



O teatro de rua como via política de mídia radical

The street theater as via policy of radical media.

Samantha TORRES¹
Daniel Dall’Igna ECKER²
Pedrinho Arcides GUARESCHI³

Resumo: Este estudo⁴ tem como objetivo fazer uma reflexão sobre o trabalho de coletivos de teatro de rua, pensando-os como um meio de mídia radical, buscando analisar que discursos e ações são produzidos por esses grupos e quais os efeitos políticos dessa prática. Derivado de um estudo que fez a análise de grupos que fazem uso da prática do teatro de rua, o debate aqui proposto realiza uma articulação teórica entre mídia radical e teatro de rua, apontando o teatro de rua como produtor de efeitos políticos em quatro principais níveis: 1ª Maior oferta de apresentações para a população em geral; 2ª Acessibilidade/gratuidade através das apresentações nas ruas e em horários em que a população tem maior disponibilidade; 3ª Descentralização através de apresentações nos bairros periféricos e zona rural; 4ª Espaços de formação gratuitos e também descentralizados; 5ª Ampliação de arte na cidade pela criação de novos espaços e grupos através dos espaços de formações.

Palavras-chaves: Cidade. Política. Comunicação. Mídia Radical. Teatro de rua.

Abstract: This study aims to reflect about the work of the street theater groups, considering its as a means of radical media, and to analyze what kind of discourse and actions are made by these groups and what the political effects of this practice. Derived from a study that made the analysis of groups that make use of the practice of street theater, the debate proposed here carries out a theoretical articulation between radical media and street theater, pointing to street theater as a producer of political effects in four main levels: 1st Largest offer of presentations for the general population; 2nd Accessibility/gratuity through the presentations in the streets and at times in which the population has greater availability; 3rd Decentralization through presentations in peripheral neighborhoods and rural areas; 4th Free and decentralized training spaces; 5th Enlargement of art in the city by creating new spaces and groups through the spaces of formations.

Keywords: City. Politics. Communication. Radical media. Street theatre.

Submetido em: 31/3/2017. Aceito em: 29/6/2017.

¹ Psicóloga. Mestre em Psicologia Social e Institucional. Membro do Colegiado Gestor do Centro Regional de Referência-Rede Multicêntrica/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, Brasil). Participante do grupo *Ideologia, Comunicação e Representações Sociais*, coordenado pelo Dr. Pedrinho Guareschi (UFRGS). Rua Paulo Gama, 110, bairro Farroupilha, Porto Alegre (RS) CEP.: 90040-060. E-mail: <torres.samantha@gmail.com>.

² Psicólogo. Mestre em Psicologia Social e Institucional. e Doutorando (Bolsista CAPES) junto ao grupo: Travessias: Narrações da Diferença - Clínica, Pesquisa e Intervenção, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, Brasil). Rua Paulo Gama, 110, bairro Farroupilha, Porto Alegre (RS) CEP.: 90040-060. E-mail: <daniel.ecker@hotmail.com>.

³ Filósofo. Doutor em Psicologia Social e Ciências Sociais. Professor convidado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, Brasil). Rua Paulo Gama, 110, bairro Farroupilha, Porto Alegre (RS) CEP.: 90040-060. E-mail: <pedrinho.guareschi@ufrgs.br>.

⁴ Este artigo deriva da dissertação de mestrado intitulada *Mídia e Política: O Teatro de Rua como meio de comunicação radical* da autora Samantha Torres. O debate aqui proposto oriunda do estudo original que visou analisar grupos que fazem uso da prática do teatro de rua. Desta forma, os elementos referentes ao teatro de rua aqui apresentados derivam dos dados coletados nos dois anos de duração da pesquisa. Pesquisa financiada com bolsa de Mestrado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Introdução

Remeter-se à palavra mídia é falar sobre comunicação. Comunicação é uma constante em se tratando das relações no meio social. Essa questão se apresenta na base de diversas teorias e pensamentos de autores. Para a filósofa Hanna Arendt, a comunicação - segundo a *polis* grega - era o que possibilitava alguns seres humanos terem relações entre si para além da força, da coação e da dominação; era no ato da conversa mútua e do convencimento recíproco que os sujeitos regulavam os assuntos e sua liberdade e, assim, praticavam a democracia (ARENDR, 2009). Segundo a comunicação no pensamento de Foucault, os discursos criam regimes de verdades e subjetivações.

Guareschi (2013), na obra *O direito humano à comunicação*, faz uma reflexão profunda sobre a comunicação como um direito básico e como condição para uma verdadeira apropriação da cidadania dentro de uma sociedade. O autor cita Herbert de Souza: “O termômetro que mede a democracia numa sociedade é o mesmo que mede a participação dos cidadãos na comunicação”. Porém, ele acrescenta que “[...] o avanço da democratização da comunicação é a condição indispensável para o avanço da democracia em todas as outras instâncias da sociedade” (GUARESCHI, 2013 p. 24).

A comunicação, segundo Moscovici, é o que permite criar e configurar realidades através das Representações Sociais (RS). Segundo ele, as RS não são nem uma réplica nem um reflexo do mundo, elas “[...] evocam também o que está ausente do mundo, elas o criam, mais do que o simulam” (MOSCOVICI, 2003, p. 212).

Assim, a comunicação é o que nos permite viver em sociedade compartilhando entendimentos, com os demais sujeitos. A mídia, uma das ferramentas humanas de comunicação, permite vias para produção dos processos de circulação e recepção de mensagens e conteúdos informacionais e se produz através de diferentes tecnologias tais como internet, televisão, jornais, rádios, revistas etc. (GUARESCHI, 2009).

Porém, a mídia no Brasil, devido a uma ditadura civil-militar que durou 21 anos e através de processos históricos de concentração de renda e poder, acabou se configurando como espaço restrito, hegemonicamente, a alguns grupos. Nessa época, várias linhas de jornais e TV foram perseguidas e fechadas por se posicionarem divergentes dos valores que embasavam o golpe civil-militar. Além disso, os governos militares também influenciavam os meios de comunicação, pois queriam manter-se informados sobre todos os acontecimentos internos, corroborando com a doutrina de ‘segurança e desenvolvimento’ e a luta contra ‘inimigos da pátria’, já que os próprios cidadãos eram vistos como possíveis suspeitos. As emissoras que colaboraram com esse propósito receberam privilégios especiais (GUARESCHI, 2013). O que se tem por registros é que os grupos que se colocaram a favor do golpe receberam investimentos do governo, formando em tempos de ditadura, aquilo que hoje entender-se-iam como a grande mídia brasileira (HERNANDEZ; SCARPARO, 2008). A grande mídia, segundo Guareschi, expressa:

[...] o fenômeno de ter-se materializado entre nós um sistema de comunicação em que a maior parte dos meios, principalmente eletrônicos, ter sido apropriados por um pequeno grupo de famílias que possuem fundamentalmente a mesma orientação

ideológica, defendendo e legitimando os pressupostos liberais capitalistas (GUARESCHI, 2013, p.27).

Como um dos reflexos disso, no Brasil, 90% (noventa por cento) dos meios de comunicação ficaram nas mãos de apenas nove famílias que têm o poder de comunicar ou silenciar certas informações (GUARESCHI, 2007). Compreendendo que esse fenômeno de concentração da mídia nas mãos de poucos aconteceu em outros lugares e em outros aspectos, entende-se que a comunicação pela grande mídia chega a um grande número de pessoas, graças ao seu poder de criar realidades pelas coisas que são anunciadas. Por outro lado, tem o poder de provocar o desconhecimento dos fatos que não são veiculados; assim sendo, não somente ela faz existir ou deixar de existir coisas como também dá uma conotação valorativa à realidade existente dizendo se algo é bom e verdadeiro. As coisas e situações veiculadas pela mídia normalmente são consideradas boas e verdadeiras, a não ser que, expressamente, seja dito o contrário.

Para Guareschi (2007), os meios de comunicação têm o poder de construir realidades. Sem adentrar no conceito de realidade que é extremamente complexo, o autor descreve a realidade como aquilo que se mostra visível, o que tem valor, o que traz respostas, o que legitima e dá densidade significativa ao nosso cotidiano. Nesse sentido, nos dias de hoje, algo passa a existir ou deixa de existir se é, ou não, comunicado. Através da grande mídia é possível formar opiniões públicas sobre as coisas, definir o que é real, definir valores, coloca-se a pauta de discussão e se influencia poderosamente a construção da identidade das pessoas. Quando afirmamos que apenas nove famílias gerenciam esses meios, torna-se extremamente delicado situarmos o quanto são reduzidas as diferentes perspectivas de vida na comunicação que essas famílias produzem. É importante enfatizar que o papel das grandes mídias como produtoras de opiniões massificadas se intensifica em países com realidade social desigual, em que o precário acesso à educação e a outros meios de produção de opinião e contestação (organizações, sindicatos, associações diversas etc.) fragiliza a produção de populações politizadas. O acesso a outros meios de comunicação independente, como as plataformas digitais, também produziram uma comunicação mais democrática nos últimos anos.

Contudo, a mídia televisiva ainda acaba por ter um efeito político muito forte. Lembrando que o termo *político* é aqui entendido como tudo aquilo que se refere ao meio social levando em conta que todo o ser humano é ser social, pois é nesse meio que ele se constitui enquanto ser. A grande mídia tem efeitos sociais por criar e manter subjetividades hegemônicas, que se cristalizam em modos de saber/poder deixando outros discursos e saberes no silêncio da oficialidade. Poder-se-ia dizer que a mídia tornou um espaço hierárquico em que apenas algumas representações/ideias/discursos circulam em detrimento de outras. Sandra Jovchelovitch nos aponta os riscos desse tipo de hierarquização. Segundo ela:

Se são as tuas representações e o teu saber que são colocados no mais ínfimo degrau da escala, isso pode te desvalorizar como pessoa e desautorizar tua visão de mundo diante de outros grupos sociais. Pode desacreditar o que tens a dizer e frustrar tuas possibilidades de ter acesso a recursos e oportunidades. Isto pode destruir tua autoestima⁵ e te marcar por toda a vida (JOVCHELOVITCH, 2008, p. 83).

Contudo, apesar das grandes mídias terem efeitos políticos como, por exemplo, através de discursos dominantes que produzem subjetividades hegemônicas, as pequenas mídias

⁵ Atualizamos o termo autoestima de acordo com o novo acordo ortográfico (nota do autor).

também criam efeitos políticos pelo simples fato de serem saberes/poderes em circulação, mesmo que com pouca abrangência territorial. Assim, é de suma importância poder ouvir e visibilizar esses outros discursos, pois mesmo que eles não existam sob determinada oficialidade, continuam circulando, às vezes marginalizados ou encobertos/omitidos no meio social.

Mesmo não havendo um único modelo de mídia alternativa, os discursos das pequenas mídias, predominantemente, emergem das vivências da população, vivências essas que se diferem do discurso oficial ou hegemônico. Grande parte das mídias alternativas estão presentes nos movimentos sociais, nas lutas, no cotidiano, na vida. As mídias alternativas, em grande parte, são tipos de contrainformação hegemônicas, que entrelaçam cultura popular, culturas locais, regionais e culturas de oposição, entre as quais: grafitismo, internet, hip-hop, TV's e rádios comunitárias, jornais, zines, teatro de rua e popular, vestuário etc. Assim, consideram-se as mídias alternativas como forças importantes para democratizar a comunicação (DOWNING, 2004).

Mídia Radical

No Brasil, muitas das teorias da comunicação acabaram focando suas análises nas mídias como instituições monolíticas, controladas por pequenos grupos de um elite, comprometida com o modo de produção capitalista da contemporaneidade. E, de fato, isso pode ser colocado como uma verdade sobre a comunicação, porém, não é a única. Nem todas as mídias possuem as características das grandes mídias. Estudar e divulgar apenas sobre as grandes mídias acaba por restringir a complexidade dos meios de comunicação na vida social. Ficam excluídas então - como se não fossem algo importante e interessante para estudos - as formas alternativas, autônomas, marginais e experimentais de comunicação massiva.

Arlindo Machado para apresentação à edição brasileira da obra *Mídia Radical*, comenta que “[...] é lastimável que, num país com tanta história de apropriação radical dos meios, e de associação das práticas midiáticas aos movimentos sociais reivindicatórios ou contestadores, o pensamento sobre essas práticas entre nós se encontre ainda em fase de balbúcio” (MACHADO apud DOWNING, 2004, p. 10). Isso significa que, no que tange a discussão sobre mídias, parece mais uma vez que são as próprias mídias hegemônicas que colocam o debate para o público, inclusive através dos pesquisadores que mesmo com uma intencionalidade crítica apenas dão foco em seus estudos para esses grupos hegemônicos. Muito se poderia falar dos diferentes modos de se fazer comunicação, da diversidade de experiências e organizações no campo das mídias, práticas essas que talvez nos apontem um futuro mais promissor, mas acima de tudo nos mostrem um aqui e agora, com utopias em ação. Pela hegemonia no entorno de quem comunica e de quem pesquisa sobre quem comunica é quase como se tivéssemos perdido a capacidade de colocar nossas próprias pautas para estudos e debates. De acordo com Machado (2004), é uma ilusão acharmos que alguém tem um diferente viés pelo simples fato de fazer uma crítica da Grande Mídia Corporativa: “A verdadeira leitura crítica não promove o objeto nem contribui para levantar os seus índices de audiência, mas desvia o foco para as questões que realmente importam” (MACHADO, 2004 apud DOWNING, 2004, p. 11).

Porém, a problemática não é assim tão dicotômica no sentido do ‘ou isso ou aquilo’. É preciso atuar criticamente no que hoje entendemos como dois pontos opostos. Então, de forma alguma, olhar os modos de produção de mídias alternativas ao modo de produção de mídias capitalistas seja negar o potencial das grandes mídias corporativas ou negar a luta que se precisa fazer no campo da democratização das mesmas. Bem ou mal, as grandes mídias são espaços institucionais atrelados ao Estado que também precisam ser apropriados para a diversidade de discursos e visões de mundo, algo que não vem acontecendo. Além da busca pela democratização dessa ferramenta de comunicação que são as grandes mídias, outro importante papel é realizar o desmantelamento desses monopólios construídos em cima de concessões públicas, monopólios esses que enriquecem alguns em detrimento da grande maioria da população (GUARESCHI, 2013). Porém também é importante pensar e valorizar o que vem se produzindo por fora do controle do Estado e do Mercado. Outras visões de mundo e outras comunicações alternativas também são possíveis e sempre estiveram acontecendo.

Nisso encontra-se, sobre os meios de comunicação que normalmente definimos como alternativos, a definição de John Downing sobre mídia radical. Ele usa o termo radical porque ele entende que o termo ‘alternativo’ é um paradoxismo e não daria conta do que significa completamente essas mídias. O termo alternativo é um paradoxo pois qualquer coisa é alternativo a alguma outra coisa. A respeito da mídia radical Downing diz: “Com o termo mídia radical, refiro-me à mídia - em geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes - que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (2004, p. 21).

Downing trabalha com o conceito de hegemonia e contra-hegemonia inspirado pelo anarquismo socialista e feminista, pelo conceito básico de hegemonia de Antonio Gramsci e por outras fontes que tratam dos estratagemas subversivos na vida cotidiana. De maneira geral, hegemonia para ele seriam os discursos de grupos sociais que mantêm suas estruturas ideológicas baseadas em práticas que exaltam e valorizam modos de vida baseados no produtivismo e no consumismo, típico de sociedades capitalistas. Um exemplo disso, é a centralidade que em são veiculadas nessas mídias as propagandas de produtos, ao consumo e ao comércio de forma geral. Já os movimentos contra-hegemônicos seriam posições, grupos e práticas com outras demandas políticas e existenciais que as dominantes, onde a produção do capital não é a centralidade de seus discursos.

Para Downing o conceito de *mídia* é algo realmente amplo, o qual ele leva para análise no campo das mídias radicais; assim sendo, mídia não se refere somente à televisão, rádio e jornal. Mídia pode ser uma vasta gama de recursos usados como meio de comunicação como, por exemplo: as canções populares, o grafite, os broches, buttons de lapela, as charges, a roupa etc. O teatro é uma das mídias analisadas por Downing. Para o autor, o teatro popular e o teatro de rua têm como veículo de comunicação o discurso público e o corpo; esses são meios de comunicação radicais que fazem parte dessa “[...] tapeçaria da expressão cultural rebelde” (DOWNING, 2004, p. 183). Neste artigo, enfatizaremos a análise sobre o Teatro de Rua como via política de mídia radical.

Teatro de Rua como mídia radical

O teatro de rua pode ser definido como um “[...] teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc.” (PAVIS, 2008, p. 365). Tem suas origens na Antiguidade e na Grécia Antiga, servia-se dos espaços abertos para colocar em cena os conflitos dos cidadãos e da *polis* como um todo. Isso já remete à questão comunicativa do teatro. A partir do Renascimento, ao fim do século XIV, o teatro foi profissionalizando-se e, aderindo a uma proposta burguesa, passou a ser apresentado em locais restritos mediante pagamento. Saiu das ruas e foi para dentro de edifícios, tornando-se algo restrito a uma elite. Isso deixou uma marca que associou-o ao conceito de algo inacessível em termos financeiros e restrito ao palco.

A atuação do teatro de rua propõe uma outra relação com a cidade; não mais uma relação comercial de vender um produto em que apenas alguns poderão consumir. Neste sentido, o teatro acaba por tensionar uma das características da cidade moderna: a relação comercial na qual apenas alguns detêm acesso a certas coisas e outros não, dependendo da quantidade de capital que possuem. O teatro de rua permite democratizar a arte e a ação comunicativa. Ocupando as ruas da *polis* ele acaba por causar algumas transformações na lógica de circulação e fluidez. Para Pinheiro (2011):

O espaço da cidade, tomado por uma proposta teatral, pode proporcionar aos seus cidadãos uma releitura da vida cotidiana. Desse modo, este espaço ressignificado torna-se um potencial transformador das dinâmicas rotineiras, levando à seu público a possibilidade de atuar de modo transgressivo no palco da vida real (PINHEIRO, 2011, p. 7-8).

O teatro de rua é a possibilidade de descentralizar e democratizar a arte do teatro, levando-o às mais distintas pessoas e lugares, além de resgatar o seu potencial original de diálogo com a *polis*. Nessa modalidade, o ator sai de sua redoma para entrar em contato direto com o público. A relação entre ator e espectador fica mais horizontalizada, às vezes até confundindo-se entre si, o que possibilita que as cenas recebam interferências e, em alguns momentos, sejam completamente transformadas. Isso é uma das características definidas por Downing (2004) a respeito da mídia radical; nesse tipo de mídia o público não é apenas espectador como na grande mídia televisiva. A mídia radical possibilita um espaço relacional do público com a mídia de forma que essa audiência seja ativa. Por isso Downing não usa o termo espectador, mas sim audiência ativa, para definir o público da mídia radical.

Além disso, ocupando as áreas abertas, fazendo delas seu espaço cênico, o teatro de rua interfere ressignificando esses locais. Em tempos em que tudo parece mais veloz, a rua mais perigosa e pela qual devemos passar rapidamente, o teatro pode ser o elemento estranho que interrompe a agonia moderna, levando o passante a sonhar e a refletir sobre sua condição de sujeito histórico dentro da cidade (TEIXEIRA, 2008). Para Carreira (2007, p. 45), “[...] o ator que invade a rua e incomoda o transeunte, está deformando as linhas que definem a cidade”. A cidade se transforma, ela agora é o próprio palco em que o cidadão também encena. Quando o ambiente urbano torna-se cênico, passa-se a questionar e incitar uma reflexão sobre os valores dos próprios espaços e da existência das pessoas nesses espaços. O teatro de rua e sua ocupação no cenário da vida cotidiana da *polis* é um dispositivo de informação e revelação de

alguns conflitos, instigando questionamentos que libertam poderes e abrem possibilidades (PINHEIRO, 2011).

Os grupos de teatro que se utilizam dessa forma do fazer teatral interferem diretamente na vida cotidiana dos transeuntes que, de outra forma, seguiriam seus rumos sem perceber ou interagir com o ambiente em que se encontram. Desse modo, apostando na transformação do olhar sobre locais rotineiramente conhecidos, possibilita-se uma sutil transformação da ordem social e cultural. As motivações para se optar pelo teatro de rua são as mais variadas, desde uma tentativa de levar essa arte às pessoas que não têm acesso ao fazer teatral convencional, até uma forma de teatro político.

No Brasil existem diversos grupos que apostam na prática do teatro de rua e, muitos deles, se propõem a fazer uma ação política dessa prática. Um exemplo dessa condição foi em época de ditadura em que vários grupos faziam espetáculos como voz de oposição à repressão. Diante da atual onda conservadora no Brasil, não encontrando um espaço comunicativo na grande mídia tradicional, muitos grupos estão propondo, através de seus espetáculos, problematizações a respeito de temas emergentes, além de proporem diferentes práticas frente ao cotidiano da cidade. Esses modos de apropriação da arte teatral se relacionam com a teoria da mídia radical ao se situarem como meios de comunicação construídos fora de uma expressão industrial hegemônica. Portanto, praticados:

[...] por sujeitos sociais movidos por projetos de intervenção crítica, expressando posições alternativas às políticas dominantes, mesmo quando essas experiências são comparativamente menos extensivas que aquelas praticadas por setores do entretenimento de massa amparados pelo capital global (DOWNING, 2004, p. 10).

Utilizado como um fazer político, o teatro de rua é como uma Zona Autônoma Temporária⁶ Midiática que constrói em um curto espaço de tempo, através dos seus espetáculos e suas notícias, o que o Estado não tem controle comunicacional. O teatro manifesta-se e logo se desvanece; reaparecendo em outros momentos e/ou em outros locais da grande metrópole, deixa sua notícia, suas verdades, questiona e deixa dúvidas para serem pensadas.

Essa manifestação comunicativa vai além das apresentações que têm um caráter momentâneo/transitório de disseminação da arte e de diferentes experiências e discursos dentro da cidade. Esses grupos de teatro de rua não se limitam a isso, pois uma importante ferramenta entre eles são os espaços de formação de atores. São nestes espaços em que de fato uma comunicação alternativa tem maiores e profundos efeitos, pois a comunicação nesse contexto não é só discursiva, mas acontece em ato, em práticas contra-hegemônicas. De forma geral, os grupos de teatro que têm uma proposta política contra-hegemônica oferecem de forma gratuita oficinas de teatro em bairros periféricos das cidades. Muitas comunidades vulneráveis socialmente têm-se beneficiado dessa prática. Um dos maiores efeitos dessas formações é a possibilidade de que outros grupos se criem a partir dos conhecimentos

⁶ Zona Autônoma Temporária é um termo cunhado por Hakin Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson) para falar da criação e propagação de espaços autônomos temporários como tática de resistência e esvaziamento do poder (BEY, 2001). Penso o teatro de rua como uma Zona Autônoma Temporária Midiática por servir como um meio de comunicação autônomo que ocupa um espaço em um determinado momento com o intuito de resistir a alguma lógica hegemônica dizendo outras verdades, ou deixando reflexões.

apreendidos nas formações. Significa que a partir de apenas um grupo, muitos outros acabam se formando possibilitando assim que a cidade cresça em termos culturais, não só de acesso a mais espetáculos como também de acesso a mais oficinas.

Muitos grupos têm trabalhado com a ideia de autogestão (uma forma também de dar conta dos escassos recursos) fazendo com que as oficinas sejam organizadas por quem ali se encontram. Esses grupos não ficam restritos apenas às questões da arte teatral, trabalham a gestão do espaço, de organização, da limpeza etc. A formação em teatro lhes possibilita diversos conhecimentos para além da arte como representação em si, tais como: o aprendizado do trabalho em grupo, autoconhecimento, controle dos afetos, aprimoramento de habilidades motoras, manutenção e limpeza de um espaço físico, produção e manutenção de materiais (roupas, instrumentos musicais e equipamentos), aprendizado sobre conhecimentos didáticos sobre história, sociologia, literatura, política etc. Portanto, a formação é algo que vai muito além do campo da arte, beneficiando a vida das pessoas em diversos aspectos que serão usados por toda a vida (FLORES, 2016).

Os grupos também propõem um outro modo de se relacionar com a vida e com as pessoas; uma relação que se baseia nos princípios da liberdade, da solidariedade, e da autogestão. Esses modos de relação e organização acabam por possibilitar diferentes experiências que contribuem para ampliar a visão de mundo daqueles que entram em contato com os grupos, e isso pode levar a mudanças radicais na vida de cada um. E as mudanças que ocorrem em uma pessoa também tensionam transformações em outras pessoas, quase que num efeito 'bola de neve'. Desse modo, é possível dizer que o teatro que se produz através de um pensar crítico traz uma contribuição positiva na formação da sociedade.

Assim, as oficinas além de democratizar o acesso às artes em bairros periféricos, também cumprem um importante papel na ampliação da produção de mais arte dentro da cidade, pois a partir de cada formação podem surgir novos grupos teatrais⁷ ampliando ainda mais essa democratização da arte tanto no sentido das pessoas 'consumirem' mais arte com mais opções, como também se tornarem protagonistas no próprio fazer artístico. Além desse aspecto, as oficinas também são 'ilhas' de diferentes discursos e práticas dentro de uma cidade que funciona numa enchente de lógica capitalista. Essas ilhas, muitas vezes, são a 'salvação' para outros modos de pensamento e existência. São nesses espaços que muitas pessoas podem aprender e vivenciar diferentes afetividades, lógicas, relacionamentos, podendo assim, ter verdadeiramente acesso a diferentes opções de existência para escolher. Se apenas aprendemos uma lógica de vida (no caso a lógica hegemônica), não podemos dizer que tivemos opções de escolha. Só podemos ser livres quando temos escolhas. E se apenas valores e verdades hegemônicas nos são passados, como podemos dizer que escolhemos esses valores se não pudemos conhecer outras práticas e discursos?

Os grupos se pautam por valores contra-hegemônicos tais como anarquismo, relações amorosas livres, veganismo, feminismo e entre outros, buscam formas de organização coletivas para que as oficinas e atividades sejam desenvolvidas sem que exista a opressão de

⁷ Exemplo dessa condição foi a criação do Grupo Trilho e da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela que se organizaram a partir das oficinas oferecidas pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz na cidade de Porto Alegre (RS).

alguns sobre outros. Se a busca é desenvolver um trabalho em que a autonomia seja um valor dentro dos grupos, não é possível que alguém dentro deles viva em submissão. Então, as oficinas, mais do que ensinar técnicas de teatro, também apresentam para seus participantes outras práticas e possibilidades de existência.

Além da opção pela rua, também é feita a opção por um tipo de linguagem. Muitos grupos trabalham com uma perspectiva brechtiana, que tem como ideia principal usar o teatro como meio de conscientização e politização, abrindo espaço para possíveis transformações na sociedade. Esta proposta fica expressa na seguinte afirmação de Bertolt Brecht que é a base do teatro épico:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 2005, p. 142).

Essa proposta teatral vai ao encontro daquilo que Downing definiu como missão da mídia radical:

A mídia radical tem a missão não apenas de fornecer ao público os fatos que lhes são negados, mas também de pesquisar novas formas de desenvolver uma perspectiva de questionamento do processo hegemônico e fortalecer o sentimento de confiança do público em seu poder de engendrar mudanças construtivas (DOWNING, 2004, p. 50).

Os grupos não se propõem a fazer um teatro para que o público relaxe e apenas o contemple, retornando - após o espetáculo - para sua vida cotidiana sem nada refletir a respeito da mesma. O tipo de linguagem usado tem como proposta não entorpecer o público. Para isso, eles usam recurso tais como uma linguagem não linear, a ironia, a paródia e a própria comicidade. Estes são alguns dos recursos que Brecht desenvolveu para possibilitar o estranhamento em relação ao que se está vendo e assim levar ao efeito de distanciamento. O distanciamento tem um objetivo didático, a começar por não anestesiá-lo o público, mas sim levá-lo a se deparar com uma situação que trata da sua própria realidade, e não apenas como se fosse uma história fictícia da vida de um personagem.

Essa poética de estranhamento combate uma estética pautada na redenção pela arte, tão presente no objetivo aristotélico da tragédia, que pretendia levar o espectador ao efeito catártico de purificação pelo terror e pela piedade. O público assim purificado, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo. Esse mesmo público, após o efeito da catarse, não toma partido da coisa mostrada, mas simplesmente assiste, se comove e vai embora. A função didática se alia, para Brecht, com a função social: Distanciar é ver em termos históricos. Ao colocar os fatos narrados distanciados da plateia em tempo ou geografia, fica fácil perceber os destinos dos personagens como consequências de um momento histórico, e não uma obra divina ou de forças desconhecidas. O homem passa a ser percebido não como um caráter acabado, como se propõe na poética aristotélica, mas como processo e parte de um contexto histórico e social, que são passíveis de mutação pela ação humana. A concepção fatalista da Tragédia é desmistificada ante a revelação de que as desgraças humanas podem ser superadas (PANTALEÃO, 2009, p. 35).

Os grupos utilizam-se do teatro como um mecanismo para dar visibilidade a questões importantes que tratam das angústias da população e que, de forma geral não estão sendo

discutidas nos espaços das grandes mídias. Esse teatro usa tal espaço da arte como espaço de denúncia, entendendo aqui a denúncia como a capacidade de dizer o que estava oculto, silenciado.

Um dos elementos importantes no teatro de rua são as músicas cantadas e tocadas em seus espetáculos. Grande parte das letras das músicas são usadas como discurso de denúncia, ou seja, dizer aquilo que não pode ser dito, ou desvelar cenas que estavam acobertadas por discursos hegemônicos (patriotismo, religiosidade, heterossexualidade, elitismo, capitalismo) revelando os interesses que certos grupos têm sobre outros. As músicas são denúncia no sentido de dar abertura para o que foi proibido de ser dito: anunciar, declarar, publicar (deixar público um fato oculto). É também a enunciação de algo oculto – é dar-se a conhecer, mostrar-se, revelar-se. A denúncia como um modo de dar significado ao absurdo do oculto.

Os grupos então se utilizam das peças para fazer denúncias a respeito de diversas situações e condições sociais de injustiças, de exploração, de violências, que muitas vezes estão naturalizadas no dia a dia da população, não encontrando espaço na grande mídia para serem discutidos. Porém, não se restringindo a essas condições denunciadas, os grupos também apontam nos espetáculos para outros caminhos possíveis.

Considerações nunca finais

A proposta de analisar e dar visibilidade a um meio de comunicação radical alternativo teve como objetivo apresentar outros caminhos possíveis para além da luta pela democratização da grande mídia. Hoje a grande mídia no Brasil está nas mãos de apenas algumas famílias que acabam por transmitir alguns discursos em detrimento de tantos outros, ou seja, diversas visões de mundo e existências ficam de fora do discurso midiático oficial. A busca pela democratização da grande mídia é uma busca essencial para a garantia dos direitos humanos, que são representados pelas diferentes formas de existência. Discursos que ficam silenciados nos espaços oficiais, acabam por ter pouca valorização e acesso a bens no meio social.

Porém, enquanto se luta pela democratização da grande mídia, não se pode deixar de existir, de dizer, de se comunicar. De que tantas formas, sem o aparato da grande mídia, pode-se colocar as próprias palavras ao mundo, na *polis*, na cidade? De acordo com esse estudo, o teatro de rua é um desses modos, e tem produzido novas e importantes subjetividades e modos de existência. Através do teatro muitas pessoas estão encontrando alternativas para não ficarem presas ao modo de existência do *status quo*.

Através da análise aqui proposta foi possível evidenciar alguns possíveis efeitos políticos do teatro de rua quando o mesmo se propõe como um meio de comunicação contra hegemônico. Talvez, o principal e mais visível efeito do teatro de rua como mídia radical seja o da democratização da arte, que poderíamos subdividir da seguinte forma:

- 1ª Maior oferta de apresentações para a população em geral;
- 2ª Acessibilidade através das apresentações nas ruas e em horários em que a população tem maior disponibilidade (horário do almoço e no horário do final da tarde), além da gratuidade;
- 3ª Descentralização através de apresentações nos bairros periféricos e zona rural;
- 4ª Espaços de formação gratuitos e também descentralizados;

5ª Ampliação de arte na cidade pela criação de novos espaços e grupos através dos espaços de formações.

Além desses aspectos, dois outros foram analisados nesse trabalho: os espaços de formação dos grupos e como é possível construir nesses espaços outras relações e existências que fogem de modelos hegemônicos.

Os espaços de formação são ilhas de diversidades existenciais dentro de uma cidade que busca a padronização segundo a lógica do mercado e da competição. Nesses espaços de formação muitas pessoas podem experimentar outros discursos e práticas, o que lhes confere maior gama de opções para suas vidas. Quanto ao modo dessas construções, evidencia-se nos grupos o uso de uma linguagem específica, o qual, por sua singularidade, produz denúncias tematizando específicas condições sociais de desigualdade, que ainda existem no nos dias atuais. Conjuntamente, não fatalizando essas condições denunciadas, os grupos apontam outros caminhos alternativos e os espetáculos tornam-se canais de circulação de diferentes informações dentro da cidade.

Um dos tópicos que consideramos necessário ser aprofundado em pesquisas futuras é a articulação desses grupos teatrais com os movimentos sociais, já que muitas discussões do teatro se assemelham às denúncias trazidas por tais movimentos. O próprio teatro, quando busca a democratização da arte e luta por essa ampliação de espaço, torna-se um movimento social que tensiona ideias naturalizadas em nossa sociedade. Com isso, a arte é colocada em questão e o próprio teatro é situado como algo que não pode ser comprável ou instrumento de apenas alguns grupos sociais.

Talvez a mídia radical não cause grandes transformações em termos macro-políticos, mas ela oxigena a comunicação na cidade/*polis* causando, com isso, efeitos políticos importantes e profundamente necessários quando pensamos que vivemos em meio a uma hegemonia de valores que sustentam desigualdades. Uma cidade em que a fluidez da comunicação acontece, sendo representada pelas diferentes formas de pensamentos e visões, as pessoas se tornam pertencentes, não no sentido de identidade, mas no sentido de relação com esse local.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2001. (Coleção Baderna).

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARREIRA, André. **Teatro de rua: uma paixão no asfalto**. São Paulo: Hucitec, 2007.

DOWNING, John D.H. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

FLORES, Paulo. **Ói nós aqui traveiz**: um cavalor louco no sul do brasil. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2016.

GUARESCHI, Pedrinho A. **O direito humano à comunicação**: Pela democratização das mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUARESCHI, Pedrinho A. A produção dos sujeitos: a tensão entre cidadania e alienação. In: CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. **Mídia e Psicologia**: produção de subjetividade e coletividade. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2009.

GUARESCHI, Pedrinho A. Mídia e Democracia: O quarto versus o quinto poder. **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 6-25, jul./dez. 2007.

HERNANDEZ, Aline; SCARPARO, Helena. Silêncios e saberes guardados nas imagens do pré-golpe de 1964. **Rev. Psicol. Polít.** v. 8, n. 15, p. 57-78, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v8n15/v8n15a05.pdf>> Acesso em: 9 mar. 2017.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008.

MACHADO, Arlindo. Introdução. In: DOWNING, John D.H. **Mídia radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

PANTALEÃO, Marcus. O efeito do distanciamento no Teatro Épico de Bertolt Brecht. **Um humanu** [blog], 15 maio 2009. Disponível em: <<http://umbloghumanu.blogspot.com.br/2009/05/o-efeito-do-distanciamento-no-teatro.html>>. Acesso em: 5 de mar. 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHEIRO, Patricia L. B. **Teatralidade e Processos Criativos no Espaço da Cidade**: Experiências no Teatro Brasileiro Contemporâneo. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro)- Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. 113f. Disponível em: <<http://tede.udesc.br/bitstream/handle/1348/1/Patricia.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

TEIXEIRA, Adailton A. **A rua como palco**: O teatro de rua em São Paulo, seu público e a imprensa escrita. 2008. 72 f. Monografia (Pesquisa científica em História)- Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/94227081/Adailton-Alves-Teixeira-A-RUA-COMO-PALCO-O-TEATRO-DE-RUA-EM-SAO-PAULO-SEU-PUBLICO-E-A-IMPRENSA-ESCRITA>>. Acesso em: 6 de mar. 2017.

Samantha TORRES

Mestre em Psicologia Social e Institucional. Membro do Colegiado Gestor do Centro Regional de Referência-Rede Multicêntrica/UFRGS. Participante do grupo *Ideologia, Comunicação e Representações Sociais*, coordenado pelo Dr. Pedrinho Guareschi (UFRGS).

Daniel Dall'Igna ECKER

Mestre em Psicologia Social e Institucional. e Doutorando (Bolsista CAPES) junto ao grupo: *Travessias: Narrações da Diferença - Clínica, Pesquisa e Intervenção*, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) do Instituto de Psicologia da UFRGS.

Pedrinho Arcides GUARESCHI

Graduado em Filosofia, Teologia, Sociologia e Letras. Mestre em Psicologia Social. Doutor em Psicologia Social Pós-doutorado no departamento de Ciências Sociais na Universidade de Wisconsin (1991). Pós-doutorado no departamento de Ciências Sociais na Universidade de Cambridge (2002). Pós-doutorado na Università degli Studi La Sapienza, Roma, no departamento de Psicologia (2014/15). Conferencista Internacional.
