alguns procedimentos do agit-prop”, já nos anos 70, os grupos “se propuseram criar espaços teatrais em comunidades e trabalharam em colaboração com organizações sindicais e políticas”.

Na década de 80, mais especificamente à partir de 1984, os grupos que faziam teatro de rua

construíram seus projetos e discursos seus com base a um processo de mitificação, que se articulou através de um pensamento dominante no teatro brasileiro que considerava que o teatro de rua é uma modalidade teatral fundamentalmente militante, que pertence ao campo de ação política da cultura popular, e se constitui como instrumento privilegiado na reconstrução democrática do país (CARREIRA, 2006, p.90).

Para Carreira (2005), as práticas contemporâneas de teatro de rua têm como referência muitas das práticas de teatro ao ar livre, que vêm “desde o teatro medieval até os happenings surrealistas, passando pelo teatro de agit-prop russo, sem deixar de tomar emprestado elementos de algumas práticas orientais”. Tais influências se fazem presentes em muitas

práticas de fazedores de teatro de rua até hoje.

Atualmente, ainda encontramos dificuldades em conceituar o Teatro de Rua e diferenciá-lo das abordagens de Teatro Popular. Na atualidade, muito do discurso ideológico sobre o teatro de rua está relacionado ao fato de pensar uma aproximação a um determinado público, que seria o popular, devolvendo ao povo algo que é naturalmente deles. Mas, segundo Carreira:

Esta ideia supõe ver o público pedestre como uma audiência “popular”. No entanto, esta suposição do caráter “popular” é discutível principalmente porque o espaço da rua é frequentado por uma diversidade de setores sociais. Seria interessante considerar a ideia de “popular” como algo menos relacionado à condição de subalternidade social com o fim de ampliar este conceito para fazer referência à diversidade cultural e à própria cultura urbana, para então poder pensar o teatro de rua como “popular”. Mas, se o “popular” diz respeito a uma cultura específica de setores sociais subalternos, o fato de apresentar o espetáculo nas ruas não determinaria que o fenômeno teatral na rua seja naturalmente uma manifestação popular. Neste caso seria necessário delimitar a localização geográfica da rua na qual se realiza determinado espetáculo e identificar a seleção de usos predominantes para caracterizar socialmente o público espectador (TELLES e CARNEIRO, 2005, pg. 25).

Uma outra questão é pensar que qualquer performance que aconteça na rua pode ser considerado teatro de rua, pois ainda segundo Carreira:

[...] se considerarmos apenas o fato do espaço cênico da representação ‘ser a rua’ como parâmetro, estaremos colocando em uma mesma categoria espetacular manifestações tão distintas como uma encenação na esquina de uma cidade, um desfile de carnaval, um ato público, uma feira, ou qualquer representação em um anfiteatro ao ar livre (TELLES e CARNEIRO, 2005, p. 23).

Contudo, para Carreira, “poder deslocar o conceito de teatro de rua da marca do teatro popular é fundamental para estender este campo da pesquisa desde um enfoque do estudo da utilização das linguagens da encenação” (TELLES e CARNEIRO, 2005, p. 36).

Segundo os valores burgueses da sociedade capitalista, uma obra apresentada em grandes edifícios teatrais não tem o mesmo valor se for apresentada em ruas e praças, segundo Teixeira (2020, p. 25)” o ‘cisma cultural’ entre os populares e as obras eruditas ocorre, entre outras coisas, porque os populares percebem na criação dessas obras uma lógica que os

afasta.”

## 1.2 TEATRO DE RUA E A ESPACIALIDADE

Os lugares têm valores simbólicos diferentes, quando se trata das artes cênicas esses valores interferem diretamente na forma como a sociedade entende o que são as produções de valor intelectual ou não. Quando se pensa em um lugar de representação teatral, é possível dizer que a estrutura do palco à italiana ocupa o imaginário social. Os espetáculos produzidos em outros lugares, como a rua, a praça e os espaços abertos no geral - longe dos grandes edifícios teatrais - têm o seu valor diminuído, se pensarmos a partir de uma lógica erudita.

Com isso, o valor de um trabalho artístico não pode ser dissociado do lugar onde se apresenta, pois, se tomarmos como exemplo, dois homens com a mesma idade, a mesma formação e o mesmo comprometimento, sendo um artista de rua e o outro de palco, ambos serão pagos e reconhecidos de acordo com os espaços que ocupam.

Afinal, segundo os valores burgueses da sociedade capitalista, apresentar-se para as classes abastadas em teatros luxuosos não tem o mesmo peso de se apresentar para trabalhadores em ruas e praças [...] Assim, dependendo do ponto de vista da análise e das formas dos espetáculos, há valores diferenciados: se visto pela ótica dominante, é importante o que se produz nos grandes teatros, como, por exemplo, os musicais e dramas burgueses. Sob a ótica da luta de classes, essas produções servem apenas para reforçar a ideologia dominante (TEIXEIRA, 2020, p. 67).

Com isso, é importante pensar que o que estamos debatendo aqui não é o juízo de valor delegado ao teatro dito como erudito ou ao teatro popular. O que propomos é a discussão a respeito de como os espetáculos teatrais de rua ainda são marginalizados, mesmo com toda a sua importância histórica. A rua como potência cênica ainda se mantém relevante para os artistas que a ocupam, e a prática das suas particularidades sustenta a ideia de que o teatro é plural e deve ser exercitado em sua diversidade.

Quando um espaço público é ocupado, muito mais do que somente a experiência estética, um senso genuíno de comunhão é instaurado e o artista, mesmo que do seu lugar de destaque na ocupação, se rende à espontaneidade daquele lugar, tendo de responder ao que há de singular e de inesperado ali. Não basta que o espaço ocupado seja somente propício para a representação cênica, é importante que o espetáculo apresentado dialogue com a narrativa política daquele espaço. O que será revelado ao público deve estar munido de informações suficientes para estimular o senso crítico dele e fazê-lo refletir não apenas sobre a dramaturgia

do espetáculo apresentado, mas também a respeito do território que está sendo ocupado.

As pessoas ocupam os territórios se relacionando com os outros e com os meios técnicos que dispõem. Dessa forma, mesmo que inconscientemente, as particularidades de um território podem penetrar o espetáculo teatral, pois este depende também dos meios de produção que lhes são disponibilizados e dos sujeitos para quem será apresentado. No caso do teatro de rua, a modificação acontece constantemente, tendo que se adaptar às interferências cometidas pelos sujeitos e pelos espaços em que se apresenta. De acordo com Teixeira (2020, p. 69), “entendemos que a carga semântica de (signos e significados) de um território, de um lugar, pode vir a adentrar um espetáculo teatral, mesmo que de forma inconsciente para seus fazedores”.

Sendo assim, um grupo teatral, ao apresentar uma obra na rua, pode influenciar o imaginário e a afetividade dos espectadores em relação ao espaço em que a obra está sendo representada. Os espetáculos teatrais que acontecem em espaços públicos podem, na medida em que são apresentados, auxiliar os cidadãos a se apropriarem simbolicamente do território. Assim, o teatro de rua ao se apropriar de forma simbólica de um espaço público, pode influenciar na criação do imaginário deste, ao mesmo tempo em que é influenciado por ele.

A participação do público no espetáculo de rua não se fundamenta apenas nos aplausos, mas na maneira como cada indivíduo presente consegue se relacionar com o lugar onde o teatro está sendo festejado. Isso diz respeito também a maneira como o próprio público comunga entre si, como a promoção do encontro de cidadãos, que na vida cotidiana nunca imaginariam se aproximar, despertando a satisfação da convivência com o próximo. Num exercício quase religioso, a plateia se reconhece e se acolhe enquanto um coletivo que vai corresponder aos estímulos do espetáculo, e esse movimento agrega um senso de dignidade tanto ao artista em cena quanto ao público que o assiste.

O teatro de rua cria fissuras nos espaços públicos abertos ao transformar um local de passagem em um espaço de trocas simbólicas, e o presente em um assistente da obra teatral. Dessa forma, é uma arte que pode fortalecer os laços identitários dos cidadãos com sua cidade [...] a partir desse encontro, o transeunte pode lançar novos olhares sobre a paisagem, vendo-se nela, desvendando-a e sendo desvendado por ela (TEIXEIRA, 2020, p. 80).

### 1.3 TEATRO DE RUA E A UNIVERSIDADE

Aqui analiso o tópico “Panorama do teatro de rua nos projetos pedagógicos e matrizes curriculares dos cursos de Teatro e Artes Cênicas das IES públicas brasileiras”, título da tese

do Araújo (2021), com o intuito de deixar registrado nesta monografia uma visão acerca dos cursos de teatro ou de artes cênicas, das universidades públicas que ofertam teatro de rua.

O autor separa as Universidades de acordo com cinco graus diferentes de oferta de teatro de rua apresentados pelos cursos, que são:

- matéria obrigatória em teatro de rua,
- matéria optativa em teatro de rua,
- matérias que inserem o teatro de rua de forma transversal,
- pesquisas relacionadas ao teatro de rua,
- programas de extensão relacionados ao teatro de rua.

No período entre maio de 2017 a junho de 2019, o autor relatou que “estavam em funcionamento 68 cursos de graduação presenciais em Artes Cênicas ou Teatro, nos graus de Bacharelado ou Licenciatura, em IES públicas brasileiras”(Araújo, 2020, 96). Dos 68 o autor não conseguiu contato com 15 dos cursos. A pesquisa foi feita por meio de levantamento de dados e estudo de campo.

Dos 68 cursos, apenas cinco ofertavam matéria obrigatória sobre teatro de rua, são eles:

**Tabela 1 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matéria obrigatória em teatro de rua**

<b>Instituição</b>	<b>curso</b>	<b>Nome da matéria</b>	<b>Grau</b>
<b>IFF</b>	<b>Teatro</b>	<b>Atuação IV (Teatro de Rua e Performance)</b>	<b>Licenciatura</b>
<b>Ufal</b>	<b>Teatro</b>	<b>Laboratório de Artes Cênicas na Rua</b>	<b>Licenciatura</b>
<b>UFMA</b>	<b>Teatro</b>	<b>Teatro de Rua</b>	<b>Licenciatura</b>
<b>UFT</b>	<b>Teatro</b>	<b>Teatro de Rua e Arte Pública (PPC de 2009) Práticas Cênicas de Rua e Arte Pública (PPC de 2018, em aprovação)</b>	<b>Licenciatura</b>
<b>Unifap</b>	<b>Teatro</b>	<b>Teatro de Rua e Performance</b>	<b>Licenciatura</b>

Fonte: Alexandre Falcão Araújo (2021).

Dos cursos que ofertam matérias optativas de teatro de rua, foram identificados 19, mas apenas 11 estavam ofertando regularmente a disciplina no período em que se deu a pesquisa, são eles:

**Tabela 2 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matéria optativa de teatro de rua com efetiva oferta no período da pesquisa**

Nº	Instituição	Curso	Nome da Matéria	Grau
1	Uesb	Teatro	Prática em Teatro para a Rua	Licenciatura
2	Ufal	Teatro	Narrativas na Rua – da inspiração africana à roda de histórias como arte pública	Licenciatura
3	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua	Licenciatura
4	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua	Bacharelado
5	UFRN	Teatro	Teatro de Rua	Licenciatura
6	UFSJ	Teatro	As técnicas de Meyerhold e o Teatro de Rua	Licenciatura
7	UFSJ	Teatro	As técnicas de Meyerhold e o Teatro de Rua	Bacharelado
8	Unir	Teatro	Tópicos Especiais em Teatro: Teatro de Rua I e II	Licenciatura
9	Unirio	Teatro	Jogo Teatral no Espaço Urbano	Licenciatura
10	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Licenciatura
11	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Bacharelado

Fonte: Alexandre Falcão Araújo (2021).

Os cursos que ofertam teatro de rua de forma transversal em suas disciplinas são:

**Tabela 3 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matérias que inserem o teatro de rua de forma transversal**

Nº	Instituição	Curso	Grau	Nome da(s) matéria(s)
1	Udesc	Teatro	Licenciatura	Espaço Teatral, Montagem Teatral, Prática de Direção teatral e Interpretação.
2	UEA	Teatro	Licenciatura	Técnicas Circenses; Espaço Teatral e Iluminação Cênica
3	UEA	Teatro	Bacharelado	Técnicas Circenses; Espaço Teatral e Iluminação Cênica
4	Ufac	Artes Cênicas	Licenciatura	Introdução à palhaçaria
5	Ufac	Artes Cênicas	Bacharelado	Introdução à palhaçaria

6	Ufal	Teatro	Licenciatura	Projetos Integradores, Pedagogia das Máscaras, Circo, Técnicas circenses e danças brasileiras.
7	UFBA	Artes Cênicas– Direção Teatral	Bacharelado	A cena aberta
8	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado	Matérias ligadas a performance
9	UFSC	Artes Cênicas	Bacharelado	Máscaras; performance
10	UFSJ	Teatro	Licenciatura	Teatro e Cultura Popular; Pedagogia do Teatro: educação em espaços não-formais
11	UFSJ	Teatro	Bacharelado	Teatro e Cultura Popular
12	Unesp	Teatro	Licenciatura	Teatro e Educação: Pedagogias do Teatro
13	Unicamp	Artes Cênicas	Bacharelado	Formas Espetaculares e Cultura Popular Brasileira I e II
14	Urca	Teatro	Licenciatura	Teatro popular e outras

Fonte: Alexandre Falcão Araújo (2021).

Essas disciplinas geralmente são ensinadas por professores que têm formação ou uma aproximação maior com o teatro de rua, “então, mesmo que as matérias não tenham o teatro de rua especificado em seus conteúdos curriculares, ele é inserido pelas e pelos docentes ligados ao teatro de rua” (ARAÚJO, 2021, p. 105).

Das Universidades, 20 apresentaram projetos de pesquisa relacionados ao teatro de rua:

**tabela 4 - cursos superiores de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com pesquisas relacionadas ao teatro de rua**

Nº	Instituição	Curso	Grau
1	Udesc	Teatro	Licenciatura
2	Ufal	Teatro	Licenciatura
3	UFGD	Artes Cênicas	Bacharelado
4	UFGD	Artes Cênicas	Licenciatura
5	UFMA	Teatro	Licenciatura

6	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado
7	Ufop	Artes Cênicas	Licenciatura
8	UFPE	Teatro	Licenciatura
9	UFRJ	Artes Cênicas – Habilitação em Cenografia	Bacharelado
10	UFRN	Teatro	Licenciatura
11	UFSJ	Teatro	Licenciatura
12	UFSJ	Teatro	Bacharelado
13	UFT	Teatro	Licenciatura
14	Unesp	Teatro	Licenciatura
15	Unesp	Teatro	Bacharelado
16	Unicamp	Artes Cênicas	Bacharelado
17	Unir	Teatro	Licenciatura
18	Urcs	Teatro	Licenciatura
19	USP	Artes Cênicas	Licenciatura
20	USP	Artes Cênicas	Bacharelado

Fonte: Alexandre Falcão Araújo (2021).

Por fim, 20 dos cursos apresentaram projetos de extensão relacionados ao teatro de rua:

**Tabela 5 - cursos superiores de presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com projetos ou programas de extensão relacionados ao teatro de rua**

Nº	Instituição	Curso	Grau
1	IFTO	Teatro	Licenciatura
2	UEA	Teatro	Licenciatura
3	UEA	Teatro	Bacharelado
4	Ufal	Teatro	Licenciatura
5	UFGD	Artes Cênicas	Licenciatura
6	UFGD	Artes Cênicas	Bacharelado
7	UFMA	Teatro	Licenciatura
8	Ufop	Artes Cênicas	Licenciatura
9	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado
10	UFPA	Teatro	Licenciatura

11	UFPB	Teatro	Licenciatura
12	UFPB	Teatro	Bacharelado
13	UFRN	Teatro	Licenciatura
14	UFSJ	Teatro	Licenciatura
15	UFSJ	Teatro	Bacharelado
16	UFT	Teatro	Licenciatura
17	Unesp	Teatro	Licenciatura
18	Unesp	Artes Cênicas	Bacharelado
19	Unir	Teatro	Licenciatura
20	Urca	Teatro	Licenciatura

Fonte: Alexandre Falcão Araújo (2021).

Vale salientar que no período em que foi realizado essa pesquisa (2017 a 2019), o NUTRUA ainda era um projeto de pesquisa em teatro de rua, da UFPE, idealizado por Raquel Franco e Bruno Siqueira, passando a ser um projeto de extensão somente em 2021, assim sendo, a partir dessa alteração com o Núcleo de Pesquisa em Teatro de Rua da UFPE, podemos dizer que são 19 cursos de IES públicas que apresentam projetos de pesquisa e 21 que apresentam projetos de extensão relacionados ao teatro de rua.

Ao fazer um comparativo com os cursos das IES do Nordeste, o autor acha curioso que,

O curso de Licenciatura da UFPE, [...] sediado em um estado e uma cidade reconhecidos por sua diversa e rica cultura popular, pelo intenso diálogo entre a arte popular e as artes cênicas, a dança e a música e, ainda, por seu histórico de lutas sociais, é bem mais tímido no tocante à orientação do curso frente à temática popular (ARAÚJO, 2021, p.121).

Após entrar em contato com a vasta produção de teatro de rua em Pernambuco, que descrevo no capítulo seguinte, também me questioneei sobre o porquê da UFPE não ofertar uma disciplina de teatro de rua, visto que alguns diretores de grupos de teatro de rua de Pernambuco são formados pelo curso de Teatro da própria UFPE, mostrando que há um interesse por essa linguagem. Também muitos estudantes que estão se inserindo no curso, assim como eu, vêm de cidades do interior que não contam com prédios teatrais e esses estudantes veem nas ruas seus espaços de atuação artístico-pedagógica.

## 2 NUTRUA E SEU POTENCIAL ESTÉTICO-PEDAGÓGICO

Neste capítulo vou falar sobre minha experiência com o universo do teatro de rua, por meio de jogos e experimentos com o NUTRUA. Analiso também o *Cabeças de Papelão*, minha primeira experiência em um espetáculo pensado e produzido para a rua, e também sobre minha experiência com grupos de teatro de rua do Recife, os quais tive o prazer de conhecer, por meio do NUTRUA.

### 2.1 A EXPERIÊNCIA COM O NUTRUA

As coisas não são tão difíceis de explicar ou de entender, talvez nós só não tenhamos passado pela experiência certa ainda e, por isso, em determinados momentos, nos sentimos perdidos. Ao entrar na Universidade em 2018, para cursar a Licenciatura em Teatro, eu me senti o jovem mais feliz do mundo, simplesmente por ter a possibilidade de me profissionalizar em Teatro, que anos antes salvou a minha vida, ou pelo menos me mostrou que existiam outras possibilidades de futuro.

Fazer teatro na minha comunidade era prazeroso e libertador, eu adorava estar em cena, apresentar espetáculos na minha cidade e em cidades vizinhas, mas, infelizmente, eu não encontrei tanto prazer e liberdade na Licenciatura em Teatro, e isso não era nada confortável. Passei um bom tempo tentando entender a razão de tanta angústia e insatisfação, até porque era Teatro, o curso dos meus sonhos. Mas as coisas não pareciam ter o mesmo sentido que tinham antes, eu não estava encontrando na Licenciatura as razões que me impulsionaram a estar ali.

Embora admirasse tudo o que era ensinado no curso, eu não me sentia pertencente, era difícil me identificar com as práticas apresentadas. Até que, em 2019, eu entrei em contato com o universo do teatro de rua por meio do NUTRUA e a partir dali comecei a sair do limbo em que parecia estar. Eu passei a me entender melhor e a ter respostas para meus questionamentos, eu voltei a sentir prazer em fazer teatro, e estar na sala de ensaio junto ao Núcleo me fazia muito bem.

A cada encontro, porém, eu percebia que nós, os integrantes, não tínhamos muito conhecimento a respeito das práticas e das especificidades do teatro de rua. Com isso, o nosso maior desafio foi desfazer algumas amarras que estavam intrínsecas em nosso corpo e aprimorar o nosso estado de presença.

A seguir, trarei alguns conceitos e exercícios que foram nos conduzindo ao longo do processo sobre o entendimento e a prática do Teatro de Rua.

Com o intuito de preparar nossos corpos para a espacialidade da rua, buscando dar conta de um público que não está organizado de forma unilateral, nós começamos a praticar exercícios que trabalhavam a circularidade, que visa, segundo Almeida (2021, p. 31) , a “um corpo que rompe com a frontalidade, invadindo outras vias de expressão, se perceba livre na experiência da cena e, mais importante, perceba a cena com infinitas vias de sentido, linhas de força, tal qual a imagem da encruzilhada.” Esta foi uma prática desafiadora para o grupo, que estava habituado a apresentar para um público unilateral, tendo aqui duas questões para se resolver: uma em relação ao público que não se via mais disposto apenas a se posicionar na frontalidade; e outra questão em relação ao corpo que não estava acostumado a representar para todos os sentidos da cena e que por muito tempo aprendeu a não dar as costas para o público.

As danças de Coco, Cavalo Marinho, Tambor de Crioula e outras eram muito utilizadas para trabalhar a circularidade, justamente por serem praticadas de forma circular. Essas são danças que nos permitiam experimentar os vários ângulos da cena e perceber o espaço como um todo. Eu, em particular, sentia muita dificuldade em participar por não ter muita coordenação motora para dançar, me sentia um pouco retraído. Como no início havia muitos exercícios a partir dessas danças, eu pensei várias vezes em desistir, sair e não voltar mais.

Minha relação com a dança no geral era complicada. Eu não era muito do tipo que dançava nas festas, baladas, aniversários. Quando me deparei com essas danças populares no NUTRUA, me sentia muito exposto, travado. Demorou um tempo, mas, após uma conversa com a facilitadora sobre essa minha dificuldade com a dança, ela me fez entender que, mais importante do que saber dançar era ter disponibilidade para jogar com a proposta da dança, que o intuito não era executar os passos com perfeição, mas estar disponível para o jogo.

Essa mudança de pensamento sobre o estar disponível para o jogo ao invés de ficar preocupado se estava dançando certo ou errado me fez ter outra percepção em relação a todos os outros exercícios, sejam eles no teatro ou na vida. Eu passei a me permitir vivenciar mais as experiências. Percebi que eu não precisava saber fazer tudo ou fazer tudo perfeitamente: eu apenas precisava fazer, no meu tempo, no meu ritmo, do meu jeito. Perceber essas coisas dentro do Nutrua me fez ter outros tipos de atitude no meu dia a dia. Por exemplo, hoje eu já danço em qualquer lugar com muito mais liberdade, entendendo que o que importa é a minha disponibilidade para estar e aproveitar o jogo com as pessoas naquele momento.

Com o Tambor de Crioula, pudemos trabalhar a quebra com a frontalidade a partir de uma variação que consistia em: com um texto em mente, podendo ser este um poema, a letra de uma música, uma palavra etc, nós girávamos em torno do próprio eixo e, ao comando da facilitadora, a gente parava e começava a recitar o texto, dialogando sempre com os elementos que estivessem dispostos em nossa frente, podendo ser estes um objeto, um colega ou até mesmo o espaço vazio. Esse exercício despertava em mim um estado de alerta para estabelecer uma troca com o imprevisível que ia surgindo em minha frente a cada giro.

A partir das danças populares propostas pela facilitadora, as experimentações nos fizeram tomar consciência dos nossos corpos e do quão enrijecidos estávamos para uma representação que se queria circular. Com o tempo, o movimento foi se tornando mais fluido, assim como nossas percepções sobre a cena e o espaço.

Espaço que é território da cena e que pode se manifestar no próprio corpo, no outro e no próprio espaço cênico. É um território que se amplia para conter nele diferentes fundamentos. Por exemplo, quando experimentamos a circularidade nas atividades, ela se manifesta como: circularidade do corpo - em relação a ele mesmo; circularidade do corpo - em relação ao outro; circularidade do corpo em relação ao espaço. São camadas misturadas e vividas conjuntamente, na territorialidade da cena de rua (ALMEIDA, 2021, p. 33).

A seguir, apresento alguns exercícios que nos guiaram para que pudéssemos entender a espacialidade da rua e, acima de tudo, entender o funcionamento do jogo e do nosso corpo nesse espaço.

Um deles funcionava da seguinte forma: nós andávamos pela sala, atentos para preencher todos os espaços vazios; em seguida, a facilitadora ia comprimindo mais o espaço com algum objeto, e nós continuávamos a andar, agora em um espaço delimitado, mas sempre atento para que todo o espaço delimitado continuasse equilibrado. Em seguida, a facilitadora anunciava que o espaço, delimitado, ia explodir e se ampliar, e esse era o momento de expandirmos nossos corpos, buscando preencher todo o espaço a partir da ampliação do nosso corpo e da nossa expressividade.

Em um outro exercício nós tínhamos que caminhar pelo espaço; em seguida, tínhamos que definir uma posição no espaço, as distâncias e lugares que íamos ocupar. A partir daí a facilitadora estabelecia as seguintes provocações: “Busquem-se, com o olhar”, “Percebam as distâncias e proximidades”, “Encontrem uns aos outros, do mais próximo ao mais distante”. Em seguida, com a ajuda de estímulos sonoros, ela pedia que buscássemos o outro com o corpo e estabelecessemos uma relação corporal.

É importante, antes de qualquer coisa, entendermos que a representação na rua é diferente da representação em espaços fechados. A rua tem uma dimensão que não é a mesma do palco à italiana, por exemplo, que já tem o espaço da representação quase todo definido. É preciso entendermos as camadas sociais e territoriais da rua para que possamos alcançá-las e iniciar um diálogo a partir dos nossos corpos, e esses exercícios muito nos ajudaram para que estivéssemos com nossos corpos preparados para receber e dialogar com essas camadas.

Buscar o outro com o olhar, perceber as distâncias e proximidades, expandir ao máximo o corpo e a expressividade são elementos contidos nesses exercícios que nos ajudaram muito a criar uma conexão com a rua e o público accidental. Se eu quero estabelecer um contato com o público da rua, é preciso que o meu corpo esteja minimamente expressivo para que o público se sinta atraído. Daí, percebendo as aproximações com o público, nós vamos buscando seus olhares e fazendo com que entrem no jogo junto com a gente.

Nós estávamos quase sempre respirando na mesma batida, criando uma unidade, entendendo que é preciso muita conexão para poder se relacionar num espaço tão vasto e cheio de atravessamentos como é o da rua.

Como dito antes, a espacialidade da rua é outra, é preciso estar preparado para os mais variados contextos e ocasiões, pois somos constantemente influenciados por eles.

O terceiro exercício trabalhado foi a Improvisação, que

[...] compreende o desenvolvimento de uma postura de abrir-se ao público, como condição, ou melhor, estado de atuação, logo não é apenas estar pronto para alguma imprevisibilidade, mas se perceber impulsionado a estabelecer relações de troca com o público (ALMEIDA, 2021, p. 35).

Discutir e praticar exercícios de improvisação para rua me fez perceber o quão diferente é de praticar exercícios de improvisação para espaços convencionais. Na rua, o imprevisível pode vir de todos os lados, de coisas que podemos controlar e de coisas que não podemos controlar, como a chuva, por exemplo. Mas o que mais me assusta e ao mesmo tempo me encanta é que, diferente do teatro convencional, no qual o público de certa forma já vai sabendo os códigos do espetáculo, na rua, o público nem sempre está habituado com esses códigos: é um bêbado que entra na cena, uma criança que chega querendo participar, um rapaz que passa no meio da cena de bicicleta e com um som ligado. Todos esses atravessamentos assustam na mesma medida em que encantam, por despertar sempre um estado de prontidão para ações que podem surgir do público, assim

como estarmos sempre prontos para trocar com o público, trazendo-os cada vez mais para dentro do jogo.

Para estimular em nós o estado de improvisação que é necessário para a rua, a facilitadora trouxe alguns exercícios para nos auxiliarem.

O jogo de roda era um dos exercícios bem utilizados para trabalharmos a improvisação. Ao som de uma música, nós entrávamos na roda e começamos a executar movimentos no nosso tempo e ritmo, experimentando os planos alto, médio e baixo, as distâncias, as velocidades. Em algumas variações usávamos texto, experimentando também as tonalidades, as pausas, o alto, o baixo. Antes de finalizar o movimento e sair da roda, nós estabelecíamos um contato visual com o outro, que em seguida iria ocupar nosso lugar na roda.

Há duas coisas nesse jogo que julgo desafiadoras. A primeira é que o que será feito na roda não está pré-estabelecido, logo, todos os movimentos, sons, gestos, são improvisados, vão surgindo a partir da nossa disposição para o jogo naquele momento. A segunda coisa é o momento de estabelecer a conexão visual, tanto no momento de chamar alguém para a roda, quanto no momento em que é você quem é chamado. Tais conexões me deixaram bem mais desperto para o tempo/ritmo da cena, nunca se sabe quando cada um será convocado, tampouco você faz ideia do que fazer, mas o estado de improvisação que se estabelece, por meio do jogo, faz com que você esteja melhor preparado.

Outro exercício, que eu julgo bem mais desafiador e prazeroso, era o Saída de Rua, que consistia em nos unirmos em bandos e sair às ruas executando movimentos, um à sombra do outro. Quem estava à frente iniciava um movimento e os demais iam repetindo; em seguida, outra pessoa assumia a frente e iniciava um outro movimento. Todos passavam a imitar esse novo movimento, sucessivamente. Pode-se fazer esse exercício com algumas variações, buscando o estado de improvisação a partir da relação do bando só com o público, só com os colegas de cena ou só com a arquitetura da cidade. Em determinado momento, o bando se dispersava, realizando ações individuais, sempre abertos a interagir com o público.

Esse exercício, diferente do primeiro, nos leva a improvisar com outras camadas que não são só as internas. Agora não é apenas nosso corpo criando movimentos em um círculo, mas é o nosso corpo andando nas ruas e dialogando com tudo, se expondo a tudo, buscando as conexões e estabelecendo uma relação com a rua, estando abertos aos atravessamentos que podem ir surgindo durante o percurso, estando disposto a, por meio do improviso, brincar com o acaso.

É pensando em toda a complexidade que é esse exercício que digo que ele é bem

desafiador e, ao mesmo tempo, muito prazeroso. O desafio está no desconhecido, no não saber o que podemos encontrar, no não saber qual será a reação das pessoas. E o prazer está nessas mesmas coisas, pois cada lugar desconhecido, ao ser habitado, nos dá força para ir cada vez mais longe, cada reação externa nos dá força para ir cada vez mais fundo nos sentimentos da cidade. Isso é desafiador e prazeroso!

A voz foi um outro elemento que estudamos, fundamental para o teatro de rua. Se em edifícios teatrais, que são lugares fechados e na maioria das vezes dispõem de uma boa acústica, já se dá extrema importância a esse elemento, na rua deve-se dar dez vezes mais atenção a ele. Pelo fato de os espetáculos de rua acontecerem ao ar livre, abertos a todos os tipos de sons e ruídos, trabalhar a voz se torna fundamental.

Um dos exercícios propostos pela facilitadora para trabalhar a expansão vocal consistia em soltar a voz como se fosse uma flecha. Nele, os participantes escolhem uma palavra e se preparam para verbalizá-la, com a voz aquecida e todo o corpo preparado. A pessoa então verbaliza a palavra com toda sua energia, ergue um dos braços para a frente, como se estivesse pegando impulso, solta a palavra imaginando que o som que está emitindo é uma flecha e que é preciso levá-lo até o alvo que está bem longe, trabalhando, assim, a expansão vocal.

Antes de entrar no NUTRUA eu não imaginava que existissem tantas especificidades para se fazer esse tipo de teatro. No NUTRUA eu descobri, na prática, que fazer teatro de rua, ao contrário do que eu imaginava, não é apenas pegar um texto e apresentá-lo em um espaço aberto. É preciso aprender a se conectar com esse espaço e com o seu público. Com isso, cada fundamento estudado e praticado no Núcleo era um novo motivo para que eu quisesse ficar e descobrir mais, experimentar mais, estudar mais.

Durante as pesquisas no Nutrua, nós também contamos com textos e rodas de conversa em que parávamos para discutir sobre a rua enquanto espaço político, discutir sobre nossos desejos e anseios, sobre o porquê de estarmos fazendo teatro de rua e sobre a importância desse tipo de teatro para a sociedade e para o próprio teatro.

Para mim, era inovador discutir a cidade como espaço de atuação, tirando-a do simples lugar de passagem e tomando-a como palco para a cena, como lugar de estudos para a representação; pensar no cidadão, seja ele quem for, enquanto público; pensar na arquitetura enquanto cenário e estudar as possibilidades desse cenário, que é fixo, para a cena e saber se adaptar a cada novo cenário, na medida em que o espetáculo for transitando pela cidade.

## 2.2 CABEÇAS DE PAPELÃO

O jogo, enquanto experiência lúdica, é fundamentalmente questionador porque tem a capacidade de subverter e desequilibrar a ordem social que propicia tranquilidade (CARREIRA, 2005, p. 29).

Após um tempo vivenciando os jogos e estudos no Nutrua, nós começamos a criar uma intervenção artística a partir das nossas indagações sobre o que queríamos falar para o mundo, sobre o que as pessoas estavam precisando ouvir. Várias ideias e questionamentos foram surgindo, tínhamos muito o que falar, coisas de ordens variadas, mas também muita coisa em comum.

Foi observando o que tínhamos em comum que a facilitadora nos apresentou os textos “O Homem da Cabeça de Papelão”, conto de João do Rio; e a peça teatral “Cabeça de Papelão”, de Júnio Santos. Sendo o segundo texto uma adaptação do primeiro, ambos narram a história de Antenor, um homem nascido no País do Sol, que se diferenciava dos demais cidadãos por não seguir os padrões, por não ter grandes ambições e nem se deixar corromper pelo dinheiro, pelo contrário, ajudava os mais necessitados e, em qualquer que fosse a ocasião, só falava a verdade. Com isso, Antenor começou a ser tido como um louco por todos a sua volta, que exigiam que ele “ajustasse a sua cabeça”. Após muita cobrança, Antenor decidiu trocar a sua cabeça por uma de papelão e a partir daí ele começou a mentir, a trapacear, a se corromper, o que o fez ser aceito e respeitado por todos os moradores do País do Sol, ocupando cargos de muito prestígio naquela sociedade. Contudo, o verdadeiro problema de Antenor, como aponta a história, era não aceitar ser desonesto, mentiroso, corrupto, ignorante, igual todos os outros.

Nós logo nos identificamos com o texto. Após algumas discussões, percebemos que ele falava de coisas que eram urgentes para nós, tanto no que diz respeito a questões sociais quanto a questões pessoais. Na opinião de nossa facilitadora,

Do mesmo modo, o contexto social e político do Brasil também foi o motivo da escolha por João do Rio. No Brasil, a eleição de Bolsonaro batia na porta. Os discursos de extrema direita, a ideologia de uma “moralidade social” que escamoteia preconceitos, homofobia, racismo, violência e autoritarismo só aumentavam, e a verdadeira cara da sociedade brasileira finalmente assumia suas cabeças de papelão (ALMEIDA, 2021, p. 39).

O texto de João do Rio serviu de base para que pudéssemos criar nossa intervenção intitulada de *Cabeças de Papelão*, que foi minha primeira experiência em um espetáculo pensado e produzido para a rua, levando em consideração todas as especificidades que a

rua pede.

Após nossas percepções sobre tudo que o texto dizia de nós e da sociedade, e sobre tudo que queríamos falar na rua naquele momento, nós partimos então para a segunda etapa do processo, que era trazer o texto para o corpo e para a cena. Para isso, nós voltamos a praticar nossos exercícios, citados no capítulo anterior, mas agora implementando o texto e construindo a cena a partir dos jogos. Com isso, eu não vou me ater aqui a falar dos exercícios, mas sim do ato de me colocar nos espaços abertos, experimentando, praticando uma intervenção que mexia tanto comigo e com o social, falar da recepção do público e da troca com cada espaço por onde passamos com o *Cabeças de Papelão*.

Nossas primeiras experimentações, após muitos ensaios em sala fechada, buscando experimentar os gestos do personagem, trejeitos, forma de andar, se deu no Centro de Artes e Comunicação (CAC), da UFPE. Foi interessante observar que desde os primeiros laboratórios nós já observamos o quanto nossa intervenção rompia com o cotidiano dos transeuntes, público acidental, com quem dialogamos.

Uma das coisas que chamou nossa atenção foi a recepção do público para o qual apresentamos certa vez no CAC. Por estarmos no Centro de Artes, “nossa casa”, pensamos que seria uma apresentação mais tranquila, sem muitas tensões, mas estávamos falando de temas bem sensíveis, principalmente para aquele momento em que a sociedade parecia estar bem inflamada por causa das eleições do Bolsonaro, o que acabou criando uma tensão na recepção.

Nós não sabíamos até onde podíamos dialogar com certos espectadores. Havia sempre um incômodo da nossa parte em brincar com pessoas que minimamente se comportassem como um bolsonarista. Nós sabíamos de todos os riscos que estávamos assumindo, e apresentar nossa intervenção dentro de espaços da Universidade não nos deu mais tranquilidade. Foi justamente o contrário: em um pequeno deslocamento que fizemos do CAC para o Centro de Educação (CE), percebemos o quão expostos nós estávamos, nenhum lugar parecia seguro. Em uma das nossas rodas de conversa, discutimos sobre o quão assustador parecia levar nossa intervenção para as ruas, afinal de contas, nós sabíamos que podíamos a qualquer momento ser agredidos de forma verbal ou até mesmo física. No entanto,

[...] na rua existem duas tendências: a primeira é uma atitude de respeito a regras sociais dominantes, e a segunda é a abertura ao jogo e à liberdade de ação. O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento (CARREIRA, 2005, p. 29).

Foi justamente esse equilíbrio que procuramos buscar para poder jogar com mais liberdade. Juntos com a facilitadora, nós fomos vendo formas de chegar nos espaços, sentir o clima, o público, para então instaurar o jogo, a troca, a relação tão necessária com o público para que a intervenção pudesse acontecer.

Após algum tempo de pesquisas e experimentos, nossa performance estava então tomando corpo. A facilitadora foi aos poucos montando os desenhos da cena a partir de alguns jogos com os quais já estávamos familiarizados. Nossa intervenção ficou estruturada da seguinte forma: nós saíamos todos em marcha até o local da apresentação, ao som de uma marcha de exército, vestidos com paletó, gravata e nossas cabeças de papelão, que foram produzidas por nós mesmos com caixas de papelão.

Ao chegar ao local da roda, na Praça da Várzea, nós dávamos início ao jogo Saída de Rua com os gestos do cabeça de papelão. Cada personagem tinha uma ação individual para a sua cabeça de papelão. Quando o jogo se iniciava, um dos cabeças de papelão tomava a frente e iniciava seu movimento. Os demais iam atrás imitando, em seguida outro tomava a frente e assim sucessivamente. Essas ações eram sempre triangulares, podendo ocorrer troca com o público, com o espaço e com os colegas de cena.

Logo após todos apresentarem seus movimentos, o bando se dispersava e cada um procurava um lugar no espaço para dar o texto do Cabeça de Papelão, todos falavam o texto simultaneamente umas três ou quatro vezes e em seguida nos encontrávamos todos novamente em bando num local pré-definido.

Com todos juntos, dávamos início às apresentações sequenciadas dos Cabeças de Papelão. Eram os mesmos textos que tínhamos falado na etapa anterior, só que agora seguindo uma ordem de apresentação. Todo o bando ficava agachado e um a um os Cabeças de Papelão iam levantando, dando seu texto e voltando a ficar agachado para que o próximo pudesse se levantar e ficar em destaque. Ao final de todas as falas, nós começávamos a tirar as roupas do personagem, de forma que tirávamos também do nosso corpo tudo de ruim que ele representava. Era um momento de expurgo, de dizer que não aceitávamos mais toda dor e desordem que aquele personagem representava, era o momento de nos libertarmos.

Seguido a esse momento, nós começávamos a trazer para a cena o nosso Antenor, vestindo roupas que surgiram após uma provocação da facilitadora, que havia nos perguntado “que roupas vocês gostariam de vestir na rua, mas sua cabeça de papelão não permite?” Daí então surgiram os mais variados tipos de roupas e fantasias, totalmente opostas às que estávamos usando antes. Também trocamos de figurino ao som de músicas festivas e que nos remetiam à liberdade.

Depois de trocados os figurinos, nós abriamos o jogo de roda e agora era a vez dos Antenor falarem. Eram nossos gritos de esperança para um futuro melhor, era o momento de nos divertirmos com o público. Em roda, todos ficávamos abaixados; um Antenor se levantava e, usando as ações criadas para o personagem, brincava com os colegas da roda, com o público e com o espaço, sempre aberto a interações vindas por parte do público, aberto à troca, ao improvisado. Logo em seguida, após falar o texto do Antenor, o ator voltava para seu lugar na roda, se abaixava e um outro Antenor tomava o centro da roda. Após todos os Antenores se apresentarem, a facilitadora soltava uma música festiva e nós começávamos a dançar e a convidar o público para entrar na dança junto com a gente, finalizando, assim, a nossa intervenção.

Todo o processo dessa intervenção fez com que tivéssemos um apego maior ao teatro de rua. O fato de estar nas ruas brincando com as pessoas, descobrindo cada parte dos locais por onde passávamos como lugares cenográficos nos quais podíamos subir, nos esconder, nos apoiar. Tudo eram possibilidades cênicas, bastava estarmos atentos, descobrir cada cidadão como um espectador do qual precisávamos da atenção, da interação para poder fazer nossa intervenção acontecer. Isso nos deixava mais sensíveis e receptivos para instaurar um jogo com as pessoas na rua, nos perceber enquanto grupo, o tempo todo criando uma conexão muito forte entre a gente, formando uma unidade, apesar das diferenças de experiência, idade, sexualidade e raça.

### 2.3. IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS DA EXPERIÊNCIA COM O NUTRUA

Eu sempre me questioneei sobre como ensinar teatro numa escola onde não existe edifício teatral. Eu ficava pensando em como fazer, como adaptar. Mas, depois do NUTRUA esses questionamentos não eram mais problemas para mim, passei a ver a escola como o próprio edifício teatral. Tudo podia virar palco, cenário, elemento cênico. Não estou com isso dizendo que não precisamos dos edifícios teatrais nas escolas, e sim que a falta deles não nos impede de ensinar e fazer um teatro tão bom quanto o que seria feito caso houvesse. Mas agora eu ainda vejo um objetivo a mais no ensino do teatro de rua nas escolas, que é fazer com os estudantes reconheçam, utilizem e se apropriem dos espaços de seu bairro como espaços cênicos, passíveis de transformações sociais.

As experiências com a intervenção *Cabeças de Papelão* estão o tempo todo reverberando na forma como eu penso a prática teatral, o espetáculo. Não dá mais para olhar para a cidade sem ver nela o espaço para a representação.

Em uma viagem que fiz para Sertânia, na qual fui ser monitor de uma oficina de

iniciação ao teatro ministrada pelo professor Rodrigo Dourado, outro docente do curso de Teatro, os integrantes de um dos grupos teatrais da cidade falaram do desejo que tinham de fazer teatro para a cidade inteira ver e da dificuldade que era não ter um edifício teatral e que, por isso, eles tinham que apresentar seus espetáculos no pátio das escolas quando era possível e que, mesmo assim, ainda era muito difícil fazer com que o público se deslocasse até a escola para assistir a eles. Isso fazia com que o teatro produzido na cidade fosse sempre visto pelas mesmas pessoas de sempre. A partir da minha experiência com o *Cabeças de Papelão*, falei que o problema não era que o público não estava indo até eles, mas que eles não estavam indo até o público; que era preciso que eles começassem a se apropriar dos espaços abertos da cidade, assim, estariam minimamente mais pertos de concretizar o sonho deles que era fazer com que seus espetáculos fossem vistos por todos de Sertânia.

Meu trabalho no teatro de rua me fez perceber a potência da arte que faço e o poder que ela tem de transformar, mesmo que minimamente, a sociedade. Foi olhando nos olhos do público, ocupando o mesmo espaço que eles e trazendo-os para experienciar uma troca de igual para igual, que comecei a ver o poder político e transformador do teatro de rua, que antes eu só conseguia ver no teatro tradicional, até por toda estima que este tem. No entanto, me deslocar do edifício teatral até a rua para praticar teatro me proporcionou mudanças de pensamentos e de práticas que me deixam muito mais confortável e instigado a seguir exercendo minha arte.

Quando olho para cidades do interior, iguais às de onde vim, que não têm edifícios teatrais ativos, ou simplesmente não existem, fico cada vez mais seguro de que o teatro de rua é uma das boas alternativas a se seguir. Na Licenciatura em Teatro, uma das falas muito recorrentes de professores, para nós que somos de cidades do interior, é que devemos pegar o conhecimento que aprendemos no curso e levar para nossas cidades. Me pergunto como ensinar iluminação cênica, que é algo que gosto tanto, em uma cidade que nem edifício teatral tem? Como ficar refém das técnicas de palco sabendo que se eu voltar para o interior não terei um para ensinar meus estudantes a atuarem nele? Devo ficar refém de pátios e de auditórios de escolas assim como fazem os grupos em Sertânia? Devo esperar a prefeitura reabrir as portas de um teatro que está há mais de 10 anos fechado, como é o caso de Paudalho, para só então praticar teatro? A resposta para tudo isso é: não. Fazer os Cabeças de Papelão me fez desprender de um teatro que necessita de um edifício público ou privado para acontecer; me fez desprender de muitos ensinamentos eurocêntricos e focar em elementos da cultura da cidade para criar. Isso não quer dizer que os ensinamentos europeus sejam menos importantes,

quer dizer que os da cultura na qual os estudantes estão inseridos estão mais próximos a eles e os ajuda a afirmar ainda mais sua identidade, suas raízes.

Essa intervenção foi um dos processos que vivenciei no Nutrua que mais despertou meu interesse pela docência. Nos momentos em que estávamos ensaiando, ou apresentando nossa intervenção nos espaços abertos, eu me imaginava o tempo todo como um formador de pessoas interessadas em fazer teatro de rua, e esse segue sendo meu plano enquanto arte-educador.

## 2.4 PROJETOS POR MEIO DO NUTRUA

O NUTRUA por meio de projetos, como o “Circularidades: a formação em grupo no teatro de rua em Pernambuco, com o intuito de analisar as práticas formativas que ocorrem dentro dos grupos de teatro de rua de Pernambuco”, me proporcionou o encontro com alguns grupos de Teatro de Rua da cidade do Recife, foram eles: o *Loucos e Oprimidos da Maciel*, a *Trupe Circuluz* e o *Cafuringa*. A vivência com esses grupos, sem dúvida, agregou muito para a expansão do meu conhecimento sobre a história e os fazeres do teatro de rua aqui em Pernambuco, assim como para a minha prática artística e docente. A seguir, trarei um pouco da história desses grupos e das práticas que tivemos com eles.

O primeiro grupo com o qual tivemos contato foi o Loucos e Oprimidos da Maciel. O grupo está em atividade desde 2007, surgiu de um coletivo de artistas frequentadores da praça Maciel Pinheiro. No meu contato com eles pude aprender e praticar um pouco da metodologia desenvolvida pelo grupo. Eles têm em sua prática uma ligação muito forte com a música e a cenopoesia na construção das atividades e dos espetáculos, optando por misturar a teatralidade ao lirismo que esses elementos trazem. Com isso, o grupo trouxe para nossa vivência alguns exercícios que consistiam na criação de poemas e músicas.

As práticas funcionaram da seguinte forma: a partir de poemas já existentes de alguns poetas pernambucanos, o grupo nos pediu para fazermos alguns recortes, encaixando versos de um poema em outro até que se criasse um sentido a partir dos recortes e um novo poema fosse criado.

Um outro exercício foi a criação de músicas: O grupo escolheu uma temática, nós criamos alguns versos a partir dela e fomos musicando de acordo com o estilo, ritmo, som, melodia, que melhor se encaixava, tudo isso buscando sempre uma reflexão social pertinente a ser discutida em nossas criações.

No momento em que tive meu primeiro contato com eles, eu estava matriculado na

disciplina de estágio 2. minha dupla, Natália Gomes, e eu, tínhamos que montar um plano de aula e aplicá-lo para estudantes de uma escola particular do centro do Recife. Entre os conteúdos do livro didático dos estudantes, tinha uma página voltada para a história oficial do teatro de rua, foi tudo o que eu precisei para convencer minha colega e levar para os estudantes a metodologia dos Loucos e Oprimidos da Maciel. Junto com minha dupla, trabalhamos a música e a poesia para a cena a partir das práticas que tive com o grupo. Vale ressaltar que estávamos no ápice da pandemia da Covid19 e que tudo foi feito de forma remota.

O segundo grupo com o qual tivemos contato por meio do projeto foi o Cafuringa, que está em atividade desde o ano de 2011. Surgiu da simples vontade de três amigos artistas estarem juntos e contar a história de Cafuringa, popularmente conhecido como: o ventríloquo; o vendedor de garrafadas; o homem da cobra. Muitos eram os nomes dados ao mestre, que ficou conhecido por contar piadas picantes enquanto vendia seus produtos no pátio do Carmo.

O grupo conta com alguns exercícios em sua metodologia de criação. Um deles é o Tribunal. Nesta experiência com o grupo, nós montamos uma estrutura cênica de tribunal, com juiz, réu, júri e advogados de defesa e de acusação. Em seguida, um assunto foi dado pelo facilitador para que o jogo pudesse se desenvolver a partir dele. No desenrolar da brincadeira, temáticas socialmente importantes iam se revelando e nós tínhamos que ir discutindo e buscando soluções. É bom frisar que o mais importante aqui era aprofundar todos os elementos socialmente relevantes que iam surgindo durante o julgamento.

Um outro exercício proposto pelo grupo foi feito em roda. Eram escolhidos dois participantes e antes que o jogo se iniciasse eles decidiram entre si quem era o defensor e quem era o acusador, em seguida uma palavra foi lançada e se iniciou o jogo. Ex: se a palavra fosse cachorro, um participante iria defender o cachorro, enquanto o outro iria apontar os defeitos e pontos negativos. Existem diversas variações para a prática desse exercício, podendo ser adicionado novos elementos e ou provocações para estimular os participantes, também nesse jogo trabalhou-se a noção do espaço dentro da roda, buscando formas de equilibrá-la com nossos corpos.

A experiência com o Cafuringa me deu repertório para criar e jogar em cena, me fez ter um olhar mais atento para o jogo dentro da roda, para as formas de trabalhar temáticas relevantes e saber conduzi-las junto ao grupo.

O terceiro grupo apresentado pelo projeto foi a Trupe Circuluz, que está em atividade desde o ano de 2011, e é conduzida por Raquel Franco, que também é a facilitadora do

Nutrua. A Trupe conta em sua formação com artistas maranhenses e pernambucanos, que utilizam como universo de criação e encenação o circo, o teatro de rua e a cultura popular. A criação através do corpo é um dos focos da Trupe e o trabalho corporal desenvolvido por eles é intenso. A seguir, alguns exercícios que fazem parte da metodologia de criação artística do grupo que pudemos vivenciar.

Exercício do bastão: o grupo pediu para formarmos um círculo e mantermos nossos joelhos semi-flexionados e nossos pés bem firmes ao chão, em seguida alguém ocupava o centro da roda e começava a jogar o bastão para os integrantes do círculo, o participante que estivesse ocupando o centro podia simplesmente virar e passar o bastão para outra pessoa e a pessoa para quem ele passasse o bastão no círculo tinha que retornar o bastão para a pessoa que estava ocupando o centro. Este é um jogo que requer muita concentração e parceria, ambos precisam estar conectados para poder trocar o bastão, é como a cena rua, é preciso estar alerta para dar e receber.

Um outro exercício é o voo dos pássaros: aqui é formada uma estrutura em formato de V pelos participantes, o participante que estiver ocupando a ponta é o responsável por iniciar um movimento e os demais vão atrás imitando, em um determinado momento, outra pessoa assume à frente e segue com outros movimentos. O mais importante neste exercício é trabalhar a variedade dos movimentos, experimentando o rápido e o devagar, o movimento grande, expansivo e o movimento pequeno, contraído, percebendo como o corpo reage a cada movimento e as variações de ritmo.

Exercícios como esses e muitos outros que fazem parte da formação do Circuluz e que foram vivenciados por nós no NUTRUA, por meio de Raquel Franco, foram a base para uma oficina de teatro de rua que apliquei para o grupo Teatro Moenda, na cidade de Ribeirão-PE, e que sem dúvidas foi uma grande experiência para a minha prática docente.

Esses foram os grupos com os quais tive contato dentro do projeto *Circularidades*. As práticas, as vivências, os diálogos, o simples fato de poder estar junto e saber que dá sim para fazer teatro de rua de várias formas e com qualidade, foram me impulsionando e me dando repertório para que eu pudesse aplicar nas minhas atividades profissionais e acadêmicas, práticas voltadas ao teatro de rua.

Mas, para além dos grupos já citados anteriormente, eu pude entrar em contato e conhecer a história e metodologias de um outro grupo, por meio do Pibex (Programa Institucional de Bolsa de Extensão) da UFPE, um segundo projeto nosso, vinculado ao Nutrua, no qual pudemos pesquisar um pouco da história do teatro de rua em Pernambuco e a

prática formativa de alguns grupos de teatro de rua, entre eles o Ifá-Rhadhá de Art'Negra, que muito me alimentou com suas histórias de luta e resistência e com seus temas tão específicos, trabalhados com muita garra e determinação. Os demais grupos pesquisados nesse projeto foram os citados acima no projeto Circularidades.

O *Ifá-Rhadhá de Art'Negra*<sup>1</sup> surgiu em 2001, a partir de uma oficina sobre Teatro Popular e Teatro de Rua, idealizada por Ivo Rodrigues e Walter Araújo, militantes do Movimento Negro em Pernambuco. O *Ifá-Rhadhá* surgiu em um contexto de bastante escassez de grupos teatrais que lutassem pelas causas da negritude em Pernambuco, sendo assim, foi um dos pioneiros em trazer para a rua espetáculos que valorizassem as identidades de corpos negros, mostrando empoderamento, informação e formas de luta e resistência. O grupo se utiliza em sua metodologia de danças populares pernambucanas e de danças de matriz africana para seus aquecimentos corporais, jogos e criações cênicas.

Foi muito importante para mim entrar em contato com o grupo e ver a importância e impacto que ele causa na vida das pessoas, me fazendo mais uma vez reforçar minha crença no potencial do teatro de rua, no papel transformador dele e no papel dentro desse teatro.

Deixo para vocês o depoimento de Lindacy Assis, integrante do *Ifá-Rhadhá* desde 2006, após se deparar com o grupo fazendo uma apresentação em frente à Igreja do Carmo. Lindacy é uma mulher negra, professora e enfermeira, que, após largar de um plantão, foi ao centro da cidade do Recife, fazer compras e, por acaso, se deparou com o grupo fazendo a apresentação do espetáculo “Exaltação à Negritude”. Logo lhe chamaram a atenção as vestimentas dos atores, o modo como falavam e o fato de todos serem negros. Para ela, aquilo tudo era novidade, o que a fez parar para ver a apresentação até o final. Enquanto relatava, ela disse nunca ter visto apresentação de Teatro de Rua e nunca ter tido ligação direta com as artes, sua vida era estar de hospital em hospital ou então dando aulas.

O mais tocante em toda a história é a emoção dela ao falar que “se viu dentro do espetáculo e que se viu no grupo enquanto mulher negra, porque até então ela não tinha reconhecido sua própria negritude. Ela fala que alisava o cabelo, que não via o racismo como ele realmente é e que, a partir dos encontros com o grupo, ela começou a adotar outras posições diante dessa sociedade que insiste em padronizar e embranquecer corpos negros”.

Lembro-me da emoção que foi ouvir esse depoimento, da água nos olhos de Lindacy enquanto falava e do brilho em meus olhos enquanto ouvia, por saber que estava fazendo a

---

<sup>1</sup> Toda a pesquisa feita com o grupo Ifá-Rhadhá serviu para uma criação audiovisual que fala sobre a história e sobre as práticas do grupo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0oJbtyrhLWg>>

coisa certa, teatro, teatro de rua. Mais uma vez eu me afirmei nesse lugar de quem quer levar teatro para o povo que não tem acesso, que não tem tempo de ir a um edifício teatral, que não tem dinheiro, que não se sente pertencente ao teatro.

Toda a pesquisa feita com o grupo *Ifá-Rhadhá* serviu para uma criação audiovisual que fala sobre a história e sobre as práticas do grupo.

Ainda no Pibex, nós tivemos que ofertar uma oficina de introdução aos conceitos básicos de teatro de rua, intitulada "Se a rua tem alma, por que não conhecê-la?" A oficina aconteceu nos dias 02 e 03 de julho de 2022, no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Todo o processo foi muito rico, a começar pela criação do plano de oficina, momento de discussão, de escolhas, de mais aprendizado.

Iniciamos a oficina no dia 01, com danças populares, para trabalhar a circularidade dos corpos; com jogos que permitiam aos participantes perceberem a relação de seus corpos com o espaço; e trabalhamos também com jogos de improviso. Ao final do primeiro dia de oficina, abrimos uma roda de conversa para conceituar os jogos que foram trabalhados no dia e ouvir a devolutiva dos oficinandos de como os jogos tinham reverberado neles. Foi um dia muito prazeroso, ensinamos e aprendemos muito, com os oficinandos, com os colegas de trabalho e com nossa própria experiência.

No segundo dia da oficina, dia 02, foi o dia de pegarmos as experiência que tivemos com os jogos do dia anterior e ir para a rua jogar. Para isso, fizemos uma preparação vocal, ensaiamos textos, músicas, poemas, que os participantes trouxeram e sentiam vontade de falar para o público, em seguida organizamos uma ordem de apresentação e fomos caminhando até a praça da Várzea, onde o jogo aconteceu. Chegando lá, planejamos um percurso a ser feito pelos oficineiros, com o intuito de jogar com o público acidental que estava pela praça, de jogar com o espaço e tudo que ele oferecia, de improvisar. Ao final do percurso, abrimos uma roda e os oficineiros começaram suas apresentações, jogando uns com os outros, jogando com o público e jogando com a praça. Naquele momento não existia o certo, nem existia o errado, existia apenas o jogo, a experiência e a alegria de estar na rua fazendo teatro.

Ver todo aquele movimento acontecendo foi nostálgico, poder perceber todos aqueles corpos ali dispostos a enfrentarem seus medos, seus limites, e naquele momento apenas dar um grito de liberdade e de pertencimento, fez com que pudéssemos ver e sentir o quão libertador é se apropriar do espaço da rua como um espaço artístico de encontros, de trocas e de conhecimento.

Um outro projeto que produzimos por meio do NUTRUA, foi o "Teatro de rua:

território, práticas e afetos”<sup>2</sup>, contemplado pela Lei Aldir Blanc (LAB), de Pernambuco. Neste projeto, pudemos organizar e divulgar nas redes sociais, dois vídeos e dois *podcasts* com conteúdos relacionados à teoria e à prática do teatro de rua em Pernambuco. Para nós enquanto estudantes pesquisadores e apaixonados pelo teatro de rua, foi importante entregar para a sociedade conteúdos que a faça, mesmo que minimamente, conhecer o teatro de rua. Para nós, enquanto futuros professores, fica a felicidade de saber que estamos contribuindo para que outros possam, por meio de nossas produções, conhecer e se aproximar do universo do teatro de rua.

---

<sup>2</sup> Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdwVLgD0BXA>> ;  
<[https://www.youtube.com/watch?v=ZJiyR\\_eiupM](https://www.youtube.com/watch?v=ZJiyR_eiupM)> ;  
<<https://www.youtube.com/watch?v=h8rVMC7HXz0>> ;  
<<https://www.youtube.com/watch?v=5ccS0ErKBP0>>

### 3 FALA, RUEIRO!

Após discorrer sobre minha experiência no Nutrua, busco neste capítulo trazer falas dos meus colegas, nomeados aqui como “rueiro” e da facilitadora do Núcleo, com o intuito de aferir a relevância das práticas vivenciadas no Nutrua para a formação artístico-pedagógica deles. Para isso, foi elaborada uma entrevista semi-estruturada, na qual eles puderam falar dos ganhos e desafios, dentro do Núcleo, para a jornada profissional deles.

#### 3.1 OS JOGOS, A INTERVENÇÃO, OS EDITAIS

A partir da entrevista semi-estruturada, os rueiros e a facilitadora escreveram sobre a relevância dos jogos, conceitos, leituras e experimentos ensinados e aprendidos no Nutrua. Com isso, a facilitadora aponta que a experiência dos rueiros no Núcleo foi se somando a formação deles “Ampliando suas práticas, para pensar outros espaços para a cena, indo além do espaço fechado, pensando e experimentando a rua como potência de encontros, como território onde os movimentos comunitários, culturais identitários podem e devem acontecer” (FACILITADORA). É interessante observar o quão vivido isso chegou aos rueiros do Núcleo, que descrevem que:

- O NUTRUA aguçou meu olhar. Deu-me uma visão panorâmica do Teatro de Rua, possibilitando várias vertentes de cenas angulares – da cultura popular. A vivência foi de extrema importância para meu trabalho artístico, tive o privilégio de desenvolver possibilidades cênicas, a partir dos elementos do Teatro Popular de Rua, tendo como referência grupos e mestres populares, valorizando o potencial, a identidade e a diversidade cultural. [...] Tendo como relevância também o olhar crítico sobre a arte da representação, o esclarecimento sobre atuação, direção, encenação e dramaturgia, movimento, ritmo, espaço, precisão, ação e reação, sincronia, equilíbrio, flexibilidade, linguagem corporal e descontração (RUEIRO 1).

- [...] A minha formação na Licenciatura em Teatro da UFPE não estaria completa se eu não tivesse experienciado o meu trabalho de ator do lado de fora dos muros do Centro de Artes e Comunicação. O Nutrua enquanto ferramenta me ajudou a entender que existem possibilidades diversas para além da caixa cênica. Os exercícios aplicados por Raquel Franco me mostraram que é possível o reconhecimento do espaço cênico-urbano como um todo, quebrando com a frontalidade ao acionar em si próprio um estado de atenção e de movimentação que contempla toda a circunferência do lugar onde a prática teatral de rua está sendo executada (RUEIRO 2).

Outras duas falas que me chamaram a atenção nos depoimentos dos meus colegas, por

eu me identificar muito com o que dizem, foram falas relacionadas ao ganho dessa prática para a docência e para a vida, nas quais eles dizem que:

- Trago comigo, na minha mala de aprendizagem, uma bagagem de uma vivência que me fez mais vivo, abrindo meu olhar em noventa graus angular (RUEIRO 1).

- Como arte-educador, eu entendo que as salas de aula onde eu irei trabalhar necessitam de uma visão do teatro que rompe completamente com a tradição do palco à italiana, ensinando aos estudantes o que é possível ser feito no universo teatral ao deixar para trás a obrigatoriedade de um teatro euro centrado e tradicional (RUEIRO 2).

Ao ler que a vivência com o Núcleo deixou o Rueiro 1 “com o olhar em 90 graus angular”, eu consigo sentir o leque de possibilidades que ele agora percebe ter em sua frente para ensinar e exercer sua arte, podendo olhar para espaços e saberes além dos tradicionais. Também o Rueiro 2 traz um apontamento sobre “as salas de aula onde irá trabalhar necessitem de uma visão de teatro que rompa com a tradição do palco à italiana”, justamente pelas escolas, em sua maioria, principalmente as públicas, não terem prédios teatrais, o que nos leva a reforçar que o teatro de rua é uma excelente escolha para o ensino do teatro nas escolas, por ser completo, sem precisar de um edifício teatral para se concretizar ou se afirmar como uma prática de qualidade.

Ao falarem sobre o processo e a execução da intervenção *Cabeças de Papelão*, percebem-se as mudanças que ocorreram em diversas instâncias do fazer e do entendimento sobre a prática do teatro de rua, a começar por uma reconstrução do eu, do olhar para o público, a importância da unicidade do grupo, o conhecimento do espaço urbano e suas particularidades, assim como o conhecimento da comunidade na qual a intervenção está inserida.

Tive que me reconstruir e modificar todo meu corpo-vida para a cena na rua. A rua é de uma experiência incrível! Onde tudo pode acontecer, a olho nu, a céu aberto de possibilidades de prática coletiva, expandindo o processo de construção cênica e também investigando novas formas de linguagens. Através da experiência compreendi que o Teatro de Rua/Teatro na Cidade, o fazer no espaço urbano não seria apenas um espaço cenográfico, este um ambiente no qual a cena dialoga com a vida da cidade construindo um acontecimento que modifica momentaneamente a cidade como lugar de convívio. Modificando também os transeuntes que percorrem a rua. Posso falar que a vivência artística e pedagógica como processo de aprendizagem me deixou uma porta aberta em constante construção, nada é fechado, a prática grupal torna-se uma unicidade, e isso ajuda tornar possível o fazer da cena. A construção desta performance nos levou para o caminho do

descobrimos do eu e da cena coletiva. Tivemos como base teoria e prática, participação e articulação ativa na construção da performance. Posso falar que a ética, ideologia e política foi um norte para nossa construção (RUEIRO 1).

- Essa experiência me possibilitou aprender, enquanto eu fazia, o que era esse estado de consciência de todo o espaço cênico-urbano a qual conversávamos tanto durante os nossos encontros semanais em 2019. Me foi dada a oportunidade de finalizar os trabalhos com o Nutrua de uma maneira que me ensinou o que é a prática de teatro de rua e como lidar com as particularidades desse espaço (RUEIRO 2).

- [...] a intervenção nos provocou a pensar a comunidade ao redor da várzea, ir até ela, dialogar, jogar, apresentar. A dramaturgia também é um importante espaço de discussão das questões macropolíticas que vivenciamos (FACILITADORA).

Também por meio do Nutrua, pudemos ter um maior engajamento e experiência com projetos financiados por editais de fomento, tais como o LAB, PIBEX e FUNCULTURA, que nos ajudaram a ter uma maior proximidade com esses editais e que nos deu a oportunidade de propagar conhecimento sobre teatro de rua no nosso Estado, conhecimento esse, que é tão importante e ao mesmo tempo tão escasso.

- Acredito que o NUTRUA abriu além de possibilidades de trabalhos artísticos e pesquisas, contribui para o fazer da cena de rua, para a aprendizagem pedagógica e criação de conteúdos para estudantes e artistas que almejam conhecer o processo pedagógico e a cultura popular (RUEIRO 1).

- Com o Nutrua eu pude experienciar, além da minha atuação, a pesquisa em volta da história do teatro de rua, dos seus brincantes, dos espetáculos que já foram feitos e, além disso, deixar a minha bagagem como estudante de teatro e arte-educador ainda mais completa (RUEIRO 2).

- [...] pensando um fomento como algo que reverbera-se a longo prazo e também sem perder o caráter importante do nutrua, de espaço de formação e pesquisa em Teatro de Rua (FACILITADORA).

Para além das experiências práticas que já citei no segundo capítulo desta monografia, sobre as experiências práticas vividas por meio desses editais, surge aqui uma outra questão importante levantada pelo Rueiro 1, que discorre sobre a burocracia com os editais, quando diz que :

- Politicamente e individualmente falando, muitos editais são abertos para todos, mas, não contemplam todos. A burocracia desfavorece muitos artistas, principalmente os artistas populares. Mas, não posso negar que os contemplados são privilegiados pelo fato de poder ter o seu momento de

fala, de mostrar sua experiência e vivência através desses editais “públicos”. É preciso modificar os editais e torná-los mais brandos para que alcance todos e não uma minoria. De suma importância editais e as modificações nas políticas públicas, deixando-as mais universais (RUEIRO 1).

É importante reconhecer que, enquanto licenciandos em teatro e dentro de um contexto universitário, tivemos o privilégio de ser aprovados nesses editais de fomento, mas, para além da felicidade da aprovação, é preciso pensar em formas dos artistas populares, mestres em seus fazeres culturais, mas não alfabetizados formalmente, terem o acesso e a chance de submeter seus trabalhos oriundos de uma prática que, muitas vezes, passa de geração em geração, mas que por ser popular cai no lugar do marginal e não tem o devido reconhecimento e importância. É preciso pensar em formas, para além da escrita, por exemplo, de abranger todos os fazedores da cultura popular, que tem em grande parte mestres analfabetos. Uma das possibilidades que daria conta desse problema seria a proposta de receber as respostas dos editais em formatos de vídeo. Modificações como esta não resolveria todos os problemas relacionados a editais, mas já é um grande passo a ser dado para questões que se fazem urgentes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todo caminho percorrido nos últimos anos, olhar para o NUTRUA e saber que ele é a razão pela qual cheguei até aqui, é motivo de muita alegria para mim. A Raquel Franco e ao Bruno Siqueira, minha eterna gratidão por terem tomado a iniciativa de criar o NUTRUA, que mudou minha a minha vida acadêmica, profissional e pessoal. Este trabalho é fruto dessa iniciativa, de tudo que ela reverberou em mim e do meu desejo de levar adiante os ensinamentos aprendidos no Núcleo.

Fico me questionando como seria ter o conhecimento e a prática do teatro de rua desde o início do curso. O que seria diferente? Eu não tenho resposta exata para essa pergunta. Me pergunto também se, do contrário, eu não estivesse tido acesso ao teatro de rua durante minha graduação. O que seria diferente? E aqui eu posso responder com toda certeza: Tudo! A começar pelo fato de, talvez, eu não estivesse chegado até aqui. O teatro de rua durante os últimos anos foi e é meu propósito.

Ao perceber toda a relevância histórica do teatro de rua para a sociedade, as práticas de grupos de teatro de rua pernambucanos para a cena teatral pernambucana, assim como a relevância do Nutrua para a minha formação e a dos meus colegas de Núcleo, tenho cada vez mais convicção de que é preciso implementar uma disciplina de teatro de rua no nosso curso, pois o Núcleo enquanto projeto de extensão, apesar de toda sua importância, não consegue atrair a grande maioria dos estudantes.

Durante a escrita deste tcc, eu aponto como o teatro de rua pode auxiliar na prática artístico-pedagógica dos estudantes do nosso curso, principalmente aqueles vindos do interior onde a escassez de edifícios teatrais é maior, com isso, aponto mais uma vez a importância do teatro de rua como componente relevante para que esses estudantes tenham em sua formação um conhecimento que abrange outros espaços, para além dos edifícios teatrais, como espaços de formação.

Ter experienciado todos os jogos, todas as discussões, os ensaios, os projetos, as ruas, as praças no Nutrua mudou não só o meu jeito de fazer teatro, mas mudou sobretudo a minha forma de pensar as artes, essa foi a verdadeira mudança. Cercado o tempo todo por pensamentos europeus, burgueses sobre as artes, em determinado momento eu cheguei a pensar que para ser de “valor” era preciso que fosse erudito, que estivesse dentro dos grandes edifícios teatrais e que tudo que fosse apresentado fora desses padrões não servia e que nem mesmo tinha importância. Foi na minha vivência com o Nutrua que eu fui entendendo o quanto esse tipo de pensamento me aprisionava, pois ao mesmo tempo eu achava que só

aquilo tinha valor, eu não me via representado ali. O Núcleo me fez entender que existe arte, existe teatro de qualidade, com poder político, social e transformador, para além de tudo aquilo.

Interessante ver como o Nutrua influenciou positivamente o modo como todos nós começamos a pensar a docência a partir também de elementos da nossa cultura popular, que em sua maioria, não são bem vistas pela Universidade. No entanto, entendemos que trazer para a aula/cena aspectos do nosso cotidiano, da cultura na qual estamos inseridos faz com que nossos estudantes tenham suas identidades representadas, que se vejam nas aulas, nas obras e que logo se sintam como parte da aula.

Finalizo esse ciclo com muito orgulho por todo meu aprendizado e por toda minha evolução. Com a certeza de que o primeiro passo foi dado, estou disposto e confiante para percorrer todo o caminho que o Universo me reservou.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Raquel Franco. **Nutrua: estratégia de encantamento no campo da pedagogia teatral**. Orientador: Dr. Elton Bruno Soares Siqueira. 2021. 71 folhas. Monografia (graduação) - Licenciatura em Teatro, Departamento de Artes, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2021.

ARAÚJO, Alexandre Falcão. **Teatro de rua e universidade: Imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil**. 2021. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, São Paulo, 26 de fevereiro de 2021.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMARGO, Iná. **Teatro de rua em movimento**. Tablado de Arruar, s/d.

CARREIRA, André Luiz. "Teatro de rua: mito e criação no Brasil". In: **Revista Nupeart**, Santa Catarina, volume 4, número 4. Setembro, 2016.

CORREIA, Robson Camargo. "A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: O texto espetacular e o palimpsesto". In: **Fênix -Revista de História e Estudos Culturais da UFMG**, Mato Grosso, ano 03, v. 03, nº 04, p. 1-32, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Imaginários Urbanos**. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Teatro de rua: identidade - território**. São Paulo: Giostri, 2020.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua Para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teatro(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

## APÊNDICE

### RUEIRO 1

1. Qual a importância da experiência com o Nutrua para a sua formação? (descrever um pouco da relevância dos jogos, conceitos, leituras e experimentos aprendidos no Nutrua para a sua formação artístico-pedagógica).

– O NUTRUA aguçou meu olhar. Deu-me uma visão panorâmica do Teatro de Rua, possibilitando várias vertentes de cenas angulares – da cultura popular. A vivência foi de extrema importância para meu trabalho artístico, tive o privilégio de desenvolver possibilidades cênicas, a partir dos elementos do Teatro Popular de Rua, tendo como referência grupos e mestres populares, valorizando o potencial, a identidade e a diversidade cultural. Os jogos estimulados me fez desenvolver uma maior agilidade no pensar, no expressar desses pensamentos, na atenção-concentração, na perspectiva da intervenção social e na minha visão frontal – por trabalhar em teatro de palco tinha um conceito que me petrificou no fazer frontal, esquecendo os outros ângulos da cena. Tendo como relevância também o olhar crítico sobre a arte da representação, o esclarecimento sobre atuação, direção, encenação e dramaturgia, movimento, ritmo, espaço, precisão, ação e reação, sincronia, equilíbrio, flexibilidade, linguagem corporal e descontração. Trago comigo, na minha mala de aprendizagem uma bagagem de uma vivência que me fez mais vivo, abrindo meu olhar em noventa graus angular.

2. O que significou para você ter participado da performance Cabeças de Papelão, pensada e produzida para a rua, na sua formação artístico-pedagógica?

- A performance Cabeças de Papelão me permitiu utilizar o corpo e a voz a serviço da construção estética da cena no espaço aberto – escancarado. Como falei anteriormente, petrificado num micro espaço da cena frontal do palco tradicional, confesso que fiquei um pouco perdido no macro espaço da cena de rua. Tive que me reconstruir e modificar todo meu corpo-vida para a cena na rua. A rua é de uma experiência incrível! Onde tudo pode acontecer, a olho nu, a céu aberto de possibilidades de prática coletiva, expandindo o processo de construção cênica e também investigando novas formas de linguagens. Através da experiência compreendi que o Teatro de Rua/Teatro na Cidade, o fazer no espaço urbano não seria apenas um espaço cenográfico, este um ambiente no qual a cena dialoga com a vida da cidade construindo um acontecimento que modifica momentaneamente a cidade como lugar de convívio. Modificando também os transeuntes que percorrem a rua. Posso falar que a vivência artística e pedagógica como processo de aprendizagem me deixou uma porta aberta

em constante construção, nada é fechado, a prática grupal torna-se uma unicidade, e isso ajuda tornar possível o fazer da cena. A construção desta performance nos levou para o caminho do descobrimento do eu e da cena coletiva. Tivemos como base teoria e prática, participação e articulação ativa na construção da performance. Posso falar que a ética, ideologia e política foi um norte para nossa construção. Eu que não gosto de “política”, por está desacreditado no cenário político, não deixo de fazer política, porque o ato de fazer teatro é político. Totalmente político. Isso me torna político e ativo na cena e na vida.

3. Para você, o NUTRUA possibilitou maior engajamento e maior experiência com projetos financiados por editais de fomento, tais como o LAB, PIBEX, FUNCULTURA? Relate sobre sua experiência com esses editais, a partir da vivência com o NUTRUA.

- Politicamente e individualmente falando, muitos editais se tornam abertos para todos, mas, não contemplam todos. A burocracia desfavorece muitos artistas, principalmente os artistas populares. Mas, não posso negar que os contemplados são privilegiados pelo fato de poder ter o seu momento de fala, de mostrar sua experiência e vivência através desses editais “públicos”. Acredito que o NUTRUA abriu além de possibilidades de trabalhos artísticos e pesquisas, contribui para o fazer da cena de rua, para a aprendizagem pedagógica e criação de conteúdos para estudantes e artistas que almejam conhecer o processo pedagógico e a cultura popular. É preciso modificar os editais e torná-los mais brandos para que alcance todos e não uma minoria. De suma importância editais e as modificações nas políticas públicas, deixando-as mais universais.

## RUEIRO 2

1. Qual a importância da experiência com o Nutrua para a sua formação? (descrever um pouco da relevância dos jogos, conceitos, leituras e experimentos aprendidos no Nutrua para a sua formação artístico-pedagógica)

O Nutrua enquanto ferramenta introdutória dos conceitos de teatro de rua na universidade tem muita importância. A minha formação na Licenciatura em Teatro da UFPE não seria completa se eu não tivesse experienciado o meu trabalho de ator do lado de fora dos muros do Centro de Artes e Comunicação. O Nutrua enquanto ferramenta me ajudou a entender que existem possibilidades diversas para além da caixa cênica. Os exercícios aplicados por Raquel Franco me mostraram que é possível o reconhecimento do espaço cênico-urbano como um todo, quebrando com a frontalidade ao acionar em si próprio um estado de atenção e de movimentação que contempla toda a circunferência do lugar onde a prática teatral de rua está sendo executada. Como arte-educador, eu entendo que as salas de aula onde eu irei

trabalhar necessitam de uma visão do teatro que rompe completamente com a tradição do palco à italiana, ensinando aos estudantes o que é possível ser feito no universo teatral ao deixar para trás a obrigatoriedade de um teatro euro centrado e tradicional.

2. O que significou para você ter participado da performance Cabeças de Papelão, pensada e produzida para a rua, na sua formação artístico-pedagógica?

- Além de aprender sobre o que é o teatro de rua e experimentar as suas práticas com a condução enérgica de Raquel Franco, tivemos – eu e o grupo de estudantes que integravam o Nutrua na época – a chance de apresentar um espetáculo na Praça da Várzea. Essa experiência me possibilitou aprender, enquanto eu fazia, o que era esse estado de consciência de todo o espaço cênico-urbano a qual conversávamos tanto durante os nossos encontros semanais em 2019. Me foi dada a oportunidade de finalizar os trabalhos com o Nutrua de uma maneira que me ensinou o que é a prática de teatro de rua e como lidar com as particularidades desse espaço.

3. Para você, o NUTRUA possibilitou maior engajamento e maior experiência com projetos financiados por editais de fomento, tais como o LAB, PIBEX, FUNCULTURA? Relate sobre sua experiência com esses editais, a partir da vivência com o NUTRUA.

- Com o Nutrua eu pude experienciar, além da minha atuação, a pesquisa em volta da história do teatro de rua, dos seus brincantes, dos espetáculos que já foram feitos e, além disso, deixar a minha bagagem como estudante de teatro e arte-educador ainda mais completa.

#### FACILITADORA

1. Qual a importância da experiência com o Nutrua para a sua formação? (descrever um pouco da relevância dos jogos, conceitos, leituras e experimentos aprendidos no Nutrua para a sua formação artístico-pedagógica)

- O Nutrua me possibilitou, experimentar uma pedagogia para o teatro de rua e uma pedagogia decolonial também, no âmbito da formação docente. Já que até então já tinha vivência no contexto da prática de grupo, assim o Nutrua me fez reunir um conjunto de trocas e aprendizados da contribuição da prática teatral de rua no âmbito da formação do professor de teatro, do artista pesquisador, do professor pesquisador

Desse modo, as práticas vivenciadas nos dois anos de Nutrua, foram se somando à formação desses futuros professores e professoras de teatro e também atores e atrizes. Ampliando suas práticas, para pensar outros espaços para a cena, indo além do espaço fechado, pensando e

experimentando a rua como potência de encontros, como território onde os movimentos comunitários, culturais identitários podem e devem acontecer.

2. O que significou para você ter participado da performance Cabeças de Papelão, pensada e produzida para a rua, na sua formação artístico-pedagógica?

- Efetivar uma ação artístico teatral na rua de partir do curso de licenciatura em teatro, ou seja a intervenção nos provocou a pensar a comunidade ao redor da várzea, ir até ela, dialogar, jogar, apresentar,

A dramaturgia também é um importante espaço de discussão das questões macropolíticas que vivenciamos.

3. Para você, o NUTRUA possibilitou maior engajamento e maior experiência com projetos financiados por editais de fomento, tais como o LAB, PIBEX, FUNCULTURA? Relate sobre sua experiência com esses editais, a partir da vivência com o NUTRUA.

- Eu Já possuía certa inserção nesses editais, o Nutrua portanto só veio a somar com essa caminhada, pensando um fomento como algo que reverbera-se a longo prazo e também sem perder o caráter importante do nutrua, de espaço de formação e pesquisa em Teatro de Rua.