



**Universidade de Brasília – UNB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Cênicas - CEN  
Programa Pró-licenciatura em Teatro**

**AMAZÔNIA ENCENA:  
O TETRO DE RUA  
EM PORTO VELHO-RO**

**Cláudio Vrena**

**Porto Velho-RO**

**2012**

**CLÁUDIO VRENA**

**AMAZÔNIA ENCENA:  
O TETRO DE RUA  
EM PORTO VELHO-RO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à comissão examinadora do departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof. Ms. Larissa Ferreira Regis Barbosa

**Porto Velho – RO**

**2012**

CLÁUDIO VRENA

**AMAZÔNIA ENCENA:  
O TETRO DE RUA EM PORTO VELHO-RO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado a UNB- Universidade de Brasília, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro, com nota final igual “MS” Sob orientação da Profª Ms. Larissa Ferreira R. Barbosa.

Porto Velho, 30 de junho de 2012.

---

Professor : Jorge das Graças Veloso

---

Professor (a): Ângela Maria Cavalcante

---

Professor (a) : Eliana Severina dos Santos



PROGRAMA DE FORMAÇÃO INICIAL  
PARA PROFESSORES DO ENSINO  
FUNDAMENTAL E MÉDIO

PRÓ  
LICENCIATURA

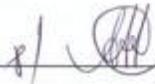
Claúdio Vrena  
08/65206

### AMAZÔNIA EM CENA: O TEATRO DE RUA EM PORTO VELHO

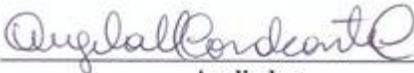
Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado à Universidade de Brasília-UnB, Instituto de Artes-IdA no Departamento de Artes Cênicas-CEN como requisito para obtenção do título de Licenciado em Teatro com nota final igual a MS sob a orientação da Professora Mestre Larissa Ferreira e no Seminário de Conclusão de Curso com a nota final igual a MS.

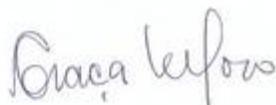
Porto Velho, 30 de junho de 2012

Banca Examinadora:

  
Orientador

  
Avaliador

  
Avaliador



## RESUMO

Esta pesquisa tem como escopo o relato de um evento histórico na dramaturgia da cidade de Porto Velho, bem como do estado de Rondônia. Trata-se do Festival Amazônia Encena Na Rua: O Teatro de Rua em Porto Velho que se realiza nas ruas desta cidade. Este trouxe um movimento dramático jamais visto neste estado colaborando na consolidação de dramaturgos, diretores, grupos e atores da região. Traço um panorama do Festival Amazônia Encena: O Teatro de Rua em Porto Velho, desde o seu surgimento até a edição atual. Por ser um festival que se realiza nas ruas de Porto Velho, dou atenção às reflexões desencadeadas por um “teatro que se faz na rua”. Para isto, parto da descrição histórica do que vem a ser a arte de fazer teatro e localizando o surgimento do teatro de rua na própria origem do teatro. Apresento um breve panorama histórico do teatro no Brasil, a fim de ressaltar o teor político do teatro nacional, assim como o teatro praticado na rua. Esta pesquisa tem intenções de aplicabilidade pedagógica, não somente tendo em vista tratar-se de uma licenciatura em teatro, mas pela importância da história do Festival Amazônia Encena para aqueles que estudarão o teatro em escolas de Porto Velho.

**Palavras chave: Teatro, Festival, Rua, Rondônia, Arte.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO I – DA ORIGEM DO TEATRO À ATUALIDADE</b>	
<b>1.1 Uma Breve Especulação Sobre a Origem do Teatro .....</b>	<b>09</b>
<b>1.2 Um Pouco da História Teatro no Brasil .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 O Teatro de Rua no Brasil .....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO II - O TEATRO NA RUA</b>	
<b>2.1 A Rua e a Descentralização do Teatro .....</b>	<b>24</b>
<b>2.2 Definindo o Teatro de Rua .....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 O Espaço Aberto e as Artes Públicas .....</b>	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO III- AMAZÔNIA ENCENA</b>	
<b>3.1 Aspectos Históricos do Teatro em Rondônia .....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 O Festival Amazônia Encena .....</b>	<b>33</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>39</b>
<b>ANEXOS</b>	
<b>Anexo I -Relato das Edições .....</b>	<b>42</b>
<b>Anexo II- Fotos do Festival Amazônia Encena 2011.....</b>	<b>46</b>
<b>Anexo III- Entrevistas.....</b>	<b>50</b>



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe, nos capítulos iniciais, um delineamento dos aspectos da origem e da história do teatro em sua profunda ligação com apresentações em espaços abertos. Isso por ter como paixão pessoal, e escopo da pesquisa, o Teatro de Rua. Busquei falar sobre o assunto maior informação, o fato de ser uma licenciatura e, por isso mesmo buscou esse delineamento da história e da história da educação teatral, pois intencionamos, dentro de meus próprios limites, uma localização histórica e até certo ponto pedagógica do que vem a ser essa arte, o Teatro.

Inicialmente, no capítulo 1; intitulado *Sobre a origem do teatro*, busquei refletir sobre o campo teatral, no que diz respeito a seus aspectos formadores, história do teatro, o teatro brasileiro, com certa atenção voltada para o teatro rondoniense. O capítulo 2; abordo *O teatro na Rua*, e sua descentralização bem como a utilização do espaço público e aberto. Por fim, no capítulo 3; *Amazônia encena na rua*, apresento a produção teatral em Rondônia com atenção para o Festival Amazônia Encena. Neste, reflito sobre a afirmação do teatro em Rondônia em ações apresentadas na rua, mas também falo um panorama do teatro em Poro Velho. Sobre este último, o pouco que conseguimos, para assim, não apenas descrevo o evento Festival de Teatro de Rua Amazônia Encena, mas sito dentro de um contexto que o relacione à arte da dramaturgia. Pois a grandeza do festival encontra-se não somente na dimensão de seus convidados e programação, mas em sua posição histórica.

E, sobretudo, valoriza-se pela quantidade de pessoas que envolvem, sejam artistas ou não. Por este aspecto humano que o teatro de rua trás, optou-se por reunir na conclusão uma seleção de pequenos depoimentos sobre o teatro de Rondônia e sobre o Festival. Depoimentos, realizados especialmente para esta pesquisa (estes encontram-se, em sua totalidade, nos anexos). Assim, este trabalho será concluído pelo testemunho daqueles que possibilitam o desenvolvimento do teatro de rua em Porto velho.

## CAPÍTULO 1: SOBRE A ORIGEM DO TEATRO

### 1.1 - Uma Breve Especulação Sobre a Origem do Teatro

Em geral, os estudos sobre a origem do teatro na cultura ocidental apontam, em primeira direção, para a civilização romana e, logo, seguem em regressão automática para a Grécia.

Nas culturas ocidentais, os estudos sobre a história do teatro têm sido guiados pelo primado quase hegemônico de idéia de que essa manifestação fundamentalmente social teve origem nos rituais de adoração ao deus Dionísio, na Grécia clássica dos séculos 4 e 5 a.C. (VELOSO, 2009 p. 7/8).

Aristóteles em sua *Arte Poética* aponta que a origem do teatro relaciona-se com o Ditirambo, rito grego em forma de cantos de louvor à Dionísio; ou Baco para os romanos, o Deus da Vegetação e do Vinho. Apresento o conceito de ditirambo a partir de uma nota de rodapé extraída da obra de Aristóteles em formato digital, trata-se de *Arte da Poética*:

*Ditirambo* era poesia coral para honrar Dionísio. Segundo o dicionário Aurélio: [Do gr. *dithyrambos*, pelo lat. *dithyrambu*] *S.m.* 1. Teat. e Mús. Nas origens do teatro grego, canto coral de caráter apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística. 2. P. ext. Composição lírica que exprime entusiasmo ou delírio. Parece que Árion (séc. VII A.C.) compôs os primeiros ditirambos para o teatro. Segundo Aristóteles, o ditirambo (coro cíclico acompanhado pela dança, mímica apaixonada, música de flautas, talvez uma narrativa épica) deu origem à tragédia ática, quando Árion organizou o verdadeiro carnaval das comemorações dionisíacas, introduzindo um coro cíclico de cinquenta personagens, que dançava e, decerto, fazia uma narrativa em celebração ao deus. Os primeiros ditirambos foram transplantados da Ásia Menor para a Grécia. A raiz da palavra Dionísio é trácia: *nisos* — filho. Infere-se que o ditirambo deve ter penetrado na Grécia acompanhando o culto desse deus (ARISTÓTELES, p.34/35 in [www.desvendandoteatro.com](http://www.desvendandoteatro.com), acessado em 07/01/2012).

A cada nova safra da vinha, eram realizadas procissões ritualísticas envolvendo personagens como sátiros e faunos, tidos como companheiros do dito deus. Estes personagens tocavam tambores e flautas.

No princípio esses ritos eram compostos apenas de cantos. Com o tempo, o diálogo foi incorporado às personagens tornando esses ritos mais parecidos com o teatro que conhecemos atualmente.

Árion, poeta de Lesbos e líder de Ditirambos, introduziu algumas modificações, tais como escrever e formalizar versos presentes no ritual dionisíaco, fixar o número de coreutas em 50 e vesti-los com peles de animais, a maneira dos sátiros; impôs ordem e disciplina à informalidade do ritual, alterou a forma que anteriormente era procissão para a forma circular pela a qual os ditirambos são reconhecidos, além de intercalar breves colóquios entre os coreutas e o corifeu, composições cantadas e faladas ao som da lira (FERREIRA, ano desconhecido, acesso em 21/01/2012 in [printfu.org](http://printfu.org)).<sup>1</sup>

Um cidadão grego do século V a.C. chamado Téspis, poeta e corista de ditirambo, saiu pelo mundo em uma carroça que lhe servia de transporte e palco simultaneamente. Téspis é “considerado o primeiro ator e também o inventor das máscaras que permitiam ao executante se comunicar com o público, evidenciando a face das personagens e tornando audível a sua voz, o que facilitava a narrativa cênica das histórias, canções e danças” (FREIRE; RIBEIRO; SANTANA, 2008, p.8). Percebe-se em Téspis os primeiros indícios do surgimento de grupos de teatro ambulante, ou seja, dos grupos de teatro que se apresentam fora dos edifícios ‘apropriados’, muitas vezes percorrendo mais de uma cidade ou estados.

Com o passar do tempo e a evolução da polis romana, o costume da representação levou à necessidade de um local adequado para a apresentação: O teatro. “O uso de um local específico para as representações teatrais, na Grécia, culminou na edificação de prédios concêntricos e circulares, de madeira ou pedra. Lá eram realizados os festivais, ao passo que ao ar livre ocorriam as dionisíacas” (FREIRE; RIBEIRO; SANTANA, 2008, p.31).

---

<sup>1</sup> Disponível em: [http://printfu.org/read/enfoque-1-hist%C3%B3ria-do-teatro-b179.html?f=1qeYpurpn6Wih-SUpOGumaWnh7G9vLTFvaqQo6OOvK\\_lwSj\\_wb-mIKy0kMaur8i4xl-g36mon5bc2ZKt3Kil6-Pz-Hi6tLkuLXV3s6Qr9mvnp-O1Ziq56KapqyL1uja5aeUm-Pb19fNzuLhztfs1aPdx-Pe6NDnlsif35jUo87e4Nnb4d\\_G08zUz-bOz-jY5JvVONWYoPE](http://printfu.org/read/enfoque-1-hist%C3%B3ria-do-teatro-b179.html?f=1qeYpurpn6Wih-SUpOGumaWnh7G9vLTFvaqQo6OOvK_lwSj_wb-mIKy0kMaur8i4xl-g36mon5bc2ZKt3Kil6-Pz-Hi6tLkuLXV3s6Qr9mvnp-O1Ziq56KapqyL1uja5aeUm-Pb19fNzuLhztfs1aPdx-Pe6NDnlsif35jUo87e4Nnb4d_G08zUz-bOz-jY5JvVONWYoPE)

O termo “teatro” advém de *Theatron* (θέατρον) “derivada do verbo ‘ver’ (*theaomai*) e do substantivo ‘olhar’ (*thea*), do qual vai também derivar teoria (olhar sobre algo)” (VELOSO, 2009, p. 22). Assim, percebe-se que a palavra “teatro” designa não apenas a manifestação artística, mas também o local que suporta a manifestação.

O teatro, até este ponto regressivo, parece ser oriundo dos ritos religiosos destinados aos panteões greco-romanos. Porém, “Por outro pensar, se a milenar arte de alterar os estados de corpos para ser o outro em espetáculo é a evolução de ritos de sagração, existem registros em que o homem ‘representa’ para os deuses em eras muito anteriores àqueles tempos gregos” (VELOSO, 2009, p. 9). A sociedade egípcia, por exemplo, possuía sofisticados rituais funerários e rituais representativos das necessidades comuns. Como no mito dos deuses irmãos Isis e Osíres: “Da união dos dois irmãos (casados entre si) Isis e Osíres, teria surgido para os egípcios a prática do cultivo do solo, de que seu herói deificado, nascido da união entre o céu e a terra, veio para a terra e, junto com Isis, resgatou seu povo da barbárie e deu-lhe leis” (GASSNER apud VELOSO, 2009, p. 10).

A história da arte de representação tem indícios em manifestações e ritos, presentes desde as primeiras sociedades. Estes acreditavam nas danças imitativas como favoráveis ao domínio do sobrenatural. Seus ritos incrementavam a fé necessária para enfrentar as feras na caça, bem como, ajudavam na boa sorte das colheitas.

O homem caçador, antes de iniciar a caça, realizava rituais que o ajudaria na sua missão. Os atuantes meio dançavam, meio representavam (movimentos de corpo, pulos, saltos), cobriam-se com máscaras, peles e folhagens para identificar-se com o espírito animal. Dessa maneira, o homem primitivo começava a aguçar sua consciência da natureza e intensificava seu ajustamento a ela. Representava uma caçada e seu sucesso nela, tentando torná-la realidade (TOLENTINNO, ano desconhecido, acessado em 2012 in [caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/historia/do-rito-primitivo-ao-nascimento-do-drama.html](http://caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/historia/do-rito-primitivo-ao-nascimento-do-drama.html)).

Também parecem ser uma indicação primitiva da necessidade representativa do ser humano, as pinturas rupestres encontradas nas grutas de Altamira ou Lascaux e em diversos lugares que conservam pinturas em cavernas. Hoje podemos compreender que essas pinturas marcam o início da atividade artística, inteligente e comunicativa do ser humano. Denotam o poder de abstrair uma ação que não aconteceu ou que não tem chances de acontecer, representando uma espécie de encenação dos anseios e

necessidades humanas: “A intenção mágica contida nessas pinturas, ao procurar antecipar em desenhos o resultado de façanhas de caça, talvez como uma forma de lhes garantir o sucesso, revela um processo de apropriação simbólica de um fato futuro” (MENDONÇA, 2008, p.10).

Os ritos que faziam em volta da fogueira, talvez tenham sido a primeira forma expressiva que culminou em representações associadas à necessidade de entender a existência, os astros, assim como as soluções para as demandas fisiológicas, a necessidade de alimentação e a própria ansiedade causada por estas que podem encontrar vazão através da catarse. A fogueira que era vista como objeto de adoração, pelo poder de afastar as feras, por suas características hipnóticas e imagéticas. E ainda, posteriormente podemos citar os rituais celtas de fertilidade, no qual a Deusa e o Deus se encontravam para representar a fertilização do solo. A representação da necessidade de boas colheitas para garantir a sobrevivência.

Mas, como se diz: *Nem só de pão viverá o home*; o crescimento das tribos, o advento das primeiras vilas, o surgimento das guerras entre tribos e nações em disputas por territórios férteis, levaram o imaginário humano à ênfase na guerra entre nações. Na vontade de domínio de uma nação sobre outra, e, conseqüentemente, naquele que se destaca entre os defensores da terra e mantenedores dos bons tempos, eis que surge o herói. Assim, o teatro passa a expressar as necessidades de defender os vilarejos e, posteriormente, a polis romana e ao mesmo tempo de saquear vilas alheias, pois a guerra era fator econômico e ainda o é. Assim surge a necessidade do herói. Mas, não apenas o herói como mero defensor de sua pátria, parece ser o da sociedade romana, mas o herói como sendo aquele que enfrenta e subjuga o destino, o sempre trágico destino.

O Ulisses de Homero é um bom exemplo de um herói que usando sua inteligência, arma maior dos seres humanos, se desvia da ira dos deuses que desejavam-lhe a morte como destino. Representando, talvez, um desejo inconsciente do ser humano, o de controlar as forças da natureza que o maltrata e limita. E no caso dos cidadãos romanos, conforme sua crença mitológica, o de se sobrepujar ao destino, ou à vontade dos deuses.

Na idade média, o poder da Igreja oprimiu o teatro. O fogo dionisíaco permaneceu aceso pelas poucas mãos de artistas andarilhos. “O que se tem de registros sobre as atividades teatrais são basicamente as companhias itinerantes de mimos e acrobatas” (VELOSO, 2009, p.34). O teatro não era incentivado, sendo muitas vezes proibido. Os grupos de atores ambulantes eram tidos como velhacos de estrada, censurados socialmente. O que não é de se admirar, pois o teatro é fruto de outra mitologia que não a cristã, e portanto, não interessante pra igreja. Mas, com o tempo, a igreja católica foi montando seus próprios espetáculos, o teatro ressurge. “Os espetáculos religiosos foram montados inicialmente no interior da igreja, afastando-se para o pórtico na medida em que ficavam mais complexos, instalando-se depois nas escadarias e, finalmente, na praça pública” (FREIRE; RIBEIRO; SANTANA, 2008, p.33).

Se na idade clássica o teatro estava vinculado ao movimento da polis em suas características, políticas, econômicas e, religiosas, onde poderia ter percorrido seu caminho através da academia de Platão (387 a.C/529 d.C.); fechada por imposição de Constantino que havia autorizado o ritual cristão até então proibido, talvez causando assim, um declínio na história do teatro graças às divergências. E descaracterizando esta arte daquela característica crítica peculiar da Filosofia. No renascimento, também aproveitando a fundação das universidades por Carlos Magno, o teatro volta à academia. Assim, a existência do teatro popular no período da idade média, continuaria relegada à margem do que se entedia, intelectual ou religiosamente, como Arte. “Na Idade Média e no início do Renascimento, os artistas populares, como os saltimbancos, mambembes e até os cômicos *dell'arte* eram completamente excluídos do panorama intelectual e artístico da sociedade da época” (GUIMARÃES, 2009, p. 6).

O saltimbanco é uma figura que teve seu destaque no período medieval por viajar levando sua arte em carroças ou até mesmo a pé em troca de estadia ou comida. A enciclopédia online *wikipédia* define-o como o moderno artista de rua. E arte de rua, ainda no mesmo verbete, como: “Praticamente todo tipo de diversão, como contorcionismos, acrobacias, truques com animais, truques com cartas,

ventriloquismo, danças, recitais de poesia, apresentações de música, estátuas vivas, entre outros”<sup>2</sup> (in Wikipédia acessado em 28/03/2012).

A partir deste breve apanhado histórico, percebe-se que o teatro de rua existe desde o surgimento do próprio teatro. Téspis deu início à tradição e experimentação teatral centrada na figura do ator que movimentava-se em teatros ambulantes, teatros que aconteciam na rua, ainda que em cima de carros que se aproximavam de palcos. Posteriormente, na Idade Média, a igreja explorou a força das ruas para cativar seus fiéis em teatros religiosos realizados ao ar livre.

Na contemporaneidade, o teatro de rua afirma sua força e ressurge de forma intensa, com coletivos de teatro que realizam intervenções nas ruas, assim como festivais que se sucedem nas ruas, como o Festival Amazônia Encena. Mas, antes de falar da história deste festival, passaremos da história geral do teatro à história brasileira do teatro, pois, assim acreditamos localizar melhor este festival.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Artista\\_de\\_rua](http://pt.wikipedia.org/wiki/Artista_de_rua)> Acessado em: 28 de março de 2012.

## 1.2 Um Pouco da História Teatro no Brasil

Os aspectos históricos do teatro no Brasil passam por um breve relato sobre a educação brasileira, uma vez que a educação jesuíta (a catequização indígena) inseriu o teatro em território nacional. O teatro enquanto conceito ocidental, pois estes índios possuíam e possuem em sua cultura, rituais representativos profundos e ricos em sua encenação. Para esta pesquisa, destacamos a importância de relatar aspectos que denotam a presença do índio, uma vez que trataremos do teatro realizado nas ruas de uma cidade localizada na região Norte do Brasil, onde se encontram a maioria dos índios que resistem à dizimação capital.

A história tradicional da educação brasileira tem início no século XVI quando o Brasil passa a ser colônia de Portugal. Os jesuítas são incumbidos da implantação dos rituais católicos, através da catequização. Levando-nos, geralmente, a um questionamento sobre o modo de vida dos índios do Brasil pré-histórico: O que justificaria ter que apagar o costume de um povo; o que justificaria a implantação de uma nova crença e de novas maneiras de se viver, ou seja, a sobreposição de uma nova cultura? A crença monoteísta e as necessidades do império, seguramente dão parte das respostas a esta questão.

Assim, forma-se uma crença generalizada de que os povos antigos seriam inferiores. Aliado a algumas crenças científicas existentes nessa época (aquela conhecida concepção européia que amplificava o efeito) de que são inferiores os povos que não possuem o conhecimento da escrita, das máquinas e hábitos ditos civilizados foi superada somente no século passado, pela Antropologia.

Este campo de saber trouxe uma visão mais ampla sobre o ser humano, em seu processo de construção cultural e evolução enquanto espécie. As conclusões deste campo de saber, não apontam para uma civilização vencedora ou superior, mas sim para modos diferentes de se fazer a história. Nas palavras de Mendonça: “O homem ágrafo não é antepassado do homem contemporâneo. Ele tem seu próprio lugar na História, em paralelo aos povos que desenvolveram a escrita e a tecnologia industrial. Seu caminho foi diferente, mas não se situa em um nível inferior ao dos demais” (2008, p.116).

E no caso de nossos índios, sabe-se que tinham (e tem) organização social, arquitetura própria, artes, danças e rituais de interpretação. E mais, a arte não se discriminava da vida, nível que em muitas vezes não atingimos em nossa sociedade e prática artística. “No caso dos índios brasileiros, até o século XVI, a arte se misturava com a vida. Máscaras, arte plumária, cerâmica, cestarias, decoração, instrumentos musicais” (GUIMARÃES; COSTA; OLÁRIA, 2010, p. 8).

Todavia, não se tem registros sobre estudos das representações indígenas. “Nos séculos XVII e XVIII, a documentação sobre o teatro eventualmente produzido no Brasil tornou-se escassa, referindo-se apenas a eventos comemorativos, como a posse de D. João IV e a celebração do casamento dos príncipes de Espanha e Portugal” (MENDONÇA apud SANTOS, 2010, p. 11). Mas, quanto à história do teatro no Brasil, bem como a da educação teatral, pode-se afirmar que o marco inicial é a chegada dos jesuítas.

Em 1553, Manoel da Nóbrega (1517-1570) chega ao Brasil chefiando a primeira comitiva jesuítica às Américas. Os escritos do padre Manoel da Nóbrega são as primeiras referências históricas da dramaturgia brasileira, ainda que sejam somente referências, uma vez que tais textos se perderam.

Levando-se em conta que esta dramaturgia ainda era vítima do modo de pensar medieval, estritamente religioso e obrigatório, a história do teatro no Brasil é ligada a intenções de domínio religioso e, por conseguinte, moral. Diferentemente do conceito de arte tida como libertária, enquanto reveladora do ser a si mesmo, da arte como sublimação das obrigações morais provenientes do convívio social e amplificadas pelo sistema adotado, como se entenderá mais tarde na modernidade pós-freudiana.

As peças escritas por padres da companhia de Jesus foram as primeiras encenadas no Brasil. Nessa época, o maior responsável pela organização do ensino do teatro, bem como pela autoria das peças, foi o padre José de Anchieta (1534-1597). O *Auto da festa São Lourenço* é uma peça de autoria sua.

Os textos dramáticos escritos por padres da Companhia de Jesus no século XVI – os autos de Anchieta como documento histórico, os de Manuel de Nóbrega apenas como referências, uma vez que nada restou de sua dramaturgia, iniciam obrigatoriamente qualquer compêndio de história do teatro no Brasil, mas não constroem essa

história no sentido de fazer parte de ou fundar uma cultura brasileira (SANTOS, 2010, p. 11).

Nos séculos XVII e XVIII, a preocupação da coroa com o processo de colonização fez com que o teatro estancasse. Somente com a vinda da família real ao Brasil, em 1808, é que se instalaram os costumes europeus, dentre os quais o hábito de ir ao teatro como sinônimo de nobreza. Assim, com a chegada da família real ao Brasil, o teatro passa por um período de crescimento significativo, mas também, desenvolvia-se longe de qualquer identidade própria.

O teatro brasileiro, em seu início, foi fabricado nos moldes europeus. A busca pela identidade artística brasileira só se deu tempos após a dita independência. E ainda sim, importam-se artes onde a única coisa brasileira são os atores em sua identidade.

Continuando nosso vôo panorâmico, pois superficial, sobre o desenvolvimento do teatro brasileiro, chegamos ao romantismo. Este movimento surgido nos entornos da revolução francesa o qual teve grande repercussão, sendo visualizado como um espírito de mudança no modo de viver e se expressar da nossa cultura. O movimento romântico se apóia no humanismo, nos ideais iluministas, na valorização das emoções e na liberdade criativa. No Brasil teve a característica de retratar a vida indígena, tendo o índio como herói e uma exaltação da natureza brasileira como forma de patriotismo. Na literatura brasileira podemos lembrar José de Alencar (1829/1877), com sua trilogia indianista composta de *O Guarani*; *Iracema* e *Ubirajara*. Na dramaturgia universal pode-se pensar em Goethe e Schiller.

No teatro brasileiro teve início com Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que em 1838 escreveu o primeiro texto teatral do Romantismo no Brasil: *Antônio Poeta ou o Poeta e a Inquisição* (SANTOS, 2010, p. 14). Entretanto, apesar da inovação romântica que acontecia, o romantismo é um movimento europeu e que pouco dizia sobre o teatro do Brasil naquela época. Como expressa Braga (2003 apud SANTOS, 2010, p. 15), sobre o romantismo brasileiro: “A sonhada ‘brasilidade’ nada mais é que ilusão: o único conceito de nacionalismo que se pode aferir de seus textos é o fato de terem sido escritos por brasileiros.” O que se entende é que apesar desse movimento ter levado ao pensamento da história brasileira, de seu cotidiano político, na

importância de nossa natureza (como na música *O Guarani*, de Carlos Gomes) ainda fazíamos isso em moldes europeus sendo avaliados por medições européias.

No século XIX, alguns romancistas escreveram peças teatrais, tais como; Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis; além de outros poetas, como Castro Alves e Álvares de Azevedo. Este último, como sabemos, representando o ultra-romantismo na literatura, lega o clima sombrio desse movimento à peça *Macário*, apesar de ser mais conhecido por seus contos de *A noite na taverna*. E ainda, Gonçalves Dias com a peça *Leonor de Mendonça*.

No século XX, a busca pela identidade brasileira se torna assunto das discussões artísticas e, neste sentido, surgem movimentos modernistas. Foi a *Semana de Arte Moderna* organizada em São Paulo, em 1922, por grandes nomes da História Arte brasileira, tais como; Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, Di Cavalcanti, entre outros, o que trouxe à tona uma identidade da arte brasileira.

Na modernidade, têm-se autores como Jorge de Andrade (1922-1984), Oswald De Andrade (189-1954), este último um dos organizadores da semana de arte moderna de 1922. Oswald de Andrade com a peça *O rei da vela* (1967) e Jorge de Andrade com *A Moratória* (1955); *Vereda da Salvação* (1963) e *As confrarias* (1968). De acordo com Santos (2010 p.30), estes foram nomes importantes para o abasileiramento do teatro nacional.

As obras de Nelson Rodrigues (1912-1980) são tidas como referência para a consolidação do teatro brasileiro. Sua peça *Vestido de Noiva* é um marco nesse sentido. Sua obra se compõe de textos originais e peculiares de uma fingida moral da burguesia brasileira.

O nordeste também influenciou na dramaturgia brasileira com seu regionalismo. Ariano Suassuna com seu famoso *O auto da compadecida*, que ficou mais famoso por suas versões no cinema; João Cabral de Melo Neto com seu poema auto de natal, *Morte e Vida Severina*, que foi musicado por Chico Buarque de Holanda; são obras referências da influência do regionalismo nordestino em nosso teatro.

Segundo a enciclopédia Itaú cultural:

Nessa tendência podem-se identificar duas vertentes - uma de caráter regionalista e outra de caráter ideológico. Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto podem ser incluídos no que Décio de Almeida Prado identifica como a Escola do Recife, que atravessa vários estilos e períodos históricos, desde Hermilo Borba Filho a Luiz Marinho. Nas peças de Suassuna, o povo é capaz de enfrentar o poder e até de vencê-lo. O nacionalismo é aqui uma consequência do regionalismo. Em 1947, dez anos antes do sucesso de Auto da Compadecida, Hermilo Borba Filho fornece um caudaloso argumento a esta vertente: ‘Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza [...]. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessa, que ele compreende. [...] O teatro precisa conquistar a alma do povo’ (in Enciclopédia Virtual Itaú Cultural, 25 de Fevereiro de 2012).

Quando se pensa o desenvolvimento do teatro brasileiro, chegam os tristes anos da ditadura brasileira onde esta arte, assim como outras, sofre censura e perseguição. Devido à peculiar característica desse tipo de saber, a Arte, que se constitui de olhares sobre temas e criação de conceitos que não raramente levam a revoluções políticas, filosóficas, conceituais.

O florescimento da literatura dramática brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística e eis que o Golpe Militar de 1964 – desastroso em todos os sentidos – trouxe para o palco a hegemonia da censura. Ela não veio de repente, como se houvesse outras prioridades a cumprir. A sobrevivência do teatro tornou-se difícilíssima com a edição do Ato Institucional nº5 e o advento do governo Médici, que sufocou o que ainda restava de liberdade. No palco só se passou a respirar de novo com a abertura política iniciada no governo Geisel e prosseguida no governo Figueiredo (MAGALDI, 1996, p. 277).

Desde o fim da ditadura brasileira, o teatro resgatou sua liberdade perdida pela força da tirania das opiniões. Em nossos dias, esta linguagem artística parece estar em fase de consolidação em nossa cultura. Ainda que em algumas regiões pareça estar bastante solidificada e apoiada, em outras como é o caso de Rondônia, encontra-se ainda em fase inicial. Esta arte está se fortalecendo na busca de recursos para se expandir e inovar.

A falta de recursos, apesar do aumento significativo que vem ocorrendo graças a movimentos artísticos e do aprimoramento das técnicas de produção e gestão cultural. Talvez, então, as forças dessa arte estejam voltadas para a busca desses subsídios que permitirão essa expansão.

Além dos obstáculos próprios de cada tempo que de certa forma cerceiam a expansão das atividades artísticas humanas. O teatro, também, parece sofrer do mal da informação rápida e sentido raso. Vitimado pela necessidade de falar sobre assuntos pertinentes aos patrocinadores, pois as leis de incentivo deixam o produtor cultural a mercê do aceite da empresa que aproveita a situação para introduzir ideais e propaganda ao espetáculo sem de fato pagar por isso, pois terá o dinheiro de volta em forma de incentivos fiscais.

Ainda que se recebam incentivos, o que deve ser considerado uma evolução social do ponto de vista cultural; subentendido como luxo em nosso país, falta-nos ainda compreender o papel da arte/cultura em nossa educação e legar este papel apenas à academia. Falta-nos pensar a arte/cultura como investimento social. E que pode estar relacionado à conscientização e, por conseguinte à atitude preventiva dos problemas públicos.

Continuaremos a leitura sobre a história do teatro no Brasil com apontamentos de iniciativas teatrais que se realizaram nas ruas e perpassaram períodos difíceis como a ditadura.

### 1.3 - O Teatro de Rua no Brasil

Os capítulos introdutórios desta pesquisa têm em vista compreender um pouco da origem e desenvolvimento da dramaturgia no Brasil e em outros pontos focalizados. Bem como compreender as bases que esteiam a estrutura dessa arte milenar, para focarmos nosso olhar em um fenômeno que apesar do nome moderno e popular, diz respeito à própria origem do teatro: O teatro de rua.

Quanto ao surgimento oficial dessa vertente do teatro, podemos ver o nome de Suassuna envolvido:

O primeiro registro de teatro de rua contemporâneo no Brasil data de 1946, uma iniciativa que envolveu nomes como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. A partir desse momento, a história de tal manifestação encontra parada obrigatória também em 1961, com a criação do Movimento de Cultura Popular (MPC), em Pernambuco – por Paulo Freire e o próprio Suassuna, entre outros –, e pelo surgimento, no mesmo ano, do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, capitaneado por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha (in Portal SESC/SP, 2009).<sup>3</sup>

Durante a ditadura militar, as manifestações artísticas foram mantidas a rédeas curtas pelo regime que usou a censura para controlá-las. Isso devido à arte ter conteúdos revolucionários por serem reveladores do modo de vida humano. O que se sabe é que uma leva de artistas e cidadãos foram exilados, presos, torturados e até mesmo mortos. Todo conteúdo que dissesse respeito ao marxismo, comunismo, socialismo ou reforma agrária eram censurados e apreendidos e seus respectivos portadores castigados. Todo conteúdo encenado que fizesse alusão a estes temas citados ou repúdio ao regime era alvo, também.

Teatros como o Gil Vicente (RS) e o Opinião (RJ), sofrem atentados a bomba, o ator Flavio Rangel é parado na rua e tem sua cabeça raspada, a atriz Cacilda Becker é demitida do seu emprego na TV Bandeirantes, por pressão dos órgãos de segurança (SANTOS in *Portal HistóriaNet*).

---

<sup>3</sup> Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=221&Artigo\\_ID=3405&IDCategoria=3699&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=221&Artigo_ID=3405&IDCategoria=3699&reftype=2)

Assim, dá pra imaginar que o teatro de rua permaneceu adormecido nesse período. Mas, apesar da repressão e censura, o teatro de rua teve importância nas manifestações contra o regime. Em parte, este fato deve-se ao seu estilo rápido e sem local definido. Assim, o teatro utilizou ferramentas metafóricas para praticar as denúncias dentro da dramaturgia. Após a ditadura, o teatro de rua ressurgiu e observa-se uma combinação de fatores que favoreceu seu fortalecimento, tais como; fim da censura e repressão, a democratização do uso dos espaços públicos e o próprio sentimento de liberdade dos artistas que sofreram o regime.

O teatro de rua surgiu depois da ditadura militar foi fruto do esforço e tenacidade de uns poucos teatristas que se lançaram às ruas no calor do sentimento de liberdade que dominou a sociedade a partir das campanhas políticas que contribuíram para o fim da ditadura militar (Comitês pela Anistia, Diretas Já, etc.). Estes teatristas seguiram o caminho aberto pelos grupos que, nos anos 70, se propuseram criar espaços teatrais em comunidades e trabalharam em colaboração com organizações sindicais e políticas. Diversas apresentações destes grupos tiveram que ser realizadas em espaços abertos ganhando a forma de teatro de rua pela falta de espaços físicos apropriados. Mas, isso não consistiu numa prática sistemática de teatro de rua que funcionasse como modelos para os jovens criadores (CARREIRA, 2000).

Um dos nomes importantes no desenvolvimento do teatro de rua brasileiro é Amir Haddad. Diretor de teatro e teatrólogo, possui uma carreira de grandes trabalhos e premiações no teatro brasileiro. Em 1980 cria o *Tá na Rua*, grupo de teatro de rua que até os nossos dias é atuante.

Fazendo apresentações de rua baseadas em cenas de criação coletiva. Em 1984 estréia com o grupo o espetáculo *Morrer pela Pátria*, de Carlos Cavaco, encenado por mais de três anos, contribuindo para a pesquisa de demolição da linguagem do teatro convencional do conjunto, que desemboca no seu trabalho de teatro de rua (in ENCICLOPÉDIA ITAUCULTURAL, VERBETE 693).

Sua dramaturgia alimenta e mantém uma maneira peculiar do fazer teatral brasileiro. E não apenas por ser teatro de rua e, por isso, já fugir da convencionalidade. Mas, pelo modo de atuação que inclui o público em suas apresentações, fazendo uma espécie de catarse coletiva. Haddad leva o público a participar do espetáculo chamando voluntários ou instigando para que gritem soluções para o desenvolvimento da apresentação. Além de defender um discurso, sobre a função social do ator e da arte da dramaturgia, digno de atenção na atualidade. Função esta que não deve se limitar à

apresentação cênica, mas compreender, por assim dizer, currículos ocultos, ideologias e entender como sua profissão altera ou pode alterar a realidade social. Assim, a rua, para Haddad, parece ser o melhor lugar para o artista atuar.

Entrementes as confabulações históricas brasileiras a cidade de Porto Velho, alvo de nossa pesquisa, criava sua própria história, não ausente das dificuldades do resto do Brasil, mas acentuada pela exploração constante no garimpo e na ausência de intenções de construção cultural. Chicão Santos em entrevista concedida a esta pesquisa faz um relato breve, mas abrangente de nosso histórico teatral.

A história do teatro se confunde com a história da cidade, no princípio nas décadas de 40, 50 e 60, a atriz dona Labibe, representava nos palcos do Clube Internacional, fazendo suas farsas, suas comédias e suas aventuras num universo mais lúdico do teatro de Porto Velho, já na década de 80, com o advento da federação de teatro de Rondônia o teatro amador, ganha o interior do estado e o teatro se fortalece com o surgimento de grupos de “teatro amador” em quase todas as cidades. Foram anos de grandes produções de espetáculos, oficinas, cursos e de formação política. Nomes tão expressivos como a figura de Jango Rodrigues, Ângela Cavalcante, Ajelandro Beotti, Fernando Benicasa; na capital do estado e no interior, Raimundo Mello, Rodolfo, Firminetto Mendes, Claudio Vrena, Chicão Santos, Ademir, Olinto Júnior e Brás Divino, Manoelzinho e tantas outros movimentavam a cena em Rondônia até a década de 90.

Em 1991, foi criado o Sated/Ro, que ao invés de ajudar nas demandas dos grupos contribuiu para o desaparecimento de grupos de teatro no estado e em Porto Velho, a causa que mais influenciou foi a cobrança de registros profissionais para os artistas que atuavam amadoristicamente nos grupos. Houve nesta mesma época um grande esvaziamento e uma grande ausência de organização de grupos. Aparecendo esporadicamente alguns elencos formados para um projeto de espetáculo com tempo de validade. E ainda alguns grupos de sobreviveram de forma heróica toda essa turbulência da teatralidade. (Entrevista em anexo)

Na atualidade tem se avançado em conquistas importantes como a lei Municipal de Incentivo; a anuidade de festivais como: O Palco Giratório, do SESC; e o próprio Amazônia Encena na Rua.

É verdade que em nossa atualidade essa modalidade de teatro tem conquistado cada vez mais espaço. Grupos e festivais de teatro de rua têm aumentado quantitativamente com os editais de fomento à cultura, voltados para arte que se realiza na rua.

## CAPÍTULO II: O TEATRO NA RUA

### 2.1 A Rua e a Descentralização do Teatro

A breve digressão pela história do teatro a que nos propomos ao iniciar esta pesquisa parece ter nos apontado que o teatro surgiu no mesmo local onde surgiu toda e qualquer arte (o representar) é algo implícito ao comportamento humano.

O teatro, enquanto comportamento de expressão ou representação de conteúdos interiores, ao indivíduo ou internos a um sistema grupal, ajuda não somente a entender, mas a formularmos conceitos sobre estes. E assim, pode estar a serviço de quem se dispôr por motivos libertários ou ideológicos, no sentido marxista da palavra.

Como vimos, na Grécia assim como em outras sociedades, este comportamento, em sua forma primeira, era fruto de rituais religiosos, dos *ditirambos*. O que levou o teatro a se dar em um local fechado e específico, como o são na atualidade, foi a construção do local teatro enquanto parte das instituições e necessidades sociais de organização e localização. Apesar de construídos locais específicos para o teatro, estes ainda eram espaço aberto. “No período clássico, os *phlyakes* gregos usaram ruas e praças, locais adotados também pelas atelanas, mimos e cortejos romanos” (FREIRE; RIBEIRO; SANTANA, 2008, p.30).

Na sociedade greco-romana definiu-se, então, a localidade teatro; e de forma tão certa que o ato próprio de encenar confundiu-se com a localidade e tomou o mesmo nome. Mesmo que, de fato, o teatro tenha começado na rua, no sentido de local aberto, fora de construções tradicionais.

O teatro por esta perspectiva, compreendido enquanto instituição, passa não somente a fazer parte da sociedade, como também ajudá-la a se definir e estratificar-se. Pelo seu ato mesmo no que tange à localização de sua construção, o que já delimita o acesso, pois exige demarcação quantidade, devido até mesmo à normas de segurança. Levando-se em consideração a separação entre lugares melhores ou piores, como por exemplo, os camarotes em oposição aos assentos normais. Por isso não colabora de

maneira interessante contribuindo, não que se diga intencionalmente, mas antes como consequência, para categorizar as classes sociais.

Esta afirmação, sobre o poder de classificação social do teatro institucionalizado, pode ser percebida quando uma peça apresenta um tema ou linguagem não acessível a todas as classes, quando o edifício teatro divide os assentos e acaba por sugerir a existência de lugares melhores e lugares piores. A própria maneira de se escrever o teatro grego é uma forma elitizada e complexa, até mesmo para nossos dias em que ler é algo acessível à maioria.

Os grandes espetáculos são cotados em preços que deixam claro a que classe de pessoas se direciona. Mesmo com incentivo fiscal por parte do governo. Compreendendo a arte, e a dramaturgia especificamente, como maneiras de se passar conhecimento, percebem-se, em algumas iniciativas teatrais, pouca intenção na categoria tradicional do teatro em atingir as classes mais necessitadas de esclarecimento.

Por outra perspectiva, a noção da centralização do teatro parece ser uma idéia vaga, pois existe tanta encenação fora do teatro, quanto dentro deste. Ainda mais na perspectiva do conceito de que a própria vida é um teatro. Em nota para uma conferência em Amsterdã, Copeau coloca:

Se olharmos para a extensão, cronológica e geográfica, dos eventos que se assinalam sob a locução ‘história do teatro’, tem-se a surpresa de perceber o quanto é limitada a seção pertinente ao edifício teatro como lugar específico, projetado e aparelhado para os espetáculos. Teatro faz-se nos mercados, nas feiras, nos paços, nos espaços de congregação da comunidade; faz-se nas igrejas, nos lugares de culto, nos adros das igrejas; nas praças, nas ruas, nos quintais, nos jardins públicos, etc. (COPEAU, 1922 apud CRUCIANI & FALLETTI, 1999, p.19).

A questão da centralização do teatro, após o comentário “citado”, parece mais uma questão ideológica de costumes e práticas sociais que um fato. Pois o teatro sempre teve vida ativa fora do palco, desde sua “criação”, passando pelos saltimbancos medievais que percorriam o mundo de charrete até os dias atuais com as intervenções do teatro de rua.

Falar, então, de descentralização do teatro é falar antes de uma volta às suas próprias origens. Entender uma funcionalidade que pode até parecer primitiva à

primeira vista, devido a estrutura, mas que se revela como uma abordagem extremamente contemporânea e acessível: O teatro de Rua. É falar de uma categoria de teatro que por ser assim chamada “de rua” pode-se pensar que não precisaria conquistar seu próprio espaço, mas de fato falta muito para conquistá-lo.

## **2.2 Reflexões Sobre o Teatro de Rua**

Um indivíduo ao se deparar a primeira vista com uma apresentação teatral, comumente em salões fechados, pode ter a impressão de que esta é a verdadeira forma ou a maneira correta de se fazer teatro. Fenômeno não incomum a um grande número de pessoas, porém, ao penetrarmos a história do teatro esse ponto de vista sofre alterações e se amplia, como percebemos no decorrer deste estudo.

Como apontaram os registros com que me deparei nessa pesquisa sobre a origem dessa arte, parece estar ligada a rituais religiosos gregos, em espaço aberto; Téspis em sua carroça, aos rituais egípcios e finalmente as representações mais antigas. E podemos pensar, entretentes, os vários rituais indígenas desconectados da cultura européia, mas ainda assim, dotados de representação. Chegando a se utilizar de máscaras e outros utensílios, por assim dizer, cenográficos.

Repito isso para evidenciar a complexidade da definição do fenômeno teatro. Assim poderíamos, ao modo das crianças, apontar uma questão, aparentemente simples e sem pretensões: Onde fica o teatro? “Na rua”, responderiam muitas vezes enfaticamente para a perplexidade de algumas pessoas. Na verdade, na rua, na praça, no mercado, no metrô, na calçada, na universidade... E, também, por questões de conveniência, no prédio teatral.

É fenômeno conhecido em nossos tempos, o teatro de rua. O que se desconhece é que a história desse tipo de teatro é tão velha quanto a do próprio teatro. Que o teatro enquanto representação nasceu na rua, não especificamente no lugar de trafegar pedestres e carros, mas no espaço aberto, em meio ao público.

Com base nos conceitos explicitados anteriormente, poderíamos pensar que seria mais apropriado trabalhar com a idéia de que a rua realmente significa, no caso da expressão "teatro de rua", todos aqueles espaços públicos que não são salas convencionais para representações teatrais (tenham estas palco italiano ou não) (CARREIRA, 2001).

O que é teatro de rua? Poderíamos perguntar interpretando, novamente, a criança de olhos puros. E obter a resposta mais pura e simples que a própria pergunta: “O conceito de teatro de rua, como o conhecemos hoje, é marcado por uma intenção explícita de criar encenações para ser apresentadas no espaço público. Essa é sua principal característica” (PORTAL SESC/SP, ano desconhecido, acessado em 15 de janeiro de 2012).

A idéia do prédio teatral é direcionar os sentidos do povo para o espetáculo. Assim, do palco emana imagem e som matematicamente distribuídos e ornamentados com cenografia adequada para os espectadores que já aguardam em suas cadeiras confortavelmente sentados. Controla-se a luz mantendo-a focada na direção em que deve seguir o olhar do público.

O teatro de rua, como sugere o próprio nome, é feito com a ausência de toda essa estrutura arquitetônica e técnica. O que quer dizer que o público não estará necessariamente à espera, que não estarão acomodados nem terão direcionado seu tempo para essa atividade (exceto em casos de festivais). Não há um controle social de comportamentos como fazer silêncio, por exemplo. Toda a situação a que está sujeito o ator representando em plena luz da rua torna diferente a forma de se trabalhar. Sobre o teatro de rua:

Por ser uma situação extrema e difícil de trabalho; porque o que conta nela, [...] é a capacidade de se ter presença e de conquistar uma atenção que não é predeterminada; porque coloca à vista os mecanismos dramaturgicos e as técnicas de representação; porque se insere numa realidade em que não foi justificado a priori, e recebe reações diretas de acolhida ou de recusa. Este gênero poderia desencadear análises de tipo mais técnico ou profundo (psicológicas ou sociológicas); preferimos, no entanto, insistir em mantê-las do ponto de vista do próprio teatro. (KOSOWISKI apud TELLES, 2008 p. 12)

Nesta pesquisa, consideramos a apresentação teatral de rua como interferência. Com isso, podemos compreender que a apresentação interfere no espaço em que se dá.

De fato interrompe a fluidez do local e altera sua significação. Diferencia o sentido da praça onde a terceira idade joga xadrez, dominó; ou jovens praticam esporte; onde o casal namora e alguém lê ou simplesmente transita.

A ideia de interferência (...) remete ao sentido de que o teatro de rua propõe uma mudança no cotidiano do espaço urbano, lugar que envolve vários tipos de espectadores: os que habitam a rua; aqueles só de passagem; os que trabalham nos arredores; além dos que vieram assistir ao espetáculo (JÁCOME, 2011).

Existe uma discussão pertinente sobre os conceitos de “interferência” de “intervenção”. Pelas próprias palavras percebe-se que estas referem-se à alteração de um ambiente, nesse caso a rua, em prol da informação a que se quer passar. Muitas vezes, apenas tentando que sejam notados o próprio ambiente e/ou obras que são ignoradas por aqueles que passam repetidas vezes por ali.

A interferência parece estar mais relacionada a uma alteração momentânea do espaço, como numa peça teatral. Já o que se chama por intervenção geralmente é entendido como uma modificação, implementação ou acréscimo em algum prédio, monumento ou mesmo muros. Não é nosso escopo uma diferenciação técnica minuciosa, no entanto.

Fazer teatro de rua é então, interferir. A forma como se interfere dependerá muito de quem interferirá, como interferirá e onde interferirá. Essa modalidade teatral joga com variadas poéticas teatral. Pode-se ter um teatro alegre e colorido, mas também pode-se ter uma encenação mais densa.

Esta modalidade de teatro atua de modo político, por não se prender a espaços fixos, por lidar com a mobilidade em espaços não convencionais. Realiza o teatro em qualquer lugar que tenha pessoas, podendo ser feita pelo povo que participa ou atua. Compreendemos, a partir deste prisma, a existência da necessidade de se compreender o teatro de rua enquanto instrumento de significação, orientação e expressão social e que sendo assim deve estar também em meio à rotina do povo.

### 2.3 O Espaço Aberto e as Artes Públicas

Segundo o dicionário brasileiro Globo (1952), a Arte se define como um “conjunto de regras para fazer ou dizer alguma coisa com perfeição; livro que contém essas regras; modo, maneira; execução prática de uma idéia; artifício; habilidade; profissão (...)”. Seria mais acadêmico buscar a definição para essa palavra tão popular em algum ensaio filosófico ou tratado sobre a origem da Arte. Mas, o que queremos aqui é justamente compreender a prática desses afazeres a que denominamos, em conjunto, por Arte.

O que se percebe é que a definição é grande demais pra se limitar a uma tela, uma lauda com margens definidas ou a um palco italiano. A arte tanto se define pelo processo da feitura de algo, e no fundo qualquer coisa a que se dedique; como as teorias que a explicam; ou mesmo ao produto/obra desse processo.

Não parece existir apenas um conceito definido sobre o que é a arte; através da história os conceitos se modificam, nem da questão de sua utilidade; pois pode servir tanto pra enfeitar o chão, motivar uma emoção, satirizar um costume, ou fixar a forma de uma pessoa numa escultura. O que se dirá, então, do lugar a que se deve estar, ser ou se fazer a arte?

O lugar da Arte é em todo lugar; Assim como vimos que o era no Brasil indígena onde Arte, Vida, e Trabalho estavam tão intrincados que chegam até a superar pessoas de talento artístico reconhecido institucionalmente. Mas, devemos lembrar o quanto é lastimável que nossa cultura capital perceba antes o preço que o valor das coisas. E transforma a transcendência artística em marketing barato graças à políticas públicas ineficazes e à própria falta de união entre a classe denominada artistas.

Nesse sentido os espaços públicos vêm sendo ambiente para as manifestações artísticas, desde que o homem nem era homem; e arte nem era Arte. O que se percebe na atualidade é que cada vez mais a arte está fazendo parte de nossas vidas e cotidiano, reconquistando o seu lugar. Não se limita mais às catedrais e palácios, nem a intenções

de pura luxúria e ostentação, serve a todas as classes (apesar de servir melhor a quem melhor sabe ou pode se servir dela). Percebe-se a presença da arte da indumentária à sola do sapato, nos *outdoors*, muros, placas de sinalização, vitrines, e não somente mais a arte parada construída certa e definida, mas também apresentações musicais, de dança, teatrais.

No Brasil, centenas de artistas interferem no espaço urbano em várias cidades de diversos estados brasileiros, individualmente ou em coletivos. A diversidade dessas “maneiras de fazer” demonstra uma multiplicidade de “modos de ser sensível” a vários aspectos da realidade e do imaginário, do espaço e/ ou do tempo, do inter e do transdisciplinar, do local e do global, do político e ético e/ ou do estético e do poético etc. Alguns grupos de artistas interferem no espaço urbano aproximando-se das manifestações coletivas do carnaval ou dos manifestos político-partidários, outros interferem de forma poético-performática (CASTRO, 2010).

Penso ser necessário essa compreensão para que se possa adotar a vontade artística das pessoas e traduzir sua manifestação, aceitá-la, exemplo bom é o grafite que demora a ser aceito e realizado de forma construtiva à sociedade, mas muito por falta de compreensão por parte de professores e política públicas que poderiam tais manifestações como forma cultural, até mesmo mais barata e acessível.

## **CAPÍTULO III- AMAZÔNIA EM CENA**

### **3.1 Aspectos Históricos do Teatro em Rondônia**

Antes que se iniciem as breves pontuações sobre a história do teatro neste Estado; que se dão a partir de alguns poucos sites de notícias e relatos orais devido à ausência de literatura, consideramos fazer-se necessário dizer que a arte da dramaturgia é um aspecto esquecido no estado de Rondônia. Digo não apenas como cidadão, mas enquanto ator, diretor e gestor cultural. E ainda, se faz necessário pontuar que nossa capital ainda não possui um teatro digno; pior ainda nem mesmo possui teatro em seu sentido técnico e instrumental.

O teatro estadual de Porto Velho começou a ser construído na gestão do governador Valdir Raupp de Matos (1995-1999), mas as obras foram paralisadas. O espaço destinado à construção já foi ocupado pelo exército que reclamou posse do terreno. O status atual é de que o atual governador, Francisco Moura, autorizou a retomada das obras do teatro.

Em 2009, foi inaugurado um espaço teatral no centro da cidade, Porto Velho, o Teatro Banzeiros. Este teatro integra um complexo da prefeitura, pertencendo à mesma.

Com capacidade para 227 pessoas, sendo 222 poltronas e cinco lugares para cadeirantes, o Teatro Municipal Banzeiros integra o Centro de Formação dos Profissionais da Educação, inaugurado no mês de setembro passado. O espaço, que custou R\$ 2.582.159,75, oriundos de recursos próprios do Município, dispõe ainda de quatro salas de aula com 30 lugares cada, laboratório de informática com 25 computadores, dois laboratórios de artes visuais, sendo que um deles pode ser transformado em sala de exposição, duas salas administrativas, biblioteca, sala de reunião, banheiros, cozinha, elevador para uso dos portadores de necessidades especiais e um amplo espaço descoberto com vista para o Rio Madeira (PORTAL DE NOTÍCIAS, RONDÔNIA AO VIVO, 2009).

Apesar da vista panorâmica e da localidade histórica este edifício não possui os aparatos técnicos necessários para a apresentação teatral, tais como fossa musical e dimensão apropriada.

Embora o foco da pesquisa seja o Festival Amazônia Encena: O Teatro de Rua em Porto Velho, devemos mencionar um Festival de grande importância, apesar do esquecimento histórico, O Festival *Madeira Mamoré*. Festival que veio a ser possível em uma fase de consolidação do teatro neste estado.

O Centro de Criatividade se tornou uma referência para os grupos de teatro. Em 1982 vários grupos foram criados Porantins (que já atuava), quebra cabeça dá o bote (Alejandro Bedoti e Ângela Cavalcante) em outros. Com a chegada dos grupos e com o fortalecimento da Federação Estadual de Teatro passou-se a realização de vários congressos e festivais estaduais que nortearam e mostraram as linhas de ação do movimento teatral. Foi realizado em Ouro Preto D'Oeste o 1º Congresso Estadual de Teatro que elegeu a primeira diretoria da FETER, o segundo em Cacoal, o terceiro em Ariquemes, o quarto em Ji-Paraná, o quinto em Pimenta Bueno e depois em Colorado, Guajará-Mirim, Porto Velho. Em 1984 foi realizada uma mostra de teatro, no espaço do Centro de Criatividade, com grupos de todo o Estado, que depois foi transformada em Festival Madeira Mamoré de Teatro, que teve seis edições consecutivas e depois parou (SANTOS, 2009 *In Portal Imaginário*).

Já o SESC/RO, é um órgão que tem colaborado para manutenção desse gênero artístico, bem como de vários outros. Seu pequeno teatro tem sido palco de muitos eventos, municipais, estaduais e mesmo nacionais, como, por exemplo, o Palco Giratório. Além de ter sido parceiro do último festival Amazônia Encena.

Apesar disso, é possível penetrarmos um pouco na história do teatro de Rondônia e buscarmos movimentos passados. Ainda segundo Chicão Santos, ator, diretor e fundador do grupo de teatro O imaginário:

Em Porto Velho o teatro teve início (nessa segunda fase) no ano de 1978, com varias atividades artísticas no espaço denominado “Centro de criatividade Uirassu Rodrigues”, antigo Colégio Brasil (hoje Rádios Boas Novas, ligado a Igreja Assembléia de Deus, ali na Rua José Bonifácio), já no início do ano de 1980 foi realizada a primeira reunião para formação da Federação Estadual de Teatro Amador, com pessoas de teatro de todo o estado. Já existiam grupos de teatro em Ariquemes (arco-íris e Nata), Jaru (Aquários) Ouro Preto, Ji-Paraná (Arterial), Cacoal (Revelação), Pimenta Bueno, Vilhena, Colorado. Voltando a Porto Velho, no segundo semestre de 1980, foi realizada uma oficina de teatro de bonecos, promovida pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Ainda durante o ano de 81 foi realizada uma oficina de teatro ministrada por João Batista Lima Rodrigues, com duração de três meses contando com cerca de 30 participantes (SANTOS, 2009, in oimaginário.com.br).

Não se encontram registros de outros eventos teatrais, à exceção das produções do SESC/RO, e o festival Amazônia encena na rua. Espera-se que outros trabalhos com intenção de profundidade histórica surjam para nos aclarar de nossa própria condição histórica em Rondônia.

### **3.2 O Festival de Teatro de Rua Amazônia Encena**

O Festival de teatro de Rua Amazônia Encena é um evento idealizado e realizado pelo grupo de Teatro O Imaginário, fundado pelo diretor, ator e organizador cultural Chicão Santos. Sem custos ao público, devido a incentivos públicos e colaboradores, tais como; Caixa Econômica Federal, Funarte, prefeitura do município, Ministério da Cultura e SESC/RO. O Festival vem sendo realizado na cidade de Porto Velho, Rondônia, há quatro anos tendo a participação de grupos de teatro de toda Amazônia e grupos convidados de alguns estados brasileiros.

O festival baseia-se na linguagem de rua como uma forma de garantir o acesso democrático aos espetáculos. O que vem a ser interessante não apenas no acesso, mas na divulgação dessa arte.. Paralelamente são ministradas oficinas de capacitação artística e ciclos de debates, que desenvolveram temas como discussões sobre as particularidades da produção artística teatral na Amazônia ou as perspectivas do teatro de rua, num contexto mais geral. Abaixo, outro trecho do relato do diretor do festival, Chicão Santos, disponível no site do Imaginário:

O festival de possibilidades e trocas, que trata da nossa responsabilidade social, cultural, ambiental e tem como ponto fundamental a experimentação de novas linguagens no teatro de rua. E o fundamental é a participação do público. Nesse sentido, ainda pontua o produtor ‘Nosso grande anseio, desde a idealização do Festival, é de romper as fronteiras geográficas’ (SANTOS, 2011).

As edições do festival Amazônia Encena aconteceram em quatro anos consecutivos, entre 2008 e 2011. Sempre nos mês de junho. Embora a programação seja

bastante complexa, a concentração dos espetáculos acontece quase sempre num único local.

Nos anos de 2008 e 2010, os espetáculos aconteceram na Praça das Caixas D'água, praça histórica da cidade. No ano 2011, com a conclusão da reforma da Arena do Complexo da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, outro ponto histórico, o festival aconteceu lá.

E ainda, durante o Festival foi realizada uma programação de Dança. Sobre o Festival de Dança, ainda na segunda edição do festival, algumas informações colhidas em conteúdos jornalísticos disponíveis na web:

Integrada ao Amazônia Encena na Rua no ano de 2011 aconteceu a 2º edição do Festival de Dança cuja programação envolveram 20 grupos de dança da capital e de Roraima. Foram apresentações de diversas linguagens e os grupos tem origem nos bairros de Porto Velho. (in PORTAL GENTE DE OPINIÃO, 2011).<sup>4</sup>

Nas três últimas edições do Amazônia em Cena, que tiveram como sede a Praça das Caixas D'água, na capital portovelhense, chegou-se a receber um público estimado de vinte e cinco mil pessoas na edição de 2011.

A este festival vem somar para nossa história de construção cultural é mais que apenas a volta dos festivais, mas a própria criação de um público que vem a contribuir para o aumento não apenas da procura pelos espetáculos, e, por conseguinte, da exigência de qualidade dos espetáculos o que contribui para melhoramento da própria cena, mas reflete na procura mesma de formação.

O fato de o festival abordar a linguagem de rua, em nosso caso, não é mera questão de opção, mas uma forma criativa de se romper os limites próprios de nossa cidade; e estado, provocando a descentralização do teatro. A rua vem a casar não apenas com a impressão de espaço aberto típica do norte e da floresta, mas também para solução de um problema logístico. O que, do nosso olhar, só pode agregar valor.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.gentedeopinioao.com.br/lerConteudo.php?news=82643>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou relatar, dentro de um referencial teórico, um testemunho sobre a história do teatro que está sendo escrita no município de Porto Velho. Sobretudo o trabalho diz respeito ao desenvolvimento do teatro em Rondônia e mais especificamente no município de Porto Velho, capital, onde ocorre o festival de teatro de rua, *Amazônia Encena*, escopo deste. Para as considerações finais, me apoiei principalmente em entrevistas realizadas com atores, diretores e produtores da região que participaram do festival. Não somente devido à falta de material bibliográfico, mas por acreditar que a história do teatro de Porto Velho se faz a partir do ponto de vista e do fazer dos que lutam pela causa.

Assim, para esta pesquisa sobre o teatro de Porto Velho, foram realizadas entrevistas específicas, abordando principalmente questões sobre o festival. Nessa entrevistas busquei o ponto de vista de cada entrevistado sobre o estado atual de desenvolvimento nesta arte, as contribuições deste festival para o desenvolvimento da cena local e as perspectivas para o futuro.

Começo por Santos, um dos idealizadores do Festival. Sobre o teatro em Rondônia este afirma em entrevista concedida para esta pesquisa:

O teatro teve nos últimos anos um avanço considerado, seja no campo da criação dramaturgia, no processo de investigação e na atuação teatral. Este crescimento é do fortalecimento de grupos e de ações pontuais, como organização da formação de novos artistas, de eventos agregadores de diferentes linguagens e o nível de investimentos financeiros, a exemplo de prêmios como da Funarte e Ministério da Cultura, do SESC que movimenta a cena com o palco giratório e com projetos no interior do estado levando espetáculos de qualidade e de referência. São grupos fortalecidos e com potencialidades para o trabalho teatral, a exemplo do O Imaginário que vem ano a ano desenvolvendo projetos de circulação da produção, e de integração da Amazônia Legal, a exemplo do Amazônia Encena na Rua. O Teatro cresce e se fortalece em Porto Velho e em Rondônia (SANTOS, 2012).

Como afirma Santos, o estado de Rondônia, muito longe da organização artística e cultural das grandes capitais, encontra-se ainda em formação, tendo recebido

aparente propulsão com a construção das hidrelétricas Rio do Madeira. Ainda não há, na história deste estado, registros de festivais desta repercussão, com a quantidade de espetáculos oferecidos ao público, nem mesmo o recorde de público atingido. O teatro rondoniense parece estar numa fase de crescimento, mesmo que isso seja muito pouco comparado aos grandes centros.

Outro ponto que toca nossa cidade é a falta de edifícios ( Teatro ) para realização de eventos deste porte, o que no caso tornou-se numa vantagem para os amantes da arte de rua. Bem como veio a casar melhor com nossa região aberta em florestas. O ator Geovani Berno, morador da capital e participante do evento, expressa em entrevista concedida à este trabalho, desta forma:

O Encena na Rua trouxe uma nova proposta a Porto Velho que acabou por fomentar o teatro de rua. Particularmente achei muito boa a iniciativa do Imaginário, pois sempre desejei trabalhar na rua, mas achava um trabalho marginal. Quando você percebe a quantidade de atores que vivem (sobrevivem) da arte na rua, você muda de opinião. É algo vivo, uma energia incrível. E na minha opinião já está inserido na cena de Rondônia. Claro que precisa melhorar em vários aspectos, mas com certeza cria uma movimentação econômica, o que é bom para o município e para o estado. E para nós artistas, possibilita um intercâmbio muito bom (BERNO, 2012).

Outra pessoa que colaborou com esta pesquisa foi Elcias Villar, ator, diretor de teatro e figura importante no cenário dramatúrgico de Rondônia percebe o festival como um marco histórico para o teatro rondoniano:

O Festival Amazônia Encena tornou um referencial do teatro aqui em Rondônia. É um momento de encontro, troca e principalmente de afirmação do teatro em Porto Velho e no Estado (VILLAR, 2012).

O próprio Amir Hadad esteve na cidade em 2010, e sobre o festival disse:

Por suas características urbanas Porto velho é uma cidade apta a acolher em seus braços e praças a manifestação livre e espontânea da cidadania, através de seus ritos e celebrações culturais. Os moradores e advindos de outras regiões também, trazem consigo manifestações, em algum lugar, de sua etnia e Identidade Cultural (HADAD, 2011).

Mais do que ensinar, atuar, dirigir ou produzir Arte, e aqui se falando especificamente de dramaturgia, viver esta área do saber humano é entender suas

capacidades de aprimoramento social e moral e físico e ambiental. Criamos com teatro não apenas eventos sociais, mas processos críticos e avaliativos de nossa realidade.

Assim, tentei mostrar aqui, as transformações culturais que levaram o ser humano à representação, tendo a representação se tornado arte, como esta esteve posta entre o homem e suas crenças religiosas e políticas, seus motivos de proibições e glórias. E isso apesar de nossa pouca capacidade e acesso às informações, diferentemente dos grandes centros. Tendo em vista as dimensões de nossa biblioteca pessoal, municipal e até mesmo de nossa Universidade Federal de Rondônia, UNIR, que somente há três anos disponibiliza esta área do saber aos intencionados em formação. Sobretudo, este trabalho fez o exercício de relatar um evento histórico da arte da dramaturgia no estado de Rondônia. Deixando pra posteriores estudos, as críticas a este. Criamos com teatro não apenas eventos sociais, mas processos críticos e avaliativos de nossa realidade.

Ao que se assemelha ao teatro de rua a dramaturgia do nosso estado “é essa coisa ainda indefinida”, mas que em si contém a beleza da liberdade de criar. Somos um povo mestiço de mestiços em nossa vida a céu aberto rodeados pela mesma beleza que rodeia a todos, porém mais verde e botânica; a mesma beleza que não se vê por se trocar o exterior pelo interior. Por acreditarmos que o espaço fechado será sempre o mais adequado. Nesse sentido nossa falta de recurso passa a ser uma solução inusitada e funcional. Como é de característica do teatro de rua.

Assim concordamos com nosso entrevistado:

Se não há espaços adequados ditos “fechados” vamos abrir espaço na rua. Rua, praças, escolas, tudo a céu aberto. gosto muito de uma experiência em ônibus que vi no sul do país. Em grandes centros há arte em metrô, trens. Ou seja, temos de levar a arte onde as pessoas comuns estão. Estas dificilmente seriam atingidas por uma temporada em um teatro convencional, por exemplo. e este é o papel do ator. de estar em qualquer lugar comunicando sua crítica, onde quer que seja (BERNO, 2012).

Existe a necessidade no povo brasileiro de se auto-apreciar, do saber que nossos índios possuíam uma cultura intrincada, que não diferenciavam a vida da arte, e aqui no nosso estado isso está explícito nos artesanatos que se encontram em feiras. Essa questão da arte na própria vida, nos espaços abertos e de trânsito, nos é muito peculiar e

nos falta resgatar ainda mais este aspecto. Prefiro dizer resgatar que importar, pois é nosso.

É preciso, além de pensar o espetáculo, pensar o público, sua formação, direcionamento, cativação, e nesse sentido a rua se faz um ambiente perfeito, pois o público se esbarra na arte como se esta fosse o seu próprio ambiente cotidiano. E assim a percebe natural e não em pedestais como nos salões fechados. E quebra o habito da ausência desta arte no cotidiano da vida.

Daí a compreender o poder de desmistificação da vida que se dá no teatro, a capacidade de formar cidadãos críticos como é de característica de muitos dramaturgos. Assim, conluo com a certeza de que o Festival de Teatro Amazônia Encena na Rua vem não apenas como um evento pão e circo, mas com intenções profundamente enraizadas nisso que se chama Teatro, e toda a consciência que se pode ter dessa que antes de tudo é uma Arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

\_\_\_\_ARISTOTELES. *Arte Poética*. Versão online in [desvendandoteatro.com](http://desvendandoteatro.com);  
Disponível em:

<[http://www.4shared.com/office/E3ow8Sgp/Aristoteles - Arte poetica.html](http://www.4shared.com/office/E3ow8Sgp/Aristoteles_-_Arte_poetica.html)> Acessado em 10 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *TEATRO DE RUA: MITO E CRIAÇÃO NO BRASIL*. Revista Arteonline, Volume 2: novembro 99/fevereiro 2000.

Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_Arte\\_Online/Volumes/artandre.htm](http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm)> Acessado em: 21 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito*. Trans/Form/Ação [online]. 2001, vol.24, n.1 [citado 2012-02-01], pp. 143-152 . Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a10.pdf>> Acessado em: 21 de Janeiro de 2012.

\_\_\_\_CASTRO, Kenny Neob de Carvalho. *Interferência no espaço urbano*. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Bablet, op. cit. 1975, p.26. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Interferencia%20no%20espaco%20urbano%20-%20Kenny%20Neob%20de%20Carvalho%20Castro.pdf>> Acessado em: 27 de Janeiro de 2012.

\_\_\_\_CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo; Hucitec, 1999.

\_\_\_\_FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. 35ª Ed. São Paulo: Globo 1993.

\_\_\_\_FERREIRA, Taís. *Enfoque I: História do teatro: Material para fins didáticos*.

Ano desconhecido. Disponível em: <[http://printfu.org/read/enfoque-1-hist%C3%B3ria-do-teatro-b179.html?f=1qeYpurpn6Wih-SUPoGumaWnh7G9vLTFvaqQo6OOvK\\_IwSj\\_wb-mIKy0kMaur8i4xI-g36mon5bc2ZKt3Kill6-Pz-Hi6tLkuLXV3s6Qr9mvnp-O1Zig56KapqyL1uja5aeUm-Pb19fNzuLhzfs1aPdx-Pe6NDnlsjf35jUo87e4Nnb4d\\_G08zUz-bOz-jY5JvV0NWYope](http://printfu.org/read/enfoque-1-hist%C3%B3ria-do-teatro-b179.html?f=1qeYpurpn6Wih-SUPoGumaWnh7G9vLTFvaqQo6OOvK_IwSj_wb-mIKy0kMaur8i4xI-g36mon5bc2ZKt3Kill6-Pz-Hi6tLkuLXV3s6Qr9mvnp-O1Zig56KapqyL1uja5aeUm-Pb19fNzuLhzfs1aPdx-Pe6NDnlsjf35jUo87e4Nnb4d_G08zUz-bOz-jY5JvV0NWYope)> Acessado em: 21 de Janeiro de 2012.

\_\_\_\_FREIRE, Luis Antonio; RIBEIRO, José Mauro; SANTANA, Arão Paranaguá de. *Módulo 8: Teoria da Arte*. Brasília: LGE EDITORA, 2008.

\_\_\_\_ GUIMARÃES, Ana Beatriz Wiltgen da Costa. *Itinerância teatral no Brasil do século xx: história & desdobramentos no processo atorial*. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, 2009, Portal SEER/UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/698/634>> Acessado em: 27 de Janeiro de 2012.

\_\_\_\_ HADAD, Amir. Depoimento para Amazônia Encena. Rondônia, 2011. Disponível em [http://oimaginarioro.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=113:amazonia-em-cena-na-rua-2011&catid=38:noticias&Itemid=55](http://oimaginarioro.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=113:amazonia-em-cena-na-rua-2011&catid=38:noticias&Itemid=55) acessado em 29 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_ JÁCOME, Cecília Lauritzen. *O treinamento do ator na perspectiva do teatro de rua*. Porto Alegre: UFRGS; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Capes; Bolsista de Mestrado; Profª Orientadora Vera Lúcia Bertoni dos Santos; Atriz. Disponível em: <<http://dc438.4shared.com/doc/Z9Y6jeb2/preview.html>> Acessado em: 22 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_ MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira de. Módulo 6: *Antropologia Cultural: Introdução ao estudo do homem e suas produções culturais*. Brasília: Cidade Gráfica e Editora Ltda; 2008.

\_\_\_\_ MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. ESTUDOS AVANÇADOS 10 (28), 1996 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v10n28/v10n28a12.pdf>> Acessado em: 30 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_ *Módulo 14: História da Arte-Educação 1/* Organizadoras: Sheila Maria Conde Rocha Campello e Leda Maria de Barros Guimarães; Brasília: LGE Editora, 2010 Autores: GUIMARÃES, Leda Maria de Barros; COSTA, Leci Maria de Castro Augusto; OLÁRIA, Vânia.

\_\_\_\_ SANTOS, Carlos Aparecido dos. *O Teatro na época da ditadura*. Portal Histórianet. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=716>> Acessado em: 29 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_ SANTOS, Chicão. *História do teatro em Rondônia, fragmentos*. Portal O imaginário, 12/06/2009 Disponível em: <[http://oimaginarioro.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49:historia-do-teatro-rondonia&catid=38:noticias&Itemid=59](http://oimaginarioro.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=49:historia-do-teatro-rondonia&catid=38:noticias&Itemid=59)> Acessado em: 3 de fevereiro de 2012.

\_\_\_\_ SANTOS, Chicão. Entrevista à Claudio Vrena. Porto Velho-RO, Janeiro de 2012.

\_\_\_\_ SANTOS, Rosimere Gonçalves dos/ *Módulo 21: História do teatro no Brasil -1ª edição*, Brasília, Estação Gráfica Ltda, 2010.

\_\_\_\_ SILVA, Noeli Turle da. *O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Anais da V reunião científica de Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas- ABRACE. São Paulo, 2010. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/estudosperformance/Noeli%20Turle%20da%20Silva%20-%20O%20teatro%20de%20rua%20no%20brasil%20a%20primeira%20d%20E9cada%20o%20terceiro%20mil%20EAnio.pdf>> Acessado em: 25 de janeiro de 2012

\_\_\_\_ *Teatro municipal Banzeiro em Porto Velho é inaugurado neste sábado- confirma programação. Site de notícias Rondônia ao vivo*. Portal Rondôniaaovivo/Quarta-Feira, 15 de Abril de 2009 - 13:57 Disponível em:  
<http://www.rondoniaovivo.com/news.php?news=49494> Acessado em: 1 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_ *A História do Teatro de Rua*. Revista E, Nº 98, Julho 2005, Portal SESC/SP. Disponível em:  
<[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=221&Artigo\\_ID=3405&IDCategoria=3699&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=221&Artigo_ID=3405&IDCategoria=3699&reftype=2)> Acessado em: 25 de janeiro de 2012

\_\_\_\_ *TEATRO POPULAR*. Enciclopédia virtual Itaúcultural. Disponível em:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos\\_biografia&cd\\_verbete=618](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=618)> Acessado em: 29 de Janeiro de 2012-01-31.

\_\_\_\_ TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre. Mediação, 2008.

\_\_\_\_ TOLENTINNO, Cristina. *Do Rito Primitivo ao Nascimento do Drama*. Ano desconhecido. Disponível em:  
<<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/historia/do-rito-primitivo-ao-nascimento-do-drama.html>> Acessado em: 18 de janeiro de 2012.

\_\_\_\_ VELOSO, Jorge das Graças. *Módulo 9: História do teatro 1*. Brasília: Athalaia – Gráfica e editora, 2009. 40p. ISBN: 978-85-62539-01-5.

\_\_\_\_ WIKIPÉDIA; *Verbete: Artista de Rua*. Disponível em:  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Artista\\_de\\_rua](http://pt.wikipedia.org/wiki/Artista_de_rua)> Acessado em 28 de março de 2012.

## ANEXOS

### ANEXO I -RELATO DAS EDIÇÕES

#### 1º Edição - 2008

A primeira edição ocorreu entre 23 e 27 de Julho. Realizado pelo O Imaginário e patrocinado pela Caixa Econômica Federal, Governo Federal, Governo Estadual, SESC/RO e SINTERO/RO.

Espectáculos apresentados: “Manuela e o Boto” encenada pelo grupo Vivarte de Rio Branco, Acre; “Tortura de um Coração ou em Boca Fechada não entra Mosquito” de Ariano Suassuna encenado pelo grupo Baião de dois de Manaus, Amazônia; “O Salto”, do grupo carioca Cia Será o Benedito?; “O Mistério do fundo do pote ou de como nasceu a fome” com direção de Narciso Telles; “A retrete ou a latrina” encenada pelo grupo Cia do lavrado de Boa Vista, Roraima.

Oficinas: Oficina 1, A Arte é da Rua, com André Garcia, RJ, Oficina 2, Encenando na rua, uma visão contemporânea do teatro por Narciso Telles.

Ciclo de debate: Rede de teatro de Rua- Caminhos possíveis de formalização de rede, com mediação de André Garcia.

#### 2º edição - 2009

A segunda edição do festival aconteceu entre os dias 22 e 26 de julho de 2009, na praça das Caixas D'água, praça histórica da cidade,

**FESTIVAL DE TEATRO DE RUA** 22 a 26 de Julho de 2009

**AMAZÔNIA ENCENA NA RUA**

APRESENTAÇÕES	OFICINAS	CICLO DE DEBATES
<b>A FÉRIA DO ABOGADO BATHENIN</b> Cia. do Sombrio - Boa Vista - Roraima 23/07 às 19h		<b>O CINCO DO SEU BOLACHA</b> Grupo Chá-lé na Casa - Rio Branco - AC 23/07 às 19h
<b>COMÉDIA DEL'ACRE</b> Cia. Mito e Mito de Ação Cômica - Rio Branco - AC 23/07 às 20h		<b>O QUE ÉMA E O QUE NÃO DEVERIA SER MATEUS E MAURICE...</b> Cia. Wilson Regis - Manaus - AM 23/07 às 20h
<b>O MÉDICO CAMPONÊS OU A PRINCESA ENGASGADA</b> Grupo Quilombo-cabeço - Porto Velho - RO 23/07 às 20h		<b>OS BICHOS TAMBÉM AMAM</b> Grupo Evolução - Porto Velho - RO 23/07 às 20h
<b>A BUBONÓPOLTE</b> (que não possui sub-título) Cia. do Sombrio - Boa Vista - Roraima 23/07 às 20h		<b>O SALTO</b> Cia. Será o Benedito? - Rio de Janeiro - RJ 24/07 às 18h
<b>A HISTÓRIA DO HOMEM QUE VENDEU A ALMA AO DIABO E QUASE PERDEU O AMOR</b> Grupo Chá-lé na Casa - Rio Branco - AC 24/07 às 19h		<b>CAFÉ PEQUENO DA SILVA E PRU</b> Grupo O Imaginário - Porto Velho - RO 24/07 às 20h
<b>O MELHO ESTREIO E SUAS POSSÍVEIS MATÉRIAS</b> Tancinha Silva - Rio Branco - AC 24/07 às 20h		<b>FILMAS DA MATA</b> Grupo O Imaginário - Porto Velho - RO 24/07 às 20h

Praça das Caixas D'água  
Praça Gerúlio Vargas  
Casa de Cultura Ivan Marrocos  
www.oimaginario.com.br  
69 9979-0048 / oimaginario@vulso.com.br

REALIZAÇÃO: O IMAGINÁRIO (Porto Velho - Roraima - Brasil)

APROVEDOR: CAIXA (Brasão de Armas do Brasil)

COMUNICANDO E INTERAGINDO COM O MUNDO: funarte (Ministério da Cultura)

PATROCÍNIO: SESC (Serviço Social do Comércio) e RBTR (Roraima Brasileira de Teatro e Roraima Brasileira de Teatro de Rua)

trouxe vinte espetáculos e quatro oficinas.

Espetáculos apresentados:

A FARSA DO ADVOGADO PATHELIN  
Cia. do Lavrado, Boa Vista – Roraima; COMÉDIA DEL’ACRE  
Grupo Visse e Versa, Rio Branco – Acre; O MÉDICO CAMPONÊS OU A PRINCESA  
ENGASGADA

Grupo Quebra Cabeça, Porto Velho – Rondônia; ABSURDÓPOLIS, QUE NOS  
PERDOE ARISTÓFANES (Baseado na obra Lisístrata de Aristófanes)  
Cia do Lavrado, Boa Vista – Roraima; A HISTÓRIA DO HOMEM QUE VENDEU A  
ALMA AO DIABO E QUASE PERDEU SEU AMOR  
Grupo De Olho na Coisa, Rio Branco – Acre; O VELHO JUSTINO E SUAS POESIAS  
MATUTAS

Tancredo Silva, Rio Branco – Acre; O CIRCO DE SEU BOLACHA  
Grupo De Olho na Coisa, Rio Branco – Acre; O QUE ERA E O QUE NÃO DEVERIA  
SER – MATEUS E, MATEUSA

Grupo Cia Vitória Régia, Manaus – AM; OS BICHOS TAMBÉM AMAM  
Grupo Evolução, Porto Velho – RO; O SALTO

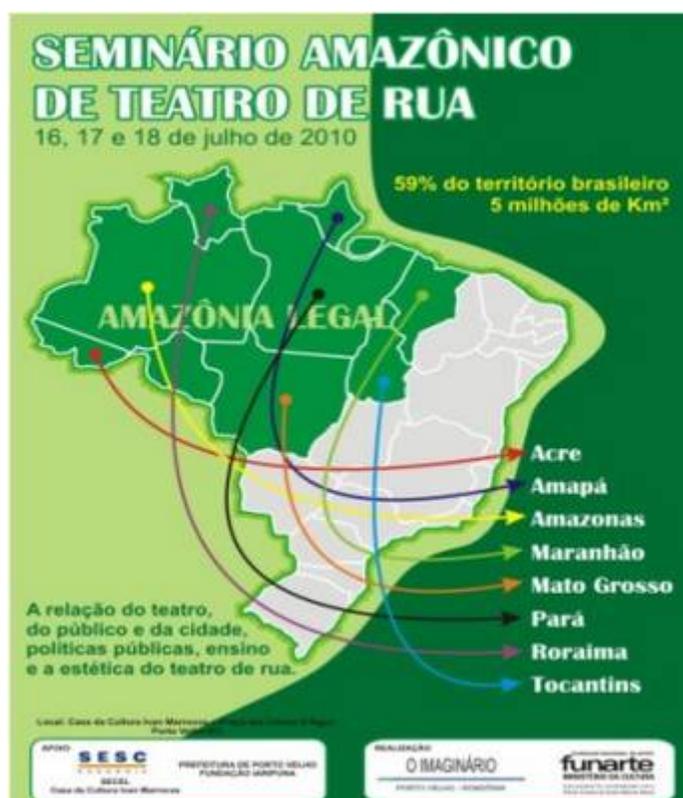
Cia. Será o Benedito?, Rio de Janeiro – RJ; CAFÉ PEQUENO DA SILVA E PSIU  
Grupo Off-Sina, Rio de Janeiro – RJ; FILHAS DA MATA

Grupo O Imaginário, Porto Velho – RO;

### 3º edição - 2010

A terceira edição aconteceu entre os dias 19 e 25 de Julho.

Trouxe as peças: Desafio de Fião e Fiota, Cia Theresa João – Cuiabá (MT); O Dilema do Paciente”, Grupo manjerição – Porto Alegre (RS); “FABULÁRIO BRASIL – CANTO, PROSA E TAMBOR”, Os Tawera – Palmas – (To); “Colombina”, Cia Será o Benitido?!- Rio de Janeiro (RJ);



“Pulitrica”, Leo Carnevale – Rio de Janeiro (RJ); “Coração de Menino”, Os Tawera – Palmas (TO); “Hoje Sou Um, Amanhã Serei Outro”, Cia Vitória Régia – Manaus (AM); “Limpador de Placas”, O Imaginário – Porto Velho (RO); “Locomotiva de Histórias”, Cia Theresa João – Cuiabá (MT); “Fio de Pão, a Lenda da Cobra Norato”, In Bust Teatro de Bonecos – Belém (PA); “O cavaleiro Perfumado”, Grupo Locombia – Boa Vista (RR); “Ao Divagar Se Vai ao Longe e de Bicicleta Mais Ainda...”, Cia UmPédeDois – Porto Alegre (RS); “A Chegada de Marcolino no Purgatório”, Ói Nóiz Aqui Traveiz – Macapá (AP); O Homem Banda”, Cia UmPédeDois – Porto Alegre (RS); “Se Ao Menos Eu Pudesse Ver o Sol”, Grupo Sentidos – Porto Velho (RO); “A Menina e o Palhaço”, Grupo do Palhaço Tenorino – Rio Branco (AC); “Compasso em Silêncio” Grupo Locombia – Boa Vista (RR); “Dados Variáveis”, Cia Será o Benitido?!- Rio de Janeiro (RJ); “Quem É o Rei?”, Grupo do Palhaço Tenorino – Rio Branco (AC); “A Megera – Domada?”, Grupo Autônomos de Teatro (alunos do 8º período de Teatro/UFU) – Uberlândia (MG); “Tira a Canga do Boi”, Grupo Raízes do Porto – Porto Velho (RO); “A Carroça É Nossa”, Grupo Xama – São Luís (MA)

Observação: Esta que contou com a participação ilustre de Amir Haddad.

#### **4º Edição - 2011**

Em 2011 o festival ocorreu entre os dias 18 e 24 de julho no complexo da estrada de ferro Madeira Mamoré. Local histórico que diz respeito à fundação da cidade e do próprio estado, pois preserva a carcaça dos trens da estrada de ferro construída. Conforme mostrou a mini-série da rede globo *Mad Maria* (2005).

Paralelamente ao festival aconteceram em ação integrada outros eventos como o 2º festival de dança com espetáculos de 20 grupos de dança da capital e uma de Roraima; e oficinas e ciclos de debates sobre teatro público e espaço urbano.

Em 2011, o *Amazônia em Cena* foi recebeu o Prêmio Funarte dedicado a Festivais de Artes Cênicas de 2010. Além da premiação, a importância desse prêmio se dá justamente pelo reconhecimento, em contexto nacional, do trabalho realizado, e a garantia do fomento dessa modalidade de expressão artística na região norte do país.

Além do Prêmio Funarte, o *Amazônia em Cena* contou com a parceria do Governo do Estado de Rondônia através da SECEL, da Prefeitura de Porto Velho através da Fundação Iaripuna e SEMED, e do SESC Rondônia, além do patrocínio, desde sua primeira edição, da Caixa Econômica Federal.



**AMAZÔNIA  
ENCENA  
NA RUA**

**Oficinas  
2011**

**Teatro**

Teatro de Rua - Marcelo Bones (MG)  
Bonecos Gigantes - Wetemberg Nunes (TO)  
Produção Cultural - Leo Carnevale (RJ) Já realizada  
oficinasteatro2011@gmail.com

**Dança**

Dança Indiana - Beatriz Brooks (RR)  
oficinasdanca2011@gmail.com

*De 19 a 23 de julho - 08 às 12h*  
*No Complexo da E.F.M.M.*  
20 vagas para cada oficina  
Inscrições por e-mail ou no local, dia 19 às 7:30h

Imaginário SESC SEMED Fundação Iaripuna FUNARTE Ministério da Cultura CAIXA BRASIL

## ANEXO II- Fotos do Festival em 2011

**OBSERVAÇÃO:** Todas as fotos são arquivos pertencentes ao Teatro do Imaginário e tem autorização para ilustrar esta pesquisa.







B

*O Imaginário*  
PÓS-INDUSTRIAL - AMAZÔNIA

Amazônia Encena na Rua 2011

Foto: arquivo



O Imaginário  
PONTA VELHA - RORAIMA

Amazônia Encena na Rua 2011

Foto: arquivo

### ANEXO III- ENTREVISTAS

Durante a pesquisa, foram realizados entrevistas em forma de questionários. Os entrevistados responderam por email. As pessoas que participaram foram Giovane Berno, Elcias Villar e Francisco Santos Lima.

**Giovane Berno:** ator e produtor, atuou em vários espetáculos, desde os anos 1985, em Porto Velho, teve participação em 2000 a 2010 - “Confidências de Um Espermatozóide Careca – C. Eduardo Novaes”.; 2004 – Participação no documentário “O Número”, de Beto Bertagna. 2005 – Participação na minissérie ‘Mad Maria’. Produção da Rede Globo, com gravações em Rondônia e Rio de Janeiro (Projac); 2009 – “A Formiga Fofqueira”, Carlos Nobre; 2010 – “Tira a Canga do Boi”, texto de Marcos Freitas. Sua participação no Amazônia em Cena na Rua foi como ator e produtor do espetáculo Tira a Canga do Boi. Este foi um espetáculo especial pois estavam comemorando os 18 anos do Raízes do Porto e, originalmente, Tira a Canga havia sido encenada nos palcos e foi o primeiro espetáculo do Raízes, Grupo do qual faz parte. E para esta remontagem conseguiram reunir quase todo o elenco original do grupo mesclando com os novos atores e fizemos um belo espetáculo, o qual apresentaram no Festival Amazônia Encena.

**Elcias Villar:** Ator e Diretor de Teatro No Vestival Amazonia em Cena, participou no ano de 2010 com o espetáculo: *Se Ao Menos Eu Pudessem Ver O Sol*. Com direção e texto e a Teo Nascimento atuando. Em 2011 com o espetáculo: *Meu Boi Precioso* com direção e texto e atuação.

**Francisco Santos Lima:** conhecido como Chicão Santos, e Ator Diretor e Produtor. Muito embora seja Ator e Diretor manifesta interesse muito mais pela Produção. Além de muitos Projetos trabalhado no meio Cultural, o mais grandioso foi com certeza o Festival de Teatro de Rua Amazônia Em cena com suas quando edições de sucesso.

**ENTREVISTA 1:** Geovani Berno.

**I- Claudio Vrena:** Como você vê a cena da dramaturgia em Rondônia, atualmente?

**Geovani Berno:** Acredito estar num crescente. Novos grupos surgindo, os cursos de cênicas chegando e com isso, penso que pode melhorar. A situação econômica do estado está melhorando e com isso deve crescer o número de produções. Picaretas existem e existirão sempre. Caberá aos bons saberem se impor e expulsar os maus, aqueles que querem se utilizar da cultura para só ganhar dinheiro ou fazer porcaria.

**II- Claudio Vrena:** Porto velho satisfaz enquanto capital quando o assunto é teatro?

**Geovani Berno:** De forma alguma. Muita coisa precisa mudar para melhor para podermos dizer que temos teatro em porto velho. Nem teatro temos. Os artistas precisam a todo instante abrir espaços novos. É complicado.

**III- Claudio Vrena:** Como a história do teatro em Rondônia tem se desenvolvido?

**Geovani Berno:** Em que sentido? Registros? Ou crescimento? Vou falar de ambos. Em registros documentais é muito fraco. Ficamos somente na oralidade. Há pouco fiz um documentário sobre as raízes onde pude levantar muita informação. Mas é pouco ainda. E quanto ao surgimento de movimentos teatrais estamos começando uma organização. O que será muito bom para o movimento cultural no estado. O problema é que nada sabemos do que está acontecendo no interior e eles não sabem o que rola por aqui. E há este hiato muito grande. Um festival estadual com certeza seria uma maneira de reunirmos o pessoal do movimento.

**IV- Claudio Vrena:** Existiu um festival de teatro em chamado Madeira Mamoré, você participou desse evento? Fale sobre ele.

**Geovani Berno:** Não participei.

**VI- Claudio Vrena:** O que é o festival de teatro de Rua Amazônia encena e como se insere na cena dramaturga em Rondônia?

**Geovani Berno:** O Encena na Rua trouxe uma nova proposta a porto velho que acabou por fomentar o teatro de rua. Particularmente achei muito boa a iniciativa do imaginário, pois sempre desejei trabalhar na rua, mas achava um trabalho marginal. Quando você percebe a quantidade de atores que vivem (sobrevivem) da arte na rua, você muda de opinião. É algo vivo, uma energia incrível. E na minha opinião já está inserido na cena de Rondônia. Claro que precisa melhorar em vários aspectos, mas com certeza cria uma movimentação econômica, o que é bom para o município e para o estado. E para nós artistas, possibilita um intercâmbio muito bom.

**VII- Claudio Vrena:** Por que teatro de rua??

**Geovani Berno:**Se não há espaços adequados ditos “fechados” vamos abrir espaço na rua. Rua, praças, escolas, tudo a céu aberto. gosto muito de uma experiência em ônibus que vi no sul do país. em grandes centros há arte em metrô, trens. ou seja, temos de levar a arte onde as pessoas comuns estão. estas dificilmente seriam atingidas por uma temporada em um teatro convencional, por exemplo. e este é o papel do ator. de estar em qualquer lugar comunicando sua crítica, onde quer que seja.

**VII- Claudio Vrena:** O que esse festival trouxe pra cena rondoniense?

**Geovani Berno:**Acho que já falei na pergunta acima, mas trouxe especialmente novas visões, intercâmbios com outras culturas, outras formas de ver os problemas e também perceber que dificuldades há em todos os lugares. Que fazer cultura é um labor diário que denota muito esforço. Mas com certeza o festival trouxe também a fomentação do fazer teatral.

**IX- Claudio Vrena:** O que se pode esperar da dramaturgia em Rondônia para um futuro próximo?

**Geovani Berno:**Melhoras, com certeza. Uma maior organização e união da classe (utopia? talvez...) e em especial a criação de um fundo para a cultura e um festival teatral estadual. Isso já mudaria muito o cenário local.

**ENTREVISTA 2: Elcias Villar**

**I- Claudio Vrena:** Como você vê a cena da dramaturgia em Rondônia, atualmente?

**Elcias Villar:** Em pleno processo de transformação com muitas pessoas novas e propostas diferentes de dramaturgia.

**II- Claudio Vrena:** Porto Velho satisfaz enquanto capital quando o assunto é teatro?

**Elcias Villar;** Sim já que estamos passando por uma renovação e um processo de implantação de um mercado pulsante.

**III- Claudio Vrena:** Como a história do teatro em Rondônia tem se desenvolvido?

**Elcias Villar:** Evoluindo constantemente. Temos hoje formação de professores na área, grupos de teatro fortalecidos e conhecidos em nível nacional. É um processo de construção continuada.

**IV- Claudio Vrena:** Existiu um festival de teatro chamado Madeira Mamoré, você participou desse evento? Fale sobre ele.

**Elcias Villar:** Infelizmente não. Foi anterior a minha época.

**VI- Claudio Vrena:** O que é o festival de teatro de rua Amazônia encena e como se insere na cena dramaturgia em Rondônia?

**Elcias Villar:** O Festival Amazônia Encena tornou um referencial do teatro aqui em Rondônia. É um momento de encontro, troca e principalmente de afirmação do teatro em Porto Velho e no estado.

**VII- Claudio Vrena:** Por que teatro de rua??

**Elcias Villar:** Porque a magia de atuar num espaço que te propõe o uso de 360° é fascinante e provocador.

**VII- Claudio Vrena:** O que esse festival trouxe pra cena rondoniense?

**Elcias Villar:** A afirmação do teatro de rua como linguagem e como espaço diferenciado nesta região que tem tudo para ser firmado.

**VIII- Claudio Vrena:** O que se pode esperar da dramaturgia em Rondônia pro futuro próximo?

**Elcias Villar:** Não vejo mais como futuro, mas como presente. Esta acontecendo, estamos adquirindo qualidade cênica e vamos dar muito trabalho.

### **ENTREVISTA 3: Chicão Santos**

**I- Claudio Vrena:** Como você vê a cena da dramaturgia em Rondônia, atualmente?

**Chicão Santos:** O teatro em porto velho, o teatro teve nos últimos anos um avanço considerado, seja no campo da criação dramaturgia, no processo de investigação e na atuação teatral. Este crescimento é do fortalecimento de grupos e de ações pontuais, como organização da formação de novos artistas, de eventos agregadores de diferentes linguagens e o nível de investimentos financeiros, a exemplo de prêmios como da Funarte e ministério da cultura, do SESC que movimenta a cena com o palco giratório e com projetos no interior do estado levando espetáculos de qualidade e de referência. São grupos fortalecidos e com potencialidades para o trabalho teatral, a exemplo do o imaginário que vem ano a ano desenvolvendo projetos de circulação da produção, e de integração da Amazônia legal, a exemplo do Amazônia encena na rua. O teatro cresce e se fortalece em porto velho e em Rondônia.

**III- Claudio Vrena:** Porto velho satisfaz enquanto capital quando o assunto é teatro?

**Chicão Santos:** Notadamente o porto velhense adora teatro, especialmente quando é de rua, o grande exemplo é o festival Amazônia encena na rua de desde 2008, reunião grupos da Amazônia legal e consegue juntar nas praças da cidade, milhares de pessoas de todas as idades e classes sociais. Em 2011, foram mais de 50 mil pessoas presentes na arena Madeira Mamoré, no complexo da estrada de ferro madeira Mamoré, e os números impressionam, mais de 2 milhões de pessoas tomaram conhecimento, através da mídia espontânea e mais de 400 mil nas redes sociais. No festival palco giratório do SESC, um evento de caráter nacional, que é realizado mensalmente, no mês de setembro, aglutinam centenas de pessoas, inclusive espetáculos que são repetidos por

duas ou três sessões, pois o público formam filas gigantescas para assistirem as grandes produções que habitam o palco do teatro um do SESC/esplanada. No campo da formação há uma procura imensa e intensa de vagas, que demonstram o grande interesse pelo teatro em porto velho.

### **III- Claudio Vrena:** Como a história do teatro em Rondônia tem se desenvolvido?

#### **Chicão Santos:**

A história do teatro se confunde com a história da cidade, no princípio nas décadas de 40, 50 e 60, a atriz dona Labibe, representava nos palcos do clube internacional, fazendo suas farsas, suas comédias e suas aventuras num universo mais lúdico do teatro de Porto Velho, já na década de 80, com o advento da federação de teatro de Rondônia o teatro amador, ganha o interior do estado e o teatro se fortalece com o surgimento de grupos de teatro amador em quase todas as cidades. Foram anos de grandes produções de espetáculos, oficinas, cursos e de formação política. Nomes tão expressivos como a figura de Jango Rodrigues, Ângela Cavalcante, Ajelandro Beotti, Fernando Benicasa; na capital do estado e no interior, Raimundo Mello, Rodolfo, Firminetto Mendes, Claudio Vrena, Chicão Santos, Ademir, Olinto Júnior e Brás Divino, Manoelzinho e tantas outros movimentavam a cena em Rondônia até a década de 90.

A Federação de Teatro de Rondônia também se caracterizou pela realização de grandes encontros, mostras e festivais, a exemplo do Festival Madeira Mamoré, que chegou na sétima edição e que a última foi realizada em Guajará-Mirim e com extensão na Bolívia e fundiu com o festival internacional de artes, um grande evento das artes, que praticamente selou o fim do movimento federativo em Rondônia.

Em 1991, foi criado o Sated/Ro, que ao invés de ajudar nas demandas dos grupos contribuiu para o desaparecimento de grupos de teatro no estado e em Porto Velho, a causa que mais influenciou foi a cobrança de registros profissionais para os artistas que atuavam amadoristicamente nos grupos. Ouve nesta mesma época um grande esvaziamento e uma grande ausência de organização de grupos. Aparecendo esporadicamente alguns elencos formados para um projeto de espetáculo com tempo de validade. E ainda alguns grupos de sobreviveram de forma heróica toda essa turbulência da teatralidade.

Já na virada do século vários grupos são formados e a efervescência teatral é evidente e novamente presente na cidade, espetáculos com mais elaboração e zelo aparece na cena, ganhando prêmios, participando de festivais importantes, e acima de tudo lutando por políticas públicas de cultura, especialmente para o teatro, a mobilização ganham as ruas, as casas de espetáculos e vão se consolidando em diversas direções da atividade. O teatro ressurgue das cinzas e vislumbra nos horizontes com a construção de teatros e a recuperação de espaços, como é o caso da arena, um teatro grego, com 20 metros de arquivadas, com capacidades para mais de oito mil espectadores, nas proximidades do Rio Madeira.

\*O entrevistado disse ter optado responder desta maneira ao questionário.