

Caminhos Teatrais Que Invadem a Rua

João Otávio Gois Fuentes¹

Resumo: O presente artigo é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina- UEL, apresentado em dezembro de 2025. Trata-se de um percurso que tenciona noções recorrentes sobre o teatro de rua, colocando autores (as) em fricção e busca compreender de que modo essa prática se configura enquanto experiência estética e política no espaço urbano. A partir das reflexões de Amir Haddad e Licko Turle, o texto investiga as relações entre teatro de rua e arte pública, distinguindo práticas como teatro de invasão, teatro de ocupação e suas implicações para a cidadania. A rua deixa de ser apenas cenário e passa a ser compreendida como campo de disputa simbólica, onde o gesto artístico reorganiza temporariamente usos, fluxos e percepções do cotidiano. A dimensão do risco aparece como elemento estruturante dessa prática, não como ameaça ao acontecimento cênico, mas como condição de sua própria existência. Por fim, o artigo problematiza a associação direta entre teatro de rua e cultura popular, propondo entendê-la menos como essência e mais como relação construída historicamente. Assim, o teatro de rua emerge não como categoria estável, mas como prática situada: uma arte que se faz no encontro, no conflito e na negociação contínua com a cidade e seus habitantes.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Invasão; Ocupação

1. APRESENTAÇÃO

Quando a gente pensa na cidade como espaço para a arte, o teatro de rua mostra que não se trata só de “colocar algo bonito no meio do caminho”. É mais do que isso. É dar vida nova a lugares que, muitas vezes, a gente nem nota mais. E isso tem tudo a ver com política, com história, com o jeito que a cidade é organizada. Porque, num país com tanta desigualdade social, fazer arte na rua também é um ato de resistência.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir

¹ João Otávio Gois Fuentes é ator, diretor teatral, iluminador cênico e produtor cultural de Londrina/PR. Formou-se em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2025 e atualmente atua nos grupos: Cia Lata D'Água; Riso em Cena e Coletivo Palhaça Benne.

desse momento, partícipe de um ato transgressor. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo. E, confirma a afirmação de Amir Haddad: - “Teatro de rua é Arte Pública!”(Turle, 2012, p. 5).

Amir Haddad² é conhecido por seu jeito de fazer teatro, pois não espera o público vir até à peça, pelo contrário, ele leva a peça até o público, em praças, ruas, esquinas. Para Haddad, fazer teatro na rua é uma forma de se conectar com as pessoas no meio do corre-corre da cidade. O grupo que ele fundou em 1980, o *Tá na Rua*, faz isso há décadas, chega de surpresa e transforma o espaço público em palco, qualquer um que estiver passando pode virar espectador ou até parte da cena. O ator do *Tá na Rua* precisa estar aberto ao que acontece ao redor. Uma buzina, um cachorro latindo, alguém que passa e comenta alto, tudo pode virar parte da cena. E é justamente essa abertura que faz do teatro de rua uma arte viva, verdadeira, que acontece ali, no calor do momento.

Se propor a pensar em arte pública é se meter num terreno cheio de caminhos diferentes. foi no texto de Licko Turle (2012, p. 2), que encontrei embasamento para reflexões:

Definir uma arte que seja pública exige considerar as dificuldades que rondam esse conceito, cuja noção pode abrigar diferentes significações. Em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades, que são, em princípio, de acesso livre à população, além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. Para tentar delimitar o alcance do termo, portanto, verifica-se que é preciso uma aproximação entre vários campos conceituais que interligam a arte à história, à política, ao urbanismo.

A afirmação de Turle³ é um alerta: qualquer tentativa de definir a arte pública corre o risco de cair na armadilha da generalização. O termo, que parece simples à primeira vista, carrega em si uma série de ambiguidades que merecem ser tencionados.

Se arte pública se define por sua inserção nas dinâmicas do espaço comum, então talvez ela deva ser pensada menos como um objeto e mais como um processo. Não

² Amir Haddad (Guaxupé, MG, 1937). Diretor e ator. Dirige grupos alternativos na década de 1970 fundamentando uma linha de trabalho significativamente pesquisada por essa geração: disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. Essa linha de pesquisa se sedimentará no seu trabalho como diretor a partir da fundação do *Tá na Rua*, em 1980, grupo que encabeça até hoje” (ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2025).

³ Licko Turle é Ator, diretor e pesquisador de teatro. É licenciado em Teatro e Letras, doutor e mestre em Artes Cênicas. Especialista em Teatro do Oprimido e membro da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5417538/noeli-turle-da-silva> (Acesso em: 22 de outubro de 2025).

apenas “arte no espaço público”, mas “arte como ação pública”, como gesto compartilhado, como fricção com a cidade. Isso exige que abandonemos definições fixas e passemos a ampliar a ideia de praticar teatro em espaços públicos.

A arte pública pode ser monumento e pode ser dissidência. Pode ser arte tradicional ou expressão marginal. Pode ser efêmera ou permanente. Mas, acima de tudo, ela deve provocar o debate sobre quem tem o direito de ocupar o espaço, de dizer, de mostrar, de representar. E é nesse gesto inacabado, arriscado, coletivo que reside sua potência.

Quando a arte vai de encontro ao público, algo essencialmente muda. Ela rompe com a lógica do convite e propõe o encontro. Sai da sala fechada, da caixa preta, do lugar marcado, e se lança no chão irregular da cidade, onde o imprevisto é regra e o público é presença ativa, envolta em seus próprios ruídos, ritmos e realidades.

Essa escolha de ir ao encontro do público é uma mudança de atitude. Artistas deixam de esperar que alguém venha até elas ou eles e passa a se colocar no caminho das pessoas, nos espaços comuns da cidade. Essa presença, que se impõe sem pedir licença, muitas vezes causa estranhamento, desconforto ou encantamento.

A palavra **Invasão** e seu amplo sentido de compreensão, é muito presente nos vocabulários quando se trata de teatro de rua. Há sempre, ou quase sempre, um desejo dos arruaceiros de acessar espaços aos quais os teatros em sala fechada não alcançam. Mas será que essa arte que vai de encontro ao público pode ser considerada uma invasão?

A invasão teatral então acontece, em meu ver, muito mais de um ponto de vista social do que espacial, pois os espaços que o teatro de rua invade não são espaços dos quais os atores e atrizes de rua estão fora, mas sim são espaços que a arte não costuma acessar com frequência. Esses espaços públicos são espaços que todos nós já permeamos, já andamos, já brincamos, mas não como atores e atrizes e, sim como mais um na multidão.

André Carreira⁴ em seu texto **Sobre um ator para um teatro que invade cidade**, nos apresenta uma reflexão de invasão nesse contexto de teatro de rua:

Invadir a cidade implica em primeiro lugar em lê-la como um ambiente (LYNCH, 1960) que estimula e condiciona as operações do espetáculo em suas dimensões performativas e receptivas. Pois, invadir o espaço público é propor fissuras nas operações do cotidiano através de um teatro que não se conforma

⁴ André Carreira: Graduado em Artes Visuais pela UnB (1984) e Doutor pela Universidad de Buenos Aires (1994). Professor do programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC) e coordenador nacional do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Dirige os grupos Experiência Subterrânea (Florianópolis) e Teatro que Roda (Goiânia). Carreira é autor dos livros Teatro Callejero (Ed. Nueva Generación / Buenos Aires), Práticas de Produção Teatral (Ed. UDESC); Teatro de Rua: Uma Paixão no Asfalto (HUCITEC); Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda (E-Papers); Estados: relatos de um processo de pesquisa sobre interpretação teatral (Ed. UDESC). Em 2011, André Carreira realizou pós-doutorado com Richard Schechner na New York University (2011). Disponível em: <https://www.ceart.udesc.br/?id=47> acesso em: 27 de outubro de 2025.

com sua condição de fala tradicional, e avança pelas fronteiras do performático, apesar de que isso não implique em afirmar o desaparecimento da condição de representação em favor do puro acontecimento. Estamos dentro de um território no qual a percepção do ator como sujeito estranho ao cotidiano tem uma grande importância na construção do acontecimento. A presença deste “ator invasor” é o ponto inicial da transformação da rotina. O reconhecimento de sua condição extra cotidiana é um elemento fundamental para a abertura de um espaço lúdico que estimule todo o tipo de participação dos espectadores. Somente dessa maneira a cidade poderá realmente penetrar a cena, transcendendo qualquer abordagem que a tome apenas como elemento cenográfico. (2011, p. 20-21)

Quando nos propomos a nos apresentar nas ruas, invadimos sim, mas não os espaços que já nos pertencem, mas a rotina daqueles lugares. A invasão não acontece no espaço físico, mas sim no cotidiano. O que se invade de verdade é a vida de um passante. E é por isso também que o teatro de rua, como Carreira (2011, p. 20-21) aponta, ocupa a modalidade marginal artística, sem ser convidado, pois de fato, nós não somos convidados a invadir o cotidiano das pessoas. Não se invade a cidade, se invade a cidadania, ou uma ideia dela.

Outro ponto importante do texto de Carreira (2011, p. 20-21) é a crítica à visão da cidade como mero “elemento cenográfico”. O uso da cidade como pano de fundo exótico, como cenário “alternativo” para projetos que, na prática, continuam centralizando a experiência teatral tradicional. Quando a cidade entra apenas como decoração, nada se transforma. Quando ela entra como presença viva, imprevisível, contraditória, então, temos teatro público no sentido mais pleno.

Mas há algo de delicado no uso da palavra “invasão” se por um lado, ela comunica bem a ideia de uma ruptura radical, também pode sugerir a imposição de um discurso, e aí reside um risco: transformar o teatro de rua em colonizador simbólico de um espaço que já é cheio de vozes, narrativas, histórias e cotidianos.

Quando entrevistei Edna Aguiar, atriz e contadora de histórias da cidade de Londrina, estava também pesquisando sobre as artes invasoras de rua. Em nossa conversa em meio a projetos de fantasias de carnaval, ela me disse algo que me chamou muita atenção. Disse que em vez do termo invasão, ela prefere o termo **Ocupação** (Aguiar, 2025).

Foi muito importante para mim perceber que uma simples troca de palavras altera a intensidade do que está sendo dito, mas sem necessariamente mudar o discurso que descreve o ato de usar a rua como espaço cênico. E também fiquei maravilhado em ver que Edna resumiu em uma frase o que eu estava tentando formular há uma semana. Isso demonstra habilidade de uma artista com tanta experiência.

Depois da descoberta de um Teatro de Ocupação fui atrás de saber mais

sobre isso e me deparei com um outro artigo de André Carreira: Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias, a seguinte citação:

O teatro de rua, especialmente, aquele que se caracteriza como de ocupação, é uma modalidade expressiva que discute a cidade como representação e interfere na mesma construindo formas alternativas de organização do espaço de modo fugaz. Isso pode ser associado às próprias características do urbano: fragmentação, fugacidade e sobreposição de falas sobre o espaço público como lugar sociocultural. (Carreira, 2009, p. 6)

O teatro de rua de ocupação não apenas intervém no espaço público, mas também o reinterpreta e reorganiza de forma temporária, criando uma nova realidade que desafia a forma como percebemos a cidade. A citação anterior também nos leva a entender que até o próprio Carreira se questiona do uso dos termos.

Outro uso do pensamento de um teatro que ocupa, e que ora discorde de Carreira, outrora caminha junto, é encontrado no texto **Performatividade e Espaço Público: processos comunicacionais no teatro de rua**, de Michele Nascimento Cabral Fonseca (2016, p. 47).

No teatro de rua, estas características performáticas estão presentes pela própria estrutura do teatro em diálogo com a cidade. Podem ser percebidas na disposição espacial em relação ao espaço público ocupado e subvertido que, naturalmente entra em choque com qualquer tentativa de ilusionismo. Mostra-se, também, na encenação e na relação com o espectador e se destaca, sobretudo, na atuação. A preparação dos atores deve levar em conta que estes precisam estar preparados para, de forma dinâmica, transitar entre personagens e narradores, atores e cidadãos, dando à sua atuação uma constante e (in)contida performatividade.

A citação de Fonseca (2016) nos convida a refletir sobre essa relação, apontando que a estrutura do teatro de rua é, por essência, performativa e subversiva. Ele não invade a cidade como um elemento estranho, mas sim a ocupa como um direito inerente ao ato artístico e ao próprio conceito de espaço público.

Há uma leitura externa à arte que vê a fronteira entre ocupação e invasão como tênue e subjetiva, dependendo de diferentes contextos políticos, sociais e culturais. Sendo assim, em lugares onde a arte é marginalizada, uma ação cênica em locais públicos pode ser vista como uma afronta à ordem estabelecida. Em contrapartida, se entendermos o espaço urbano como um direito coletivo, para nós, artistas-ocupadores(as), o teatro de rua não apenas o ocupa, mas o reivindica como um local legítimo de expressão e encontro.

O teatro da rua reforça o rompimento com a lógica utilitária do urbano e resgata a cidade como um ambiente de convivência e troca. Essa ressignificação é, por si só, um ato político, pois questiona as normas que regem a ocupação dos espaços e propõe novas formas de pertencimento e interação.

Rogério Costa (2022, p. 50) em seu capítulo usa este mesmo texto de André Carreira para dialogar, e incluir. Neste diálogo com Carreira, escreve:

Levar o teatro para a rua é assumir um posicionamento político. Para além da questão da acessibilidade, que possibilita a vivência teatral num espaço para o qual não se faz necessário comprar ingressos e, tampouco, exige uma preparação para ir do encontro do espetáculo, o que destaco como mais importante, e que configura a ação política do teatro de rua, é a possibilidade de repensar o teatro, seus agentes realizadores e a cidade como espaço de encontro.

A rua, como espaço de disputa simbólica, é também lugar de controle, vigilância e mercantilização. Nesse contexto, o teatro de rua pode funcionar tanto como dispositivo de resistência quanto como evento domesticado. Por isso, é essencial ir além da ideia de inclusão e pensar o teatro como intervenção estética e política, como proposta de escuta e fricção com o cotidiano.

1.1 Arruaça e Cidadania: um encontro entre estética e insurgência

Com a chegada da modernidade e o crescimento das cidades organizadas segundo a lógica de expansão crescente do capitalismo, o ambiente público, antes um espaço de encontro e convivência, foi se transformando em um lugar de segregação e circulação funcional. Essa mudança impactou diretamente o teatro, que deixou de ocupar as ruas como espaço natural de expressão e passou a se restringir a salas fechadas, refletindo a ascensão da burguesia e suas novas formas de sociabilidade. Esse fato histórico ficou conhecido no teatro como Teatro Burguês, que predominou durante o século XVIII, e que se comprometia a retratar a vida cotidiana das classes médias, seus valores, costumes e preocupações, como a família, o casamento, o dinheiro e as relações sociais (Berthold, 2006, p. 361).

A rua, enquanto lugar polifônico e caótico, apresenta desafios e oportunidades para o teatro contemporâneo. O ato cênico na rua se torna um chamariz ao reivindicar a diversidade e garantir a multiplicidade de vozes e experiências. Dessa forma, o teatro de rua, ao contrário do teatro comercial elitizado, não se preocupa apenas com a apresentação de uma obra, mas com o impacto que essa obra pode gerar em quem transita pelo espaço e decide parar para assistir.

Também sobre o aspecto de o teatro de rua proporcionar a democratização do acesso ao teatro, Fonseca traz uma visão interessante para colaborar com a discussão:

Historicamente, o espectador de teatro de rua é visto como predominantemente constituído de pessoas despossuídas economicamente, alijadas do direito à arte e à cultura formal, como também sem acesso aos bens culturais. Por meio dessa forma de pensar, justificava-se um teatro de rua de caráter popular, para um público popular e necessitado do teatro. Nos faz perceber as contradições dessa construção e os perigos desta hegemonização, porque estes indivíduos não são percebidos como detentores de conhecimento, opinião e/ou como produtores de cultura. Outro equívoco é pensar numa divisão de classe econômica, sem levar em consideração o aspecto híbrido e multicultural do espaço público no qual estes indivíduos se encontram com a atividade teatral. Esse olhar não leva em consideração que este indivíduo faz parte de uma sociedade híbrida e que este teatro também faz parte de uma cultura hibridizada que, há muito, vem rompendo com as fronteiras e seus territórios, mesclando-se, fundindo-se, fragmentando e deslocando este homem contemporâneo. (2016, p. 57)

A autora questiona a visão tradicional que associa esse público a pessoas economicamente desfavorecidas, privadas do acesso à arte e à cultura formal. Essa perspectiva, embora tenha fundamentado a ideia de um teatro popular voltado para uma audiência carente dessa expressão artística, carrega em si o risco de reforçar uma visão paternalista e reducionista sobre esses indivíduos, tratando-os apenas como receptores passivos da cultura, sem reconhecer sua capacidade crítica, suas opiniões.

A discussão sobre o público do teatro de rua não pode ser reduzida à ideia de que seriam apenas pessoas economicamente desfavorecidas, privadas do acesso à arte e à cultura formal. Tal visão, ainda presente em alguns discursos, carrega o risco de um viés paternalista que enxerga esses sujeitos apenas como receptores passivos. No entanto, é igualmente importante reconhecer que a privação não atinge somente o público, mas também a própria pessoa artista, que muitas vezes não dispõe de recursos para custear uma sala de espetáculos. Cabe, portanto, problematizar se, na atualidade, agentes culturais e políticas públicas ainda operam sob aquela lógica reducionista, ou se já se abre espaço para compreender o teatro de rua em sua complexidade: não como um gesto de compensação social, mas como campo legítimo de experimentação estética, crítica e política.

Fonseca (2016, p. 57) aponta ainda para a problemática de pensar o público do teatro de rua apenas sob uma ótica de divisão econômica, desconsiderando a complexidade do espaço público e seu caráter híbrido e multicultural. Diferentes classes sociais, trajetórias e bagagens culturais coexistem no ambiente urbano, e essa diversidade se reflete no encontro entre público e espetáculo. Assim, restringir a noção de espectador de teatro de rua a um grupo homogêneo seria desconsiderar a riqueza de experiências e perspectivas que emergem dessas interações.

A crítica à hegemonização do público de teatro de rua se estende para a própria prática teatral, que, ao longo do tempo, tem se distanciado de categorias fixas e assumido uma identidade mais fluida e multifacetada. A cultura contemporânea, segundo Fonseca (2016, p.

57), rompe com fronteiras e territórios rígidos, permitindo que diferentes influências e manifestações artísticas se mesquem e se reinventem. O teatro de rua, inserido nesse contexto, torna-se um espaço de confluência entre diferentes formas de expressão, ampliando sua relevância e impacto social.

Costa (2020, p. 53) finaliza seu pensamento sobre Invasão Teatral da seguinte maneira:

Neste sentido, reconheça o termo invadir como uma maneira de dizer que quando o teatro começa, ele precisa acontecer, de qualquer forma. Em determinadas situações, a ruptura é tão gritante que o teatro pode ser considerado de “guerrilha”. O ambiente cênico se estabelece como um campo de batalha tornando-se uma zona de risco que, particularmente, me encanta pelo desafio de me colocar em cena, em contexto adverso. Considero eu, independentemente do modo como o teatro é inserido no ambiente público ou, mesmo, numa sala de espetáculos, ele é, potencialmente, propositivo de uma experiência pulsante, humana, intensa e generosa.

Costa destaca o teatro, não apenas o de rua, mas em geral, como uma experiência generosa. Essa generosidade se manifesta na entrega do ator ao seu ofício, na disposição de compartilhar sua arte com diferentes públicos e na capacidade de criar momentos de conexão entre os envolvidos na experiência teatral. O teatro, ao propor essa vivência compartilhada, reafirma sua relevância como transformação da vida social.

Ler esses escritos sobre o teatro invasor do Rogério Costa nos põe diante de muitas reflexões teatrais. Esses questionamentos fazem querermos nos movimentar. De levantar, de sair fazendo. Essa sensação de necessidade de se mover, pode ser explicada por Rafael de Barros (2022, p. 21-22):

A rua é mais do que um lugar, ‘Ir pra rua’, é uma expressão usada para designar alguém que se coloca em movimento. E sabe-se que um corpo em movimento tende a permanecer em movimento. Colocar um trabalho artístico na rua é sinônimo de movimentá-lo: pegar suas cenas improvisações, músicas, números, malabarismos, e colocá-los em dinâmicas além do seu próprio gosto, além das suas próprias vontades. A rua não é estética. Sabe-se também que a rua, vez ou outra, é tomada por movimentos conservadores que negam seu próprio movimento peculiar. Por isso (e por todos os outros absurdos que esses movimentos carregam) é tão destoante ver na rua um pedido de repressão conservadora, porque a rua inspira imprevisibilidade e por consequência, vida.

A rua, como aponta a citação, não é apenas espaço físico, mas campo de movimento, circulação e disputa. Ao ocupar esse território, o trabalho artístico se lança em uma arena de forças sociais, políticas e culturais que o atravessam de modo inesperado. “Ir para a rua” é, portanto, um gesto político: retira a arte de um espaço controlado e a coloca em contato direto com as múltiplas camadas da vida urbana. Mas a rua não é neutra, e essa abertura ao encontro implica também o risco de confrontar discursos que se opõem à potência criativa do teatro de rua.

Se por um lado a rua inspira vida e imprevisibilidade, por outro pode ser apropriada por forças que operam na lógica da repressão, da ordem e da negação da diferença. Marchas conservadoras e manifestações intolerantes também a ocupam, revelando-a como território de disputa simbólica. O teatro de rua, inserido nesse contexto, não pode ignorar essa tensão: sua prática se dá em meio a narrativas em conflito. Nesse sentido, a imprevisibilidade deixa de ser ameaça e se torna matéria-prima da criação cênica e de sua potência crítica.

A metáfora do ambiente cênico como campo de batalha, proposta por Costa (2020, p. 53), evidencia o desafio de levar o teatro a espaços onde ele não é esperado. Seja na rua ou em ambientes fechados, a intenção é provocar experiências intensas e humanas. Assim, o teatro de rua se constroi em um contexto dinâmico, de interação direta com o público, sem perder, mesmo nos espaços convencionais, sua capacidade de afetar e transformar o olhar sobre a realidade.

O aspecto do risco presente na cena teatral é um elemento que a torna ainda mais pulsante. Para os artistas, colocar-se em cena significa enfrentar desafios tanto técnicos quanto emocionais, principalmente quando a apresentação ocorre em espaços não convencionais ou em situações adversas. Esse risco, no entanto, não é um obstáculo, mas sim um elemento que potencializa a experiência teatral, tornando-a mais genuína e provocadora. A realização de apresentações na rua implica uma série de escolhas: o que será apresentado; como será encenado; quem são as pessoas que transitam pelo espaço e como elas interagem com a cena.

Sobre esse tal risco, gostaria de trazer para o texto o Palhaço Chacovachi⁵. Segundo o site SP Escola de Teatro (Chacovachi, 2013), o palhaço é interpretado por Fernando Cavarrozi há mais de 30 anos, também é diretor do Circo Vachi, da organização das convenções argentinas de malabares, circo e espetáculos de rua. Dirigiu espetáculos de companhias do Brasil, Argentina, Espanha e França. Toda a sua experiência, resultou em um livro: **Manual e Guia do Palhaço de Rua**.

O livro faz justiça ao nome e propõe uma maneira de criação circense para a rua dividida em Pré-convocatória; Convocatória; Falso começo; Primeiro número; Número Participativo; Passada-do-Chapéu; Despedida final. Essa pequena estrutura ajuda ao artista montar seu espetáculo, a como atrair público e até como ser pago pela sua arte, passando o chapéu. (Chacovachi, 2019, p. 87-112).

Outra importante contribuição de Chacovachi é a proposta de pensar nas apresentações na rua como um *Jogo de Xadrez*, no qual o jogador define sua próxima jogada após os movimentos do adversário. O artista de rua decide sua próxima ação cênica após a

⁵ A primeira vez que ouço este nome, foi quando entrevistei Adriano Gouvella e Lucas Turino, integrantes da Cia. Os Palhaços de Rua, quando perguntei sobre as referências que têm. Por coincidência, na mesma semana, empresto do professor Aguinaldo Moreira de Souza, o livro **Palhaço de Rua: a experiência de um palhaço latino-americano**, escrito pelo Rafael de Barros²⁷, e que usa o Chacovachi com sua maior referência.

resposta da plateia. Aí está o risco (2019, p. 21).

Fazer uma apresentação de palhaço é como jogar xadrez. Todos nós sabemos como se joga. Joga-se com e contra o público: move você, move o público; conforme mova o público, move você. Por isso, com o mesmo material, nunca sairão duas apresentações iguais. (Chacovachi, 2019, p. 20)

A imagem do xadrez é extremamente eficaz para ilustrar a lógica do jogo que se estabelece entre artista e público. Na rua, não há como prever reações. Cada passo do artista depende de uma leitura precisa do ambiente, do humor coletivo, da disposição ou rejeição dos passantes. A “próxima jogada” nasce sempre no calor do momento, em diálogo direto com o inesperado, e é aí que mora o risco mais vital: o de não haver jogada possível.

Para cada peça do xadrez, Chacovachi relaciona com uma parte importante das apresentações na rua:

O rei é tua dignidade e tua fonte de energia, se você perde alguma dessas qualidades, você está morto. A rainha é tua personalidade e tua atitude, é a que defende e ataca, a que pode ganhar sozinha uma partida, a que vai para onde quer e quando quer. Jogar sem atitude, sem personalidade, torna muito difícil o triunfo. Os bispos, cavalos e torres são tuas rotinas (pretextos para estar em cena), que podem ser clássicos, paródias, de habilidades, números participativos, excêntricos, etcetera. Os peões são tuas piadas e gags que você pode usar a qualquer momento. (Chacovachi, 2019, p. 23)

Rafael de Barros⁶, além de explicar em seu livro as características do jogo de xadrez proposto pelo Chacovachi, também traz a sua visão sobre os riscos de ser artista de rua. “Assim sendo, a ‘Rua’ carrega algo em comum com a arte do teatro e também do circo: sua imprevisibilidade. Toda nova apresentação é uma nova possibilidade de acontecimentos (2022, p. 22).

A citação de Rafael de Barros (2022, p. 22) aponta para uma chave de leitura que permite compreender o teatro de rua como arte viva, em que o inesperado não ameaça a obra, mas a alimenta. O risco, nesse sentido, não é sinônimo de fracasso. Ele representa o enfrentamento direto com o real, com os passantes, os ruídos, os imprevistos climáticos, as tensões políticas e sociais do espaço urbano. Ao contrário do teatro de palco, onde a moldura da cena protege e organiza o olhar do espectador, o teatro de rua se lança num campo aberto e instável. Ainda assim, ou por isso mesmo, é nesse risco que reside a potência poética e política da arte de rua.

Chacovachi, ao propor a metáfora do jogo de xadrez, oferece uma imagem estratégica dessa prática: o artista precisa estar atento a cada movimento do “outro”. Não se trata

⁶ Rafael de Barros é o Rafa: ator, palhaço e produtor cultural, graduado em Artes Cênicas pela UEL, além de ser mestre em Artes Cênicas pela USP, onde desenvolveu pesquisa sobre Palhaço de Rua Latino-Americano. (Barros, 2022, orelha do livro).

de impor a arte ao espaço, mas de negociá-la constantemente. Essa escuta ativa, feita de adaptação e reação, constitui uma dramaturgia viva, em que cada apresentação escreve um roteiro único, irrepetível (Barros, 2022, p. 117-125).

Barros (2022) também discute os riscos de ser artista de rua, categorizando-os em risco físico, artístico e social/político. O risco físico divide-se em previsível e imprevisível (p. 128). Os previsíveis estão ligados aos números executados, especialmente nas artes circenses: ainda que envolvam erro ou acidente, são treináveis e reconhecíveis pelo público. Já os imprevisíveis escapam ao controle, sendo a chuva o principal exemplo, ao lado de interferências como pessoas embriagadas, cachorros de rua e crianças.

Essas presenças, embora possam desestabilizar a cena, recolocam a questão central: se o artista invade o espaço público, por que o público não poderia também intervir? Cabe ao artista saber jogar esse “xadrez”, não contra, mas com o outro, transformando o imprevisto em potência e deslocando-se de invasor para ocupador em diálogo com a cidade.

Quando a intervenção impede o espetáculo, configura-se o risco artístico (Barros, 2022, p. 131), que, apesar de difícil, também pode ser incorporado à cena. Edna Aguiar (2025) exemplifica isso ao relatar a presença constante de sons externos, como locutores de lojas, que nem sempre podem ser silenciados.

Por fim, o risco social/político emerge tanto do preconceito em relação à arte de rua quanto das possíveis interdições institucionais. Assim, a rua deixa de ser apenas espaço de provocação simbólica e se afirma como território de disputa concreta, onde se negocia não só o direito de apresentar, mas de existir enquanto artista.

Ler as categorias de risco propostas por Rafael de Barros é como observar um mapa de tensão que pulsa por debaixo da cena de rua. Sua reflexão nos oferece um convite: pensar o risco como método, como ambiente e como dramaturgia. E talvez aí esteja o verdadeiro jogo, não em reduzir o risco, mas em aprender a caminhar sobre ele, com ele, a partir dele.

A compreensão do risco no teatro de rua se aprofunda quando o pensamos não apenas como uma condição material climática, social ou corporal mas como parte de um jogo simbólico que desestabiliza a ordem cotidiana. Nesse sentido, a citação de Carreira nos oferece uma chave preciosa: “Esse jogo da rua, cujo exemplo mais contundente talvez seja o Carnaval, abre a possibilidade da mais ampla liberdade criadora, porque, enquanto dura, põe o mundo de cabeça para baixo, inverte todos os valores” (2001, p. 4). Ao colocarmos esse pensamento em diálogo com os riscos mapeados por Rafael de Barros, compreendemos que o artista de rua não atua apenas sobre um chão instável; ele escolhe esse chão como campo fértil para a subversão lúdica.

E o jogo, como nos lembra Carreira (2001, p. 4), é, por natureza, uma experiência de desequilíbrio. Jogar na rua não é apenas entreter, mas propor outras regras, outras lógicas,

ainda que provisórias. O risco, então, não é apenas aquilo que pode atrapalhar o espetáculo, é o que o torna possível. Porque ao se abrir à instabilidade, o artista também se abre à criação real, imprevisível e coletiva.

E é justamente por isso que essas práticas entram, como Carreira bem nota, em “zona de conflito”. A arte que escapa das molduras institucionais ameaça não por seu conteúdo, mas por sua forma de existir. Ela escapa. Ela inventa outra função para a calçada, outro uso para o olhar, outro tempo para o corpo. E, ao fazer isso, questiona também o “poder de controle sobre o espaço cidadão”.

1.2 Aproximações do Teatro de Rua e da Cultura Popular

Lembrar que o teatro não existe sem o jogo, e principalmente o teatro de rua inserido em contextos de risco, como Carreira (2001, p. 4) nos apontou, coloca o olhar desta pesquisa para outra característica do objeto, as aproximações do teatro de rua com a cultura popular.

Nestor Garcia Canclini, antropólogo argentino, em seu livro **Culturas Híbridas** comenta o uso do termo popular:

O que resta dessa desconstrução do “popular”? Uma conclusão incômoda para os investigadores: o popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral. O popular designa as posições de certos agentes aquelas que os situam frente aos hegemônicos nem sempre sob forma de confrontos. (Canclini, 2019, p. 279)

Ao compará-lo a uma “noção teatral”, Canclini não diminui a importância do “popular”, mas aponta para sua constituição discursiva e simbólica. O popular não é uma entidade com contornos definidos, mas um campo de forças, uma posição estratégica que se transforma conforme o contexto social, político e cultural em que se insere. Como nos palcos do teatro, as representações do popular são encenadas a partir das posições que os sujeitos ocupam diante das estruturas hegemônicas. O popular, assim, não é um dado; é uma construção. E como toda construção, é atravessada por interesses, mediações e disputas (Canclini, 2019, p. 279).

Nesse sentido, a crítica de Canclini (2019, p. 280 - 281) é particularmente potente porque desestabiliza qualquer tentativa essencialista de definir o que é o popular, seja a partir de sua origem social, de sua forma estética, ou de sua relação com a tradição. Em vez disso, ele nos convida a pensar o popular como um lugar de enunciação, ou seja, como uma posição relacional, constituída frente (e nem sempre contra) o hegemônico. Isso permite compreender que nem toda manifestação chamada de “popular” está necessariamente em confronto com as formas dominantes, e que a oposição popular/elitista não é uma dicotomia

fixa, mas uma negociação contínua.

Esse olhar nos permite também rever certas práticas e discursos dentro do próprio campo artístico e acadêmico. Quantas vezes não reproduzimos, mesmo com a melhor das intenções, a ideia de que o teatro de rua, por exemplo, é mais “popular” do que o teatro de palco, sem perceber que estamos, nesse gesto, naturalizando categorias que são historicamente construídas. A noção de popular, nesse caso, funciona mais como um marcador simbólico do que como uma descrição objetiva. E como lembra Canclini, essa marca é ambígua: pode ser usada para afirmar resistência, mas também para legitimar exclusões.

No livro já citado anteriormente, Chacovachi define, do seu modo, a cultura popular ressaltando a comicidade intrínseca a ela:

A cultura popular é o conjunto das expressões de um povo, e em especial dos setores e extratos majoritários, populares de uma sociedade. Costuma se contrapor à cultura oficial, séria, religiosa, própria das elites. Na cultura popular, a comicidade nas Saturnálias romanas da antiguidade, nos carnavais da Idade Média, nos ritos e celebrações, nas festas, nas praças públicas. Não existe a cultura popular sem a risada, sem imagens grosseiras, exageradas, graciosas, sem gigantes ou anões, sem monstros, disfarces, sem paródias, piadas, sem pregar peças. Por trás de todas as expressões há um espírito positivo, alegre e humano (2019, p. 115).

Ao contrário das tentativas de capturar o popular em categorias fixas, Chacovachi nos oferece uma imagem pulsante e contraditória, onde a comicidade aparece como marca fundante da experiência popular.

Ao insistir na presença do grotesco, do exagerado, da paródia, Chacovachi recupera uma tradição festiva que atravessa séculos, das Saturnálias romanas aos carnavais medievais, e que sobrevive, ainda hoje, nas praças e ruas ocupadas por artistas populares. Sua leitura da cultura popular não se limita a descrever práticas culturais: ela reivindica um modo de existir no mundo, onde o riso não é evasão, mas resistência.

O teatro de rua, ao se apropriar da comicidade popular como meio estético e político, não apenas compõe o teatro popular, mas também o desafia, o expande e, em certa medida, o reconfigura. Isso porque, ao ocupar os espaços públicos com gargalhadas, grotesco e improviso, o teatro de rua incorpora o espírito saturnaliano que Chacovachi evoca: um espírito que perturba as hierarquias e desestabiliza as fronteiras entre arte e vida, artista e público, erudito e vulgar. Assim, mais do que um “componente”, o teatro de rua por ser entendido como uma reatualização radical, uma forma de resistência cultural que se recusa a caber nos moldes previsíveis da institucionalização artística.

A cultura popular, nesse contexto, não pode ser pensada como uma entidade estática ou essencializada. O “popular” é constantemente resignificado. Essa resignificação transforma o modo como o teatro de rua se relaciona com seu público, com seus temas e com suas estéticas (Teixeira, 2008, p. 15).

A rua, enquanto espaço simbólico e material, não se traduz automaticamente em enraizamento com as culturas populares. O fato de uma peça acontecer na rua e estar ao alcance do transeunte não implica, por si só, uma inserção na cultura popular ou uma identificação direta com os saberes, valores e linguagens das classes populares. Há, muitas vezes, um descompasso entre as intenções dos artistas e a recepção do público, entre o desejo de ser “do povo” e a capacidade real de comunicar-se com ele (Teixeira, 2008, p. 15-16)

A herança, ou a suposta herança, das manifestações tradicionais brasileiras. Adailton Alves Teixeira, em sequência ao raciocínio anteriormente citado, adverte que:

Se atentarmos para algumas manifestações tradicionais da cultura brasileira, veremos elementos dramáticos em muitas delas, como a Nau Catarineta, a brincadeira do boi em suas várias denominações e variantes espalhadas pelo Brasil, a Congada etc., no entanto, não podemos denominá-los como teatro de rua e nem afirmar que o teatro de rua é herdeiro dessas manifestações, ainda que em muitos estados tenha fortes vínculos com essas brincadeiras, como denominam os seus fazedores (brincantes). [...] Mesmo assim, não podemos negar as contribuições das brincadeiras dramáticas tradicionais e sua influência no fazer de muitos grupos espalhados pelo Brasil. (2008, p. 16)

Ao colocar em dúvida a ideia de herança direta, Teixeira (2008, p. 16) nos convida novamente à cautela. Ainda que reconheçamos os elementos cênicos e dramáticos presentes nas manifestações como a Congada, o Bumba- Meu-Boi, o Cavalo-Marinho, a Chegança, etc, trata-se de práticas com códigos próprios, com vínculos comunitários, muitas vezes conectadas a matrizes africanas, indígenas e populares coloniais. Reduzi-las a “formas” do teatro de rua seria não apenas um erro metodológico, mas também um apagamento das complexidades históricas e simbólicas dessas práticas.

Por outro lado, Teixeira (2008, p. 16) também reconhece que não se pode negar as contribuições dessas brincadeiras para o teatro de rua feito hoje em diversos estados brasileiros. A chave aqui está na palavra “influencia”. Trata-se de uma relação que deve ser compreendida como encontro, troca, empréstimo. Muitos grupos de teatro de rua mantêm vínculos concretos com essas práticas, seja por meio da participação direta de seus integrantes nelas, seja pela construção de parcerias com mestres e mestras da cultura popular. Nestes casos, o “popular” não é uma estética apropriada de fora, mas um campo de convivência viva, onde se dão processos de escuta, reciprocidade e coabitação simbólica.

Diante dessas reflexões, percebe-se que o teatro de rua não pode ser compreendido apenas como uma prática artística realizada fora dos espaços convencionais, mas como uma ação estética, política e relacional que tensiona os usos da cidade e os modos de convivência. Entre ocupações, riscos, jogos e aproximações com a cultura popular, sua potência está justamente na capacidade de instaurar encontros imprevisíveis e reinventar, ainda que temporariamente, as formas de experienciar o espaço público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Rafael de. **Palhaço de Rua: a experiência de um palhaço latino americano**. São Paulo: Giostri, 2022.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade** – 4ª ed. 8ª Reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Sobre um Ator para um Teatro que Invade a Cidade. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/11745>. Acesso em: 24 jun. 2025.

_____. **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: 2001.

_____. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 011–021, 2018. DOI: 10.5965/1414573102132009011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009011>. Acesso em: 24 jun. 2025.

CHACOVACHI, Palhaço. **Manual e Guia do Palhaço de Rua**. - 3ª Ed. La Plata, Ed. Contramar, 2019.

COSTA, Rogério. Teatro de Rua: uma flor no asfalto. In: NÚCLEO Às de Paus. **Nós Outros: Caminhos Individuais de uma Trama Coletiva**, 2020.

FONSECA, Michelle Nascimento Cabral. Performatividade e espaço público: processos comunicacionais no teatro de rua. 2016. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **O teatro de rua em São Paulo, Seu Público e a Imprensa Escrita**. Monografia apresentada como requisito da pesquisa de Iniciação Científica em História, entregue a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL. 2008.

TURLE, Licko. **O Teatro de Rua é Arte Pública: Uma possível apropriação**, por Amir Haddad, de um conceito das artes visuais. In: Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre, 2012.

UNIVERSIDADE das Quebradas UFRJ. **A Arte Pública é a arte do futuro**. Youtube, 3 de janeiro de 2023. 59min04s. Disponível em: <https://youtu.be/Bru4KOyuhbI?si=UHR4c4-4DMwyi77f> Acesso em: 24 de junho de 2024.

VIEIRA, Laís Tercitori. **Movimento dos Artistas de Rua de Londrina: conquistas e desafios para uma construção de arte pública**. Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)