

**TEATRO DE RUA:  
“Tekoha” – uma experiência de Teatro em espaço público**

Yasmin Fróes de Souza<sup>1</sup>

Orientador: Prof. Dr. Vinicius da Silva Lírio<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo faz uma reflexão acerca do Teatro de Rua e das possibilidades de interferências que o mesmo pode provocar no ambiente público, considerando o espetáculo “Tekoha”, do grupo Imaginário Maracangalha da cidade de Campo Grande – MS. Numa abordagem que envolve análises de registros de documentos e entrevistas com o grupo, a investigação foi desenvolvida a partir de alguns princípios da Crítica Genética proposta por Cecília Almeida Salles, articulando isso ao estudo de caso do espetáculo citado e a uma revisão de literatura sobre o Teatro de Rua. Concluiu-se que essa obra teatral apresenta relações capazes de modificar o cotidiano comum dos espaços sociais da cidade, de agregar o manifesto artístico com questões políticas locais e de provocar reflexões sobre os conflitos sociais em evidência na dramaturgia. Finalmente, evidencia-se a potencialidade estética do Teatro de Rua de levantar questões sociais para um diálogo com a população em espaços não convencionais e públicos.

**Palavras-chave:** Teatro de Rua, Espaços Públicos, Imaginário Maracangalha, Tekoha.

## INTRODUÇÃO

Este artigo trata de um estudo sobre o Teatro de Rua realizado pelo grupo Teatro Imaginário Maracangalha (TIM), de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, e suas ramificações em um teatro político/social, especificamente com análise acerca de um de seus espetáculos: “Tekoha - Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno”.

O Teatro de Rua, segundo André Carreira (2007), começou a ganhar força no Brasil no final do período ditatorial<sup>3</sup>. Aparece na década de 1960 no

---

<sup>1</sup> Acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Cênicas e Dança pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, campus Campo Grande.

<sup>2</sup> Doutor em Artes Cênicas (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes Cênicas (2011) e é graduado em Licenciatura em Teatro (2005) pela Universidade Federal da Bahia.

<sup>3</sup> Período que iniciou com o golpe militar em 1964 e teve seu fim no ano de 1985.

movimento de contracultura nos agitpropi<sup>4</sup>, com objetivo de converter pessoas para a revolução, “formar consciência” da população, engajado em causas como a luta feminista e se baseando nos pensamentos comunistas em combate ao período de regime militar. A partir desse momento, fazer teatro popular significava assumir um caráter de rebeldia e oposição ao teatro comercial predominante na época.

Para Haddad (2001), neste ambiente político, o teatro passou a tomar as ruas como forma de protesto a um ideal imposto e de luta de classes, na tentativa de aproximar a sociedade dos problemas sociais, envolvendo, através das representações, a realidade do povo para aproximação da população com a arte. Dessa inclusão torna a arte uma ferramenta para reflexões, formadora de opiniões, o autor diz ainda que esse pensamento é capaz de se rebelar contra alguma situação social estabelecida/imposta.

Atualmente, o Teatro de Rua abrange diversas estéticas, não predominantemente vinculada ao teor protestante e político, como nas décadas que protagonizaram a ditadura e os primeiros anos que sucederam ao regime militar. André Netto Carreira (2001) diz que, quando nos debruçamos sobre o Teatro de Rua contemporâneo, podemos notar uma grande quantidade de projetos cênicos que desenvolvem formas teatrais que se relacionam mais com experimentações de caráter “erudito” do que com a cultura popular. O que é uma opção.

O ponto de partida deste artigo é a visão do Teatro de Rua que aproveita os espaços urbanos para debater com a população e dialogar de/com essa cultura popular a qual Carreira (2002) se refere, em produções artísticas com base em discursos críticos e engajados.

Nesse sentido, a escolha pelo grupo Teatro Imaginário Maracangalha foi devido a essa opção estética e discursiva em seus espetáculos, com intuito de interagir com o público, numa perspectiva provocadora e crítica.

Segundo André Netto Carreira (2001), é a partir da perspectiva de percebemos a rua como um lugar da “cultura popular”<sup>5</sup>, onde são estabelecidas relações com este campo cultural que delimitamos como popular. Se há um

---

<sup>4</sup> Termo utilizado para divulgar o movimento revolucionário, derivado das palavras agitação e propaganda.

vínculo entre este campo e o Teatro de Rua, este se manifesta nos sentidos do uso desse espaço, na possível apropriação e transformação das possibilidades da rua.

O Grupo Teatro Imaginário Maracangalha (TIM) atua na cidade de Campo Grande - MS desde 2006. Já tiveram diversos integrantes e parceiros, atualmente a trupe é dirigida por Fernando Cruz e tem como membros Alê Moura, Camilah Brito, Fran Corona, Moreno Mourão e Renderson Valentim. Com produção de Ana Capilé, Néia Santos, Rogéria Castro Costa e Fabíola Marques.

O TIM faz parte da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), na qual participam de frequentes discussões sobre estéticas e políticas públicas para arte em espaços abertos. Por opção estética, trabalham com a pesquisa de teatro de rua e em espaços não convencionais, circulando por entre esses ambientes distintos aos da caixa cênica tradicional, o que possibilita o compartilhamento do conteúdo e arte em esses espaços urbanos e amplia o conceito de acesso às Artes Cênicas. O “formato 360°”<sup>6</sup> em apresentações e os cortejos que são realizados antes do início dos espetáculos são marcas tradicionais do TIM. Em cortejo, eles apresentam marchinhas de carnaval, sátiras políticas, além de temas diversos e poesias.

Ao longo desses anos, o grupo participa ativamente de festivais, mostras, cortejos, circuitos e oficinas pelo país. Na cidade de Campo Grande – MS, realiza, periodicamente, o Sarobá sarau/festa e o Seminário Arena Aberta, que reúne artistas de várias linguagens e a comunidade. Anualmente, o grupo desenvolve a Temporada do Chapéu, um festival nacional de teatro de rua, intervenção urbana e performance a céu aberto pela cidade, além de comemorar o aniversário do grupo com uma mostra, na qual, apresenta todo seu repertório pelos espaços públicos de Campo Grande, produzindo arte e conhecimento sobre as estéticas para rua e ocupação dos espaços públicos abertos.

---

<sup>5</sup> Carreira (2001) compreende “cultura popular” como sendo um conjunto de produção simbólica que se constrói também como imagem espetacular da cultura “cultura”.

<sup>6</sup> Expressão utilizada pelo grupo, o formato 360°, geralmente, é chamado de Arena, que se refere a espaços onde o público se encontra diante da cena espalhados em disposições ovais ou circulares.

Em 2010, estreou o espetáculo “Tekoha - ritual de vida e morte do Deus Pequeno”, que integra o universo de pesquisa deste artigo, contemplado com Prêmio FUNARTE Artes Cênicas nas Ruas 2010. Nesse trabalho, eles tratam da trajetória do líder guarani Marçal de Souza e sua resistência histórica na luta pela terra e direitos dos povos indígenas, tendo como linha condutora da dramaturgia a morte e o conflito no seu julgamento, além de uma leitura contemporânea do papel de instituições como: imprensa, igreja, poder público e latifúndio, todas envolvidas no contexto de sua morte.

O interesse por esse estudo surgiu diante do momento que enxerguei no Teatro de rua a chance de levantar questões de cunho político/social, tomando os espaços urbanos como forma de acesso mais direto à população. Isso inclui desde um público já acostumado a frequentar o teatro até o *público accidental*, aquele que se encontra no espaço da circulação pública, onde estão desde o morador de rua aos trabalhadores de diversos setores.

Sobre esse contexto, André Netto Carreira (2001) fala das manifestações políticas de rua, quando não controladas por aparelhos políticos e quando alcançam o grau de revolucionárias, isto é, quando põe em risco o sistema de dominação sócio-político, atingem a mesma liberdade do carnaval, pois as regras desaparecem e a criatividade se faz livre. Nessa situação, independente dos objetivos específicos da manifestação, aparece uma enorme variedade de reações que estão muito mais relacionadas com a possibilidade de jogar. O que faz com que o espaço da rua seja considerado estratégico pelos organismos encarregados de manter a ordem social.

Deste modo, percebo no Teatro de Rua a possibilidade de provocar um olhar deste público para as causas sociais, ainda que de modo contrário ao que está em vigência, como para a causa indígena, questões de gênero, luta feminista, etc. Uma aproximação capaz de atizar o debate entre as classes da sociedade, sendo este debate instalado em um espaço de (con)vivências cotidianas. Isso ganha importância por se tratar de uma ordem capaz de romper situações que estão estabelecidas, seja por um governo, classe dominante, etc.

Diante disso, Zelinda Cartaxo (2009, p. 1), afirma que:

As poéticas da arte nos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa *dimensão filosófica*, em que a categoria estética do *sublime* ressurgiu no contexto contemporâneo, frente à fragilidade

humana às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias, etc. A cidade, com sua dinâmica, converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

O tema de conflitos pelas terras está constantemente presente no cotidiano do estado de Mato Grosso do Sul, devido aos diversos enfrentamentos entre fazendeiros e tribos na disputa pela demarcação das terras indígenas. Segundo o Coletivo Terra Vermelha<sup>7</sup>, movimento social que luta pelos direitos indígenas, a luta pela (re)ocupação da terra indígena pelos Kaiowá remonta muitos anos de conflitos entre índios e fazendeiros, sendo que, entre o fim da década de 1940 e meados da década de 1950, as famílias indígenas começaram a ser drasticamente expulsas de seu território por fazendeiros colonizadores, com a total conhecimento e apoio do Estado brasileiro. Eles afirmam que tais fatos são atestados por laudos antropológicos realizados por perícias determinadas pelo Poder Judiciário.

Por outro lado, os fazendeiros têm seus discursos tomados em duas frentes: 1) reclamam a indenização da terra nua e as benfeitorias para deixar as fazendas e encerrar a briga; 2) contestam os laudos antropológicos e querem que as demarcações sejam revistas. Em ambos os laudos o descaso do Governo Federal para o assunto é reclamado<sup>8</sup>.

Diante desse cenário de conflito, o grupo TIM, com o espetáculo Tekoha, a partir da história de Marçal, buscou, segundo Fernando Cruz<sup>9</sup>, diretor do grupo,

[...] abrir uma reflexão sobre todas as lutas travadas pelas populações excluídas; lutas que traduzem a resistência de um povo e a garantia de melhores condições de vida. Isso nos remete aos povos quilombolas, aos movimentos populares e sociais, entre tantos outros. Marçal de Souza se correlaciona com todas essas causas

<sup>7</sup> No dia 09 de novembro de 2012, a partir das 17 horas no horário de Brasília, aconteceram por todo o país atos pacíficos em favor dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul, em especial os Guarani Kaiowá. Os atos ocorreram em várias cidades e capitais do país, simultaneamente, de forma a chamar atenção da sociedade e da mídia, nacional e mundial, além de colher assinaturas para petições a favor do povo Guarani Kaiowá. Líderes indígenas, simpatizantes da causa, então criaram o coletivo Terra Vermelha, grupos virtuais, eventos nas redes sociais e outros coletivos. Disponível em: <<https://coletivoterravermelhams.wordpress.com/>>. Acesso em: 03 de outubro de 2015.

<sup>8</sup> MALDONADO, Caroline. Entre Liminares e tiros, área reclamada por índios é marcada por mortes. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/cidades/interior/entre-liminares-e-tiros-area-reclamada-por-indios-e-marcada-por-mortes>>. Acesso em: 08 de outubro de 2015.

<sup>9</sup> Teatro Imaginário Maracangalha. Disponível em: <<http://imaginariomaracangalha.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 05 de outubro de 2015.

Assim, esse estudo foi elaborado a partir de análises de registros no processo de montagem do espetáculo “Tekoha”, entrevistas com os atores e criadores da peça e leituras feitas sobre estéticas do Teatro de Rua. Essas análises são realizadas considerando alguns princípios vista da Crítica Genética que, como pontua Cecilia Almeida Salles (2008), trata-se de uma investigação que se preocupa com uma maior compreensão dos princípios que instigaram a criação artística, procurando, assim, pelos procedimentos utilizados pelo criador, aqueles que levaram a construção da obra. Isso faz com que esses registros feitos durante o processo criativo se tornem retratos temporais do percurso, ou seja, documentos cuja a mobilidade do objeto de estudo está diretamente relacionada ao tempo da criação.

Deste modo, analisar os registros do espetáculo “Tekoha”, a partir das perspectivas temporais em que ele foi construído e que vem sendo modificado, faz com que possamos entender o posicionamento e a intenção do grupo diante a temática indígena presente na peça e a maneira como ela se apresenta ao público, dialogando com a realidade do estado de MS, a partir do ponto de vista dos autores da obra.

Nesse sentido, considera-se que, ainda segundo Cecilia Almeida Salles (1998, p. 97),

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja finidades secretas entre as realidades externa e interna à obra.

Paralelo as análises dos documentos e entrevistas realizadas, busco aqui, relacionar os registros dessa estética de Teatro de Rua e de seu processo criativo, ambos escolhidos pelo grupo para a encenação do espetáculo, com os estudos relacionados a essa temática. Isso será realizado através de registros escritos feitos pelo grupo, durante o processo, entrevistas com os atores, registros audiovisuais e documentos sobre o grupo.

Vale lembrar o posicionamento do grupo em atingir uma perspectiva de reflexão provocadora e crítica ao público, especificamente neste espetáculo, de

abrir essa reflexão sobre a luta indígena que traduz a resistência de um povo e a garantia de melhores condições de vida.

Assim, o artigo analisa como essa estética de Teatro de Rua utilizada pelo TIM os ajudam a atingir o objetivo de levar uma reflexão provocadora ao público, busca entender a representatividade da peça dentro do cenário do estado de Mato Grosso do Sul, em vista a abordagem do conflito por terras, o caminho que ela vem percorrendo desde a estreia e as mudanças sofridas até os dias de hoje.

### **Teatro de Rua: interação e impacto social no espaço público**

Biange Cabral (2009) diz que a arte nos espaços públicos diz respeito a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade. Deste modo, essa arte se converte em estratégia de aproximação com a realidade e com o público. Seguindo o pensamento de Cabral (Id., p. 12), dentro desse fazer artístico urbano, a “ênfase na apresentação e o papel-chave da cultura na produção dos significados levam a questionar as práticas de significação quanto às relações de poder que estas envolvem – quem é incluído e quem é excluído”.

Nesse sentido, conseguiremos identificar, mais à frente, esta relação de poder que envolve o espetáculo “Tehoka” diante dos conflitos estaduais. E, através dessa consciência, questionar as práticas que a envolvem, como propõe Fernando Cruz, diretor do TIM. Assim, a relação entre sujeito e sociedade faz da representação um objeto de relação direta no espaço em que é inserida.

Nesse sentido,

A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora *lugar-realidade*) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu

papel e lugar. A cidade como *lugar* da vida cotidiana, do coletivo [...] (CABRAL, 2009, p. 3)

O Teatro de Rua, nessa perspectiva, é olhado como meio de comunicação com um potencial transgressor. Segundo Alan Carreira Netto (2001), essa transgressão se manifestaria em diferentes etapas. A primeira delas seria a de reinventar o espaço da rua como simples espaço cotidiano, recriando uma nova ordem, a rua como espaço de encenação. Ao mesmo tempo que recria pessoas que caminham pela rua, ou seja, uma mudança de simples transeuntes para espectador.

O segundo ponto seria a mistura de culturas individuais que a rua aborda no coletivo. O que, para Carreira Netto (2001, p. 149) pode ser chamado de “cultura de rua”, isto é, “todas as culturas dos usuários do espaço da rua, tudo aquilo que se manipula como modo de atuar próprio da rua; os medos, os códigos gestuais, as formas de ocupação do espaço, etc.” Assim, ao ocupar este espaço, o teatro pode se fazer permeável a influência desta cultura.

E, como terceiro aspecto de transgressão, há o Teatro de Rua engajado em lutas políticas:

O teatro de rua toma elementos das manifestações de rua, especialmente aquelas relacionadas com as lutas políticas ou sindicais. Este fenômeno responde a que, no seio destas manifestações, se desenvolveu uma maneira particular de ocupação e uso do espaço da rua que explicita o caráter democrático da rua. O teatro de rua, tão transgressor como as lutas políticas, toma emprestado a estes alguns elementos formais. (CARREIRA, 2001, p. 149).

Seguindo o pensamento de Carreira (2001), pode-se dizer que o Teatro de Rua transgride o princípio de hierarquia no espaço artístico, onde se nota que, em grande parte, a burguesia moldura as manifestações artísticas. Deste modo, observa-se o Teatro de Rua como um acontecimento híbrido, desde sua composição até sua representação. Assim, sempre terá contato, tanto dos referentes da cultura “cultura” como da camada popular.

Para Carreira (2001) o hibridismo é uma característica fundamental da rua que é o que permite e provoca a interferência dessa diversidade de realidades nos fatores que constroem o espetáculo de rua como cerimônia pública. Essa grande mistura de culturas dos sujeitos sociais que interferirem pode vir a modificar o caráter do espetáculo, senão na linguagem cênica, na sua relação



concreta com o ambiente. Carreira (2001, p. 150) Ainda diz: “Então, seria possível pensar que mesmo o espetáculo mais experimental viria a interagir com a cultura popular, compondo um objeto que é apropriado pelo olhar de quem está na rua, ou mais especificamente pela cultura híbrida das ruas”.

Dessa forma, nota-se essa interferência e as relações que se estabelecem entre público e realidade no espetáculo “Tekoha”, ao tratar das questões indígenas dentro de Mato Grosso do Sul, tanto no que se refere ao espetáculo como a desses sujeitos sociais em relação a situação de conflito no estado. A intenção no espetáculo, segundo Cruz, também é de provocar o posicionamento da sociedade diante dos conflitos.

Por meio dos impactos que exercem na cidade através da rua, o espetáculo cumpre uma função social ao atentar-se ao meio, o que, muitas vezes, passa despercebido no cotidiano dos que vivem nela. A estética de “Tekoha” se encaixa na rua com o que Dardel (2011 *apud* Brito 2014, p.16) define sobre a cidade, na qual ela, como realidade geográfica, é a rua e é onde se nasce, se vive e se morre. Portanto, o deslocamento de questões e movimentos sociais segregados para rua, torna o espetáculo um elemento da cidade e o que é apresentado uma questão a ser reconhecida por aqueles que vivem nela.

### **“TEKOHA”: interferências no meio**

Com a proposta do projeto sendo amadurecida por Fernando Cruz por mais de 10 anos, a montagem para o espetáculo foi contemplada pelo edital de Fundo Municipal de Fomento ao Teatro da Fundação de Cultura de Campo Grande, no ano de 2010. Nele o grupo tem o interesse de repassar e reforçar a voz do líder indígena Marçal de Souza, que, em 2015, completa 32 anos de seu assassinato, marco que ainda pulsa fortemente entre os povos indígenas, principalmente os guaranis.

Para narrar a história de Marçal, cinco atores estão em cena, e revezam os papéis de acordo com a necessidade da dramaturgia, que é norteadada pela história de Marçal e abrange as questões políticas que a envolvem, a exemplo

da história dos indígenas no estado, entre outros casos de assassinatos cometidos nesses conflitos.

Marçal de Souza foi um grande nome nessa luta e travou o principal embate político em Mato Grosso do Sul em relação aos direitos dos povos indígenas, principalmente aos guaranis - nhandéva, povos esses de sua etnia. Denunciou a invasão de terras pelos fazendeiros, explorações e ilegalidades acerca do desrespeito com as populações tradicionais, sendo, por muito tempo, ameaçado de morte e sofreu intimidações, foi alvo de perseguição dos latifundiários até ser assassinado com cinco tiros em 1983.

O processo de montagem de Tekoha ainda contou com uma equipe composta por 12 pessoas, houve um intenso processo de pesquisa conduzido pela historiadora Patrícia Rodrigues. Foram utilizados recursos audiovisuais, materiais para leitura e referências teóricas. Segundo os integrantes do processo, foi proposto uma leitura crítica e de um entendimento mais amplo sobre a luta guarani em Mato Grosso do Sul. Fernando Cruz<sup>10</sup> diz sobre o processo:

É imprescindível o estudo e leitura para a construção do espetáculo, o processo de pesquisa é fundamental para os atores e toda equipe. Temos que ter a percepção da correlação de força envolvida, e que representam o poder como um todo, compreensão para poder levar à rua a história deste homem, revelar o que aconteceu, e o que continua acontecendo.

A preocupação com os espaços urbanos de encenação pelo qual o grupo opta se demonstra mais forte diante até mesmo a representatividade do nome do espetáculo: “TEKOHA”. A palavra que dá nome a encenação tem um significado muito peculiar para o povo Guarani. “Teko” significa modo de estar, sistema, hábito, lei, costume. Assim, refere-se à terra tradicional do povo indígena, ao espaço do pertencimento da cultura guarani, o lugar sagrado da história desse povo e é nesse espaço, no Tekoha que os guaranis vivem o seu modo de ser.

O grupo tem a preocupação na utilização do espaço público na hora de fazer referência a esse “Tekoha”, muitas vezes espaços marcados por uma cultura indígena, como, por exemplo, as primeiras apresentações terem sido

---

<sup>10</sup> Teatro Imaginario Maracangalha. Disponível em: <<http://imaginariomaracangalha.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 06 de outubro de 2015.

realizadas em aldeias urbanas de Campo Grande. Para o TIM é necessário fazer da rua a representação deste espaço tão sagrado aos Guarani.

Essa relação com espaço indefere a escolha do público, vezes que ao ocupar um espaço aberto, independente do quanto este lugar está relacionado a temática, o espetáculo enfrenta opiniões diversas em relação ao posicionamento da peça, tendo o que Carreira (2001) diz sobre o hibridismo como característica fundamental da rua, nota-se a interferência causada durante as cenas pelo público.

Segundo o TIM, para levar o conteúdo ao público, estruturaram em suas pesquisas a utilização de elementos de rua a partir de estudos cênicos fundamentados em Augusto Boal e Bertolt Brecht, onde as representações possam identificar os elementos em cena, no caso, o opressor e oprimido, sejam destacadas pela relação contrária entre ambos. Essa relação fica bem visível durante toda a encenação, é possível identificar, na grande maioria das cenas, a presença do índio e do “não índio”, por vezes, fazendeiros, polícia, instituições religiosas, justiça (essa representada como um personagem humano) e, até mesmo, diante da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), entre outros. Assim, evidenciando o lugar do índio como povo oprimido pelo “homem branco”.

Com um posicionamento firmado diante a temática pelo grupo e como já é sabido a vontade do grupo em despertar um incomodo à “plateia”, nota-se como essa busca ocorre de diferentes formas e em pontos bem marcados da encenação. Uma das formas utilizadas se encaixa com que Biange Cabral (2009) fala sobre aproximação da história com o público, quase que trazendo este como parte da narrativa, quando diz respeito as relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade.

Essa característica apontada por Biange (id.) é pontuada no espetáculo com a identificação da relação entre opressor e o oprimido. No início do espetáculo, por exemplo, quando os atores iniciam retratando a relação de trabalhador explorado à qual o índio foi submetido nos ervais durante a guerra do Paraguai, trazem junto sujeitos explorados frequentemente pelas indústrias, pelo mercado, mulheres exploradas e até casos de violência doméstica.

Essas personagens exercem a função de aproximação entre trabalhadores “atuais” como indivíduos se comparando a forma de exploração que foi

retratada pela história do índio. Deste modo, há uma aproximação dos casos, entre a exploração sofrida pela classe trabalhadora atual e as comunidades indígenas, os atores após este momento conduzem os personagens e, automaticamente, o público a tomarem um posicionamento, através das ações em cena, logo encaixando a luta de Marçal de Souza como um exemplo de atitude que se rebelou diante essas injustiças.

Outra forma utilizada pelo grupo, é de diálogo direto com o público, ao relatarem o posicionamento de frentes como fazendeiros, Fundação Nacional do Índio (FUNAI), governo, movimentos sociais, diante do cenário de conflito, soltam uma questão ao espectador atizando uma resposta diante ao tema: “e você, o que faz?”. Uma abordagem que convoca uma reflexão imediata sobre a situação.

Dados os exemplos, nota-se a preocupação em atizar uma reflexão do público para a realidade posta em cena, as formas que o espetáculo propõe esses momentos usa das diversas maneiras de impregnação de sentidos por qual os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade.

Carreia (2008) diz que as artes da rua têm essa representação fundamental pelo qual o cidadão pode interferir na silhueta urbana a partir da leitura que faz do texto urbano. Seguindo este viés, a própria interferência sofrida durante as apresentações, sejam elas por falas, ruídos, encaixam-se como um posicionamento do público buscado pelo grupo. Ainda por Carreira (id.) essas interferências além de gerar mais uma possibilidade de cena para os criadores, acaba por gerar momentos em que a cidade se encaixa na dramaturgia, estimulando relações e reflexões da vida urbana com a cena.

As reflexões do meio urbano e a encenação podem ser vistas também no espetáculo ao tratar do recorte das passagens com referências entre opressor e oprimido, como ocorrem desde a chegada dos portugueses em terras brasileiras e a relação que se deu entre europeus e índios, apontando já o lugar de oprimido, de escravizado do índio pelos portugueses. Passa por momentos chaves na concepção da luta travada por Marçal até chegar a tratar da situação atual dos povos indígenas em MS e a luta travada pela reconquista de suas terras que foram apropriadas pelo setor agropecuário e da agricultura, que tomou grande proporção e defesa política do Estado devido ao crescimento econômico da região.

A concepção que essa retomada da história local traz ao espetáculo exerce uma função fundamental, principalmente por tratar dela diante os conflitos atuais, de estimular a percepção do espectador para o contexto da cidade, abordar a história a partir de outro ponto de vista gera além de aproximação, uma relação de cidade e público sempre em construção. Para Marcelo Brito (2014), esse contato em construção é capaz de gerar diálogos de informações e pontos de vistas comuns a um coletivo, de maneira que o teatro, nessa condição, é um veículo para acessar e divulgar essas informações.

Deste modo, os elementos trazidos pelos atores em “Tekoha” exercem, no contato com a cidade, um meio de propagação de informações diferenciado da mídia “comum”. Nessa perspectiva, atinge o objetivo do grupo de enfatizar o ponto de vista da luta indígena diante da história local, assim instigando a uma nova percepção dessa história e da cidade, capaz de projetar os atores a atingir o ponto de também provocar o público a partir da mobilização do lugar, que sugere ser e estar nesse local e tudo que isso implica, de modo a levar a reflexão do como estar nesse local de conflito e ter um posicionamento.

O espetáculo também conta com a flexibilidade na dramaturgia, com encaixes e mudanças, de acordo com os acontecimentos sociais do conflito que envolve o tema, é uma das maneiras de deixar o espetáculo sempre atual, com intuito de ressaltar a importância da causa, obter um diálogo onde o público saiba do que está se tratando, uma vez que os conflitos são noticiados pelas mídias de comunicação, e lembrar toda a luta de Marçal de Souza frente a essa realidade social dos indígenas.

Neste caso, as mudanças que acrescentam o teatro como veículo para informação, torna a rua, segundo Brito (2014, p. 16), “um lugar onde a vida se revela. É através da rua que a cidade se mostra como fenômeno das relações sociais”. Assim, em “Tekoha” identifica-se a relação dos acontecimentos sociais atuais na encenação/ocupação na rua, por exemplo, a inserção na dramaturgia da história do assassinato de Semião Fernandes Vilhalva de etnia *Aty Guasu* em Antonio João, que, há mais ou menos dois meses, foi assassinado com um tiro no rosto durante um conflito no qual índios *Aty Guasu* entraram nas terras na tentativa de recuperá-las.

Nota-se, nessa estética do grupo Maracangalha, o intento de se desvincular dos meios tradicionais de comunicação e tentar levar à rua outras visões

reaproximando a cidade com o que ocorre nela. Paulo Flores (2014, p. 41) diz que

Na sociedade de consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria, já que busca o envolvimento direto entre o público e a criação artística. Representa uma forma de escapar do sistema capitalista e do aparelho cultural, não apenas trazendo para cena uma estética e uma ética libertaria, mas também uma reavaliação dos meios de produção dessa cultura hegemônica. [...] este teatro da vida real suprime de forma eficaz o espaço entre a arte e a vida. Um teatro a tal ponto coincidente com a vida parece prolongar, se não mesmo ultrapassar, a reivindicação de uma cultura não distanciada da existência.

Assim, o grupo vai para as ruas para aproximar-se do espaço público, no modo que a cena passe pelos espectadores como um filtro capaz de estabelecer reflexões e gerando confusões entre a ficção e a realidade, colocando o público frente a frente com o que o cerca diante os acontecimentos do lugar e/ou propagando essa relação para outros lugares distanciados dessa realidade do MS.

Para o TIM a realização deste trabalho cumpre um importante papel social à sociedade sul-mato-grossense, ao aliar a manifestação artística e a história, através de formas alternativas de difusão, é possível resgatar a memória de Marçal de Souza e estimular uma reflexão sobre a questão indígena da região.

## **Considerações Finais**

Ao relacionar a pesquisa bibliográfica sobre teatro em espaços alternativos com os documentos e entrevistas do Grupo Teatral Imaginário Maracangalha, o artigo tentou mostrar que a rua se consolida como escolha estética em busca de interagir com o espaço público, além das possíveis interferências que essa “ocupação” causa no meio e a utilização da cidade como componente de uma criação e desenvolvimento artístico.

Uma escolha estética, que para o TIM, em específico tratando do espetáculo “Tekoha”, expressa valores de combate às situações sociais postas

no meio onde estão inseridos, além de provocar reflexões que valorizam a identidade individual e pode vir a afirmar princípios libertários. Estes, por sua vez, permeiam a produção do espetáculo, que difunde arte e política no espaço público da cidade, voltados à toda população.

Diante dessa relação do grupo com o centro urbano, nota-se a capacidade de trocas possíveis que utilizam o espaço público para as manifestações, sejam elas com o meio físico ou por aqueles que a compõem. Se, por um lado, os transeuntes podem intervir nas apresentações e conseqüentemente na possibilidade de mudança delas, a manifestação em si pode, por outro lado, alterar o cotidiano da cidade.

Além da busca de fortalecer ou até mesmo construir uma ligação com a sociedade civil, provocando reflexões, essa alternativa de utilização de espaços urbanos abertos pode devolver às ruas o caráter público como espaço de convivência e troca de experiência. Essa ação estimula a relação das pessoas com a cidade, uma vez que também desfrutam do espaço público de convívio urbano quando assistem ou apenas transitam por entre espetáculos nesse meio.

Reconhecendo isso, este trabalho partiu de reflexões acerca do espetáculo “Tekoha” e das possíveis interferências que o mesmo provoca no ambiente público, tratando de conflitos sociais fortes no convívio do estado de Mato Grosso do Sul, relacionando-o a estudos levantados sobre arte pública.

## **Referências Bibliográficas**

BIANGE, Cabral. **O Teatro no espaço da cidade: O lugar praticado**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2009.

BRITO, Marcelo. **O Teatro invadindo a cidade**. Vox da Cena / Grupo Vilavox de Teatro, N° 02, julho de 2014. Salvador, BA, p. 06-26.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980; uma paixão no asfalto**. São Paulo: Hucietec, 2007.

CARREIRA, André Netto. Teatro de Rua: mito e criação no Brasil. In.: **Revista Nupeart**, v.4, n.4, set. 2002, p. 89 - 102.

CARREIRA, André Netto. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito. In.: **Trans/Form/Ação**. 2001, vol.24, n.1, p. 143-152.

CARTAXO, Zelinda. **Arte nos espaços públicos**: A cidade como realidade. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2009.

FLORES, Paulo. **A explosão do espaço cênico no ói nós aqui traveis**. Vox da Cena / Grupo Vilavox de Teatro, N° 02, julho de 2014. Salvador, BA, p. 31-42.

HADDAD, Amir. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá Na Rua. In.: **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 2001, p. 153 - 161.

MALDONADO, Caroline. **Entre Liminares e tiros**, área reclamada por índios é marcada por mortes. Disponível em: <http://www.campograndenews.com.br/cidades/interior/entre-liminares-e-tiros-area-reclamada-por-indios-e-marcada-por-mortes>. Acesso em: 08 de outubro de 2015.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP / Annablume, 1998.



## Anexo

A descrição a ser apresentada se refere a uma apresentação do espetáculo “Tekoha”<sup>11</sup>, realizada em 28 de março de 2015, na praça Ary Coelho, em Campo Grande/MS pelo Festival Boca de Cena - Mostra Sul-matogrossense de teatro.

Entendendo essas cenas como possíveis para nos ajudar a reconhecer os três momentos que Carreira (2001) diz sobre o Teatro de Rua como potencial transgressor, início com a primeira etapa das manifestações: a de reinventar o espaço.

A cena que justifica esse momento ocorre no início do espetáculo, quando os atores retratam a relação de trabalhador explorado à qual o índio foi submetido nos ervais durante a guerra do Paraguai, comparando as realidades com as de sujeitos explorados frequentemente pelas indústrias, pelo mercado, mulheres exploradas e casos de violência. Nesse momento os atores assumem personagens que despontam no espaço indagando essa relação índio e operário explorado, com falas comparativas, deixando um espaço de identificação do público. Nota-se o reinventar do transeunte para espectador, além de leva-lo para dentro da cena.

O segundo momento de mistura de culturas aparece em cena na dramaturgia com a inserção dos casos recentes do movimento social indígena, exemplo da cena em que os atores questionam a autoria do assassinato do líder indígena Semião Vilhalva, com falas e recortes de diferentes jornais com manchetes relacionadas a notícia de milícias, em cenas esses são os únicos elementos trazidos pelos atores, mas o desdobrar do caso ocorre nas falas e movimentação dos atores, em que eles, em círculo, voltados de frente para o público, confundem as falas umas com as outras, causando uma confusão sobre as informações, referindo-se à mesma confusão de que a mídia trata os

---

<sup>11</sup> Diante as cenas apresentadas no decorrer do texto, faço aqui uma breve descrição para visualização do leitor sobre as cenas citadas junto a disponibilização do link com o vídeo. Imaginário Maracangalha, “Tekoha”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zd86yq4gLWk>>. Acesso em: 08 de novembro de 2015.

acontecimentos e levantando todos os envolvidos nesse assassinato, incluindo nomes de políticos locais<sup>12</sup>.

O terceiro momento do teatro engajado em movimento social, é explícito pela própria temática do espetáculo, por meio da qual defendem um posicionamento, durante toda representação, sobre o movimento social indígena. Cenas em que indagam o posicionamento do Estado diante o conflito, o posicionamento da igreja durante vários momentos, incluindo a vinda do Papa Joao Paulo II ao Brasil, cenas que pedem assembleias a respeito da revisão do cenário do agronegócio do Estado e como isso interfere no movimento social.

Essas cenas são as que, no decorrer da pesquisa e com apoio do material disponibilizado pelo grupo, apontaram como cenas que seguem os momentos transgressores do Teatro de Rua

---

<sup>12</sup> Essa cena não está representada no link do vídeo, pois foi gravado meses antes do ocorrido.