

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Nossos “ancestrais” de rua**: um princípio de revisão da história do teatro de rua brasileiro, ampliando o olhar para a cena nordestina. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e doutorando no programa de pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

RESUMO

O esforço de sistematizar uma história do teatro de rua brasileiro é relativamente recente e, como reiteradamente ocorre em nossa historiografia teatral, tal história ainda é muito centrada em torno da produção do centro-sul do país. Durante meu processo de pesquisa no doutorado, utilizando a metodologia de História Oral Híbrida, venho realizando entrevistas e tendo acesso a materiais e registros que podem contribuir para ampliar tal processo historiográfico, em especial no que tange aos registros de parte da produção teatral nordestina. Tais produções são ainda pouco conhecidas fora de sua região de origem, mas foram pioneiras em diversos procedimentos que na atualidade são praticados dentro do âmbito do teatro de rua. Reivindico como “ancestrais” do teatro de rua brasileiro iniciativas como a Barraca do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), liderado por Hermilo Borba Filho, no final da década de 1940, e as experiências da década de 1960 do Teatro de Cultura Popular (TCP), ligado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco. Espero, com a divulgação e análise de tais experiências, estimular a ampliação do olhar sobre a produção teatral de rua brasileira e sua ascendência.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro do estudante de Pernambuco. Movimento de cultura popular. Teatro de cultura popular.

ABSTRACT

The effort to systematize a history of the Brazilian street theater is relatively recent and, as it has repeatedly occurred in our theatrical historiography, this history is still very centered around the production of the country's center-south region. During my doctoral research, using the Oral Hybrid History methodology, I have been conducting interviews and having access to materials and records that can contribute to expand this historiographic process, especially in regard to the records of part of the Northeastern theater production. Such productions are still little known outside their region of origin, but they were pioneers in several procedures that at the present time are practiced within the street theater scope. I claim as "ancestors" of Brazilian street theater, initiatives such as the Barraca do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), led by Hermilo Borba Filho in the late 1940s, and the Teatro de Cultura Popular (TCP) experiences in the 60s, linked to the Pernambuco's Movimento de Cultura Popular (MCP). I hope that through the dissemination and analysis of such experiences, to stimulate a more wide view on Brazilian street theater production and its ascendancy.

KEYWORDS: Pernambuco student theater. Popular culture movement. Popular culture theater.

Nos arremedos e nas trampolinagens era ele, no terreiro ou não, quer-se dizer, em qualquer terreiro, o Mateus de nome Besuntado, preto como piche, pernas pro ar, nas noites de carbureto chiando, de suor correndo nos músculos e nas partes, dentes arreganhados para a graça certa e o tostão arrancado, no golpe da cachaça e no ritmo do zabumba, ei-beira-mar, o meu boi morreu, que-foi, não-foi [...]
O Mateus. Hermilo Borba Filho.

No Início, Era o Teatro

No Brasil, o teatro tem início nas ruas ou em espaços abertos e públicos. Se consideramos o teatro *strictu sensu*, os registros dão conta de que os primórdios de nossa história teatral começam com os espetáculos jesuíticos, no século XVI¹. Sérgio de Carvalho destaca que “grande parte do que poderia ser considerado teatro entre os séculos XVI e XVIII é simplesmente ignorada pela historiografia por não ter ocorrido na forma dialógica de uma peça” (CARVALHO, 2015, p. 7). Galante de Souza considera um erro pensar que não tenha havido teatro no Brasil antes dos jesuítas, mas que “[...] não há dúvida de que as primeiras peças de que se tem notícia foram escritas pelos jesuítas, razão por que se consideram marco inicial do teatro no Brasil as representações levadas a efeito pelos catequistas” (GALANTE DE SOUZA apud CARVALHO, 2015, p. 8). Reiterando as observações de Carvalho e de Galante de Souza, ressalto que, se entendermos o teatro em seu sentido ampliado, como toda expressão cênica humana, podemos considerar que ele sempre esteve presente na história de nosso território, já que inúmeras etnias indígenas, em suas práticas culturais, utilizavam e utilizam a expressão cênica como parte inerente a seus rituais, festas e atividades cotidianas.

¹Tratando do teatro jesuítico, Sérgio de Carvalho (2015), destaca que o teatro de Anchieta não pode ser explicado apenas por um processo de aculturação dos indígenas ou mesmo por um processo de assimilação da cultura europeia cristã por parte dos indígenas. Para o autor em questão, mesmo o conceito de catequização também seria muito simplista para explicar o teatro jesuítico, pois para ele, a teatralidade jesuítica é “[...] necessariamente diversa do teatro religioso medieval europeu e da simples “substituição” de ritos” (CARVALHO, 2015, p. 37), gerando uma forma híbrida entre a alegoria e o realismo.

O professor Alexandre Mate² nos lembra que

[...] Inúmeros são os grupos de teatro de rua espalhados pelo Brasil. A maioria deles não figura de qualquer panorâmica de teatro, nem é conhecida mesmo entre os fazedores de teatro. Múcio da Paixão, no interessante e esgotado *Theatro no Brasil* (1934), apresenta muitos dos fazedores de teatro de rua, formados por negros – que não figuram da história do teatro brasileiro e que não constituíram grupos propriamente ditos, na medida em que não há qualquer evidência nesse sentido – que ao longo dos séculos XVII e XVIII, em ocasiões específicas, apresentaram cortejos e obras teatrais. Sabe-se da existência dessa prática principalmente pelos relatos de viajantes estrangeiros pelo Brasil, no período descrito (MATE, 2015, p. 173).

Além da escassez de informações quanto às apresentações teatrais levadas a cabo por negros, como exposto por Alexandre Mate, os registros de práticas cênicas indígenas também são muito escassos e, até os dias atuais, as práticas indígenas que se mantiveram, resistindo ao impacto do avanço da urbanização e do agronegócio, são pouco conhecidas. Por isso, ainda que eu considere a matriz indígena como uma das matrizes “ancestrais” do teatro brasileiro e, conseqüentemente, do teatro de rua brasileiro, não poderei no momento, me aprofundar em tal vertente, haja vista a quase total ausência de referências nesse sentido. No entanto, reiterando a observação de Mate (2015), mesmo se considerarmos as práticas notadamente ocidentais, modernas e prioritariamente urbanas, veremos que ainda há também uma escassez considerável de referências.

Em nosso país, a própria produção acadêmica em relação ao teatro de rua é recente e um considerável aumento na quantidade de produções acerca dessa modalidade teatral só pode ser verificado a partir da década de 2000. Para indicar os traços da ascendência do teatro de rua brasileiro, parto das produções acadêmicas nacionais que trataram da temática. No Brasil, a primeira publicação especificamente dedicada à modalidade teatral de rua provavelmente tenha sido a tradução do livro “Teatro de rua”, dos pesquisadores italianos Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (CRUCIANI, 1999), que contém o capítulo “Teatro de Rua no Brasil”, de autoria de Fernando Peixoto, escrito em 1996. Em termos de produção acadêmica nacional, alguns dos escritos pioneiros nessa temática, são:

² Professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), de São Paulo. Professor do Programa de pós-graduação em Artes da mesma instituição e meu orientador no doutorado.

- A dissertação de mestrado de Eliene Benício de Souza³, *Teatro de rua: uma forma de teatro popular no Nordeste* (SOUZA, 1993), defendida em 1993 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), porém nunca publicada;
- A tese de doutorado de André Carreira⁴, *El teatro callejero en el Brasil y Argentina democráticos de los años 80: La pasión puesta en la calle*, defendida em 1995 na Universidade de Buenos Aires e publicada em livro no Brasil em 2007 (CARREIRA, 2007);
- A dissertação de mestrado de Narciso Telles⁵, *Por uma revolução cênica: o estudo da linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária*, defendida em 1999 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e publicada alguns anos depois e também a tese de doutorado do mesmo pesquisador, intitulada *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula*, defendida em 2007 na mesma universidade e publicada parcialmente em livro (TELLES, 2013).
- A tese de livre docência de Rubens Brito⁶, *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos, a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP)* (BRITO, 2004), defendida em 2004 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IAR/Unicamp), porém também nunca publicada.

Mais recentemente, destacam-se, entre outras, as publicações e pesquisas de Alexandre Mate, Jussara Trindade⁷ e Licko Turle⁸. No final da década de 2000, a pesquisadora e os pesquisadores citados estiveram envolvidos na criação do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua (2009),

³ Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desde 1997. Posteriormente à defesa de seu mestrado, a professora adotou outros sobrenomes, passando a se chamar Eliene Benício Amancio Costa.

⁴ Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), desde 1995.

⁵ Professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), desde 1998.

⁶ Foi professor do departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), de 1994 até 2008, quando faleceu, aos 57 anos.

⁷ Mestre e doutora em Teatro pela UNIRIO, professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), desde 2017.

⁸ Mestre e doutor em Teatro pela UNIRIO, professor visitante da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

ligado à Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR)⁹ e do Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2010¹⁰. Também em 2010 foi criado o Núcleo Paulistano de Pesquisadores de Teatro de Rua, sediado na Unesp, em São Paulo, sob coordenação do Professor Alexandre Mate.

André Carreira (2007) indica os Centros Populares de Cultura (CPCs)¹¹ da União Nacional dos Estudantes (UNE), como o início do teatro de rua brasileiro, como modalidade específica:

[...] O teatro de rua como uma modalidade particular se define no Brasil nos anos 1960 e se estabeleceu nesse momento com caráter explicitamente político militante. O Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), formado por jovens intelectuais como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, conformou um núcleo teatral que produzia espetáculos de sala e teatro de rua. João das Neves foi o diretor do setor de teatro de rua e, posteriormente, do setor de teatro (1963/1964) (CARREIRA, 2007, p. 108).

O autor supracitado destaca que o teatro de rua do CPC se valia principalmente das técnicas de agit-prop¹², para produzir um teatro de propaganda, em meio à ebulição política da época. Como constituintes do teatro de rua do CPC teríamos: “a improvisação a partir de notícias dos jornais, o diálogo direto com o público e a urgência de intervir no momento político” (CARREIRA, 2007, p. 109).

Fernando Peixoto (1999) também destaca a importância do trabalho do CPC, inclusive, em meio à já existente repressão policial:

⁹ Criado em maio de 2009, durante o XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis (TURLE; TRINDADE, 2016).

¹⁰ Aprovado durante o VI Congresso da ABRACE, em São Paulo, na Unesp, em novembro de 2010 e com início efetivo na VI Reunião Científica da ABRACE, em Porto Alegre, na UFRGS, em 2011 (TURLE; TRINDADE, 2016).

¹¹ O CPC surge no Rio de Janeiro, em finais de 1961, porém sua oficialização se dá somente em 1962. A trajetória do CPC dura até 1º de abril de 1964, tendo sido uma das primeiras vítimas da ditadura (GARCIA, 2004; COSTA, 2015).

¹² Agitação e propaganda (do russo *Agitatsya-propaganda*), conjunto de iniciativas artísticas de orientação ideológica comunista, cuja matriz remete à vanguarda russa e que tiveram seu desenvolvimento especialmente aprofundado na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e na Alemanha pré-ascensão de Hitler, por meio de coletivos auto-ativos e outras formas de organização (MATE, 2009; GARCIA, 2004). Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas anunciam que o agit-prop não deve ser compreendido somente como um conjunto de intervenções formais ou de linguagens artísticas, mas como “[...] parte da práxis de formação cultural da classe trabalhadora, da elaboração de seus sistemas de significados e valores” (ESTEVAM; VILLAS BÔAS, 2015, p. 9).

[...] o CPC desenvolveu uma dramaturgia de peças curtas para serem montadas nas ruas às vezes em carreatas e caminhões: textos de Oduvaldo Vianna Filho ou Armando Costa ou Augusto Boal, entre muitos outros, buscando um diálogo incisivo acerca de questões sociopolíticas da atualidade mais imediata, descendentes no Brasil dos espetáculos de agit-prop de rua que tiveram especial vigor nas vésperas da revolução Soviética e nos anos que antecederam o nazismo na Alemanha (PEIXOTO, 1999, p. 145).

Corroborando parte das perspectivas anteriores, Iná Camargo Costa (2015), ao tratar de agit-prop, apresenta o CPC como o “primeiro” capítulo do agit-prop no Brasil. No entanto, o adjetivo “primeiro” está destacado entre aspas, pois a autora ressalta que, na medida em que o capítulo das lutas dos trabalhadores brasileiros foi escrito por extenso, a afirmação de “primeiro” deverá ser modificada.

Nesse sentido, creio que já temos dados suficientes para problematizar o pioneirismo exclusivo do CPC quanto ao agit-prop e ao teatro de rua. Vários autores reivindicam, tanto em relação ao teatro de rua, como ao agit-prop, a experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco, como pioneira no teatro político ao ar livre. É possível debater quais experiências teatrais de rua e de agit-prop do MCP se iniciaram antes ou depois das dos CPCs, porém, isso talvez não seja a questão mais importante. O fato é que ambas coexistiram por alguns anos e se influenciaram mutuamente.

Eliene Benício (SOUZA, 1993), Rubens Brito (2004), Alexandre Mate (2009), Licko Turle e Jussara Trindade (2010) reconhecem nas experiências do MCP, pegadas do caminho do teatro de rua e/ou do teatro de agit-prop brasileiros. Retornando um pouco mais na linha do tempo, Rubens Brito (2004) nos remete às experiências de Hermilo Borba Filho junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), no Recife, na década de 1940. Aproveitando a indicação de Rubens Brito, destaco no capítulo a seguir alguns motivos pelos quais a experiência do TEP, em relação ao teatro ocidental urbano, assim denominado, podem ser consideradas uma de nossas mais remotas experiências de teatro ao ar livre e que vieram a contribuir com as práticas posteriores de teatro de rua.

As Deambulações de Hermilo e do TEP Pelo Recife¹³

O Teatro do Estudante de Pernambuco é fundado em 1940, por estudantes da Faculdade de Direito do Recife. Em 1945, Hermilo Borba Filho¹⁴, então com 28 anos de idade, é convidado a se tornar diretor artístico da companhia. Dias antes de ser convidado a integrar o grupo, Hermilo promove uma conferência no Rotary Club do Recife, em que expõe uma orientação de sentido popular ao teatro, ocasião na qual confronta com Valdemar de Oliveira¹⁵, do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP).

Luiz Maurício Brito Carvalheira, a partir de pesquisas em documentos, apresenta parte do embate travado pelos dois homens de teatro:

[...] Entres outras coisas, [Valdemar de Oliveira] diz não estar de acordo que se possa “julgar o teatro como arte popular”. E esclarece: “ele pode refletir-se no povo, pode ir buscar motivos de beleza na vida do povo, porém não vive para o povo”. Hermilo responde com o exemplo de García Lorca. Mas, o presidente do TAP insiste: “as grandes obras teatrais são feitas para a elite”, o teatro sendo “um elemento cultural, de educação, um vínculo de novos conhecimentos e de novas idéias e não uma arte popular”. O orador novamente argumenta: “para afirmar que o teatro é uma arte popular, basta lembra que nasceu na Grécia, nos anfiteatros, viveu e ainda vive em festas populares (CARVALHEIRA, 1986, p. 102).

As ideias apresentadas na conferência do Rotary Club são retomadas, de forma mais madura, na conferência “Teatro: arte do povo”, realizada em abril de 1946, por ocasião da estreia da nova fase do TEP. O texto da conferência se transformou em uma espécie de manifesto do grupo. Os textos publicados e registros de posicionamentos públicos de Hermilo indicam que ele estava à frente de seu tempo, especialmente no tocante ao contexto teatral recifense. Hermilo antecipou-se, no Brasil,

¹³ Para o presente capítulo, valho-me especialmente do livro “Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco”, de Luiz Maurício Brito Carvalheira (1986) e, quando necessário, complemento-o com informações de outras publicações, devidamente citadas.

¹⁴ (Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, 1917 - Recife, Pernambuco, 1976). Um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro, foi autor, encenador, professor, crítico e ensaísta. Integrou o Teatro de Amadores de Pernambuco, foi diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e fundador do Teatro Popular do Nordeste (HERMILO, 2018).

¹⁵ “(Recife, PE, 1900 – idem, 1977). Diretor, autor, tradutor, compositor, arranjador, regente, crítico, ator, cenógrafo. Funda em 1941 o Teatro de Amadores de Pernambuco, marco zero do moderno teatro pernambucano, inspirado pelo grupo carioca Os Comediantes e pelas pioneiras iniciativas de Paschoal Carlos Magno, que cria, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil” (VALDEMAR, 2018).

[...] às tentativas por demais conhecidas (Centro Popular de Cultura, da UNE, Movimento de Cultura Popular e outras) de realização de um “teatro popular”; enfim: escrevendo **Teatro: Arte do Povo** numa época onde essa questão conceitual não havia assumido as proporções e o paroxismo que se verificam atualmente (CARVALHEIRA, 1986, p. 121).

Além dos aspectos anteriormente apontados, para mim, como fazedor e pesquisador de teatro de rua, salta muito aos olhos a sensibilidade que o diretor pernambucano tinha, já na década de 1940, para com os artistas de rua (num sentido amplo). Tal sensibilidade, em certa medida, faz justiça, à tradição dos charlatões e às suas inter-relações com a *Commedia del’Arte*, como apontadas por Tessari (2017). Tal perspectiva, contemporaneamente, também é parte da perspectiva de trabalho de uma ampla gama de grupos de teatro de rua brasileiros, como o Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, no Rio de Janeiro. O seguinte trecho do Manifesto “Teatro: arte do povo”, indica essa sensibilidade à qual aludi anteriormente:

[...] O teatro deve ser dirigido ao povo, deve existir em função do povo que tem o instinto do espetáculo muito desenvolvido. É comum vermos na rua a aglomeração que se faz em volta de um camelô. Não é somente para comprar suas drogas que a multidão o cerca – porque quase sempre nada compra – mas para ver a encenação do homenzinho (BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 1986, p. 124).

Ainda na mesma conferência-manifesto, Hermilo questiona o uso exclusivo de espaços fechados para as representações teatrais e defende a realização de espetáculos ao ar livre, em praças, feiras, na porta das igrejas, no campo e no pátio das fábricas. Para essa proposição, o artista se inspira nas experiências da busca de espaços alternativos para a prática teatral – conforme vinham sendo realizadas na Rússia e Inglaterra – e também no “Teatro de verão” da América do Norte¹⁶. Ainda que não especifique isso em sua conferência, a proposta de Borba Filho diferencia-se do Teatro de Verão norte americano, na medida em que ele defende para o TEP, uma “função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte”

¹⁶O teatro de verão norte-americano remonta ao final do século XIX e, ao longo de sua trajetória, configurou-se como uma estratégia comercial na área do turismo, para a montagem e circulação de peças na entressafra do teatro profissional (nos meses de verão), valendo-se de edifícios teatrais, mas também de espaços alternativos, como tendas, navios ou, mais recentemente, *resorts*, para a realização dos espetáculos teatrais (BRITTANICA, 2018).

(BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 1986, p. 134), em busca da redemocratização da arte cênica brasileira.

Seus propósitos de fazer teatro ao ar livre só começaram a ser implantados de fato em 1948, com a experiência da Barraca do TEP, diretamente inspirada no grupo La Barraca¹⁷. No ano anterior à consecução de seu objetivo, Hermilo justificava o projeto de um teatro ambulante, da seguinte forma:

A maneira de fazer teatro ambulante é quase tão velha quanto o próprio teatro. Quando, na Grécia, os espetáculos começaram a tomar forma dramática, com o nascimento da tragédia e depois da comédia, o maior impulso dado foi devido ao ator Téspis, que criou o célebre carro de Téspis, como é conhecido, e saiu de cidade em cidade, levando o teatro, num movimento caracteristicamente popular. Nos tempos modernos a maior realização desse gênero foi a de Lorca, com a sua famosa “la barraca”, percorrendo todas as vilas, todos os povoados da Espanha, com um repertório de peças clássicas em sua maioria e difundindo a música de De Falla. Grande serviço prestado ao teatro, o do poeta assassinado. Chegou a povoados onde os seus habitantes nunca tinham visto uma representação teatral (BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 1986, p, 180).

Era o programa mais radical do TEP: a criação de um teatro ambulante com palco e camarins, que pudesse chegar aos subúrbios, e permitisse a representação de peças em locais públicos. No entanto, utilizando uma expressão de Carvalho, o sonho ficou “pela metade”. Apesar de ter sido planejada e construída com muito cuidado, a Barraca apresentou muitos problemas. Com projeto do pintor e arquiteto Hélio Feijó, a Barraca foi construída pela Base Naval do Recife, em estrutura de ferro, madeira e lona. Segundo Carvalho,

[...] as pessoas diretamente envolvidas na feitura da Barraca eram técnicos em estaleiros, em construção naval, acostumados a lidar com sólidas fundações, com material pesado; a “falha trágica” (se assim podemos nos expressar) consistiu justamente em serem eficientes como técnicos, porém, inexperientes no ofício teatral, esquecendo-se de que aquela construção deveria, antes de tudo, ser simples e prática, pois que se tratava de um teatro ambulante (1986, p. 181).

¹⁷Grupo de teatro universitário que Federico Garcia Lorca dirigiu junto com Eduardo Ugarte e que, a partir de 1932, representou obras do teatro clássico espanhol em diversas comunidades da Espanha. Foi considerada a principal contribuição de Lorca para a política cultural da recém-nascida república espanhola (MAURER, 2018).

A Barraca é montada no Parque 13 de Maio, na área central do Recife, e é inaugurada em 18 de setembro de 1948. Em sua estreia foram apresentadas a peça curta *Cantam as harpas de Sião*, de Ariano Suassuna; um “ato variado”, com canções de Lorca musicadas por Capiba e a peça de mamulengo *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, baseada em uma lenda nordestina. A imprensa da época registra que foi um grande acontecimento, com um público estimado em cerca de 3000 pessoas. A abertura da cerimônia foi feita por Paschoal Carlos Magno, que louvou o empreendimento dos estudantes, com especial atenção a Hermilo Borba Filho.

Porém, após o sucesso da estreia, o grupo percebeu que seus planos iniciais de criar um teatro ambulante esbarrariam na própria estrutura construída: a Barraca era muito pesada, difícil e cara para transportar, além de demandar profissionais especializados para montagem e desmontagem, ambas extremamente complicadas. O TEP volta a utilizar a Barraca para somente mais algumas apresentações, no mês seguinte. Após isso, a barraca foi desativada. Posteriormente, a estrutura é doada para o Hospital Oswaldo Cruz, para ser utilizada no projeto “Comandos da Alegria”, no divertimento dos doentes.

Alguns espetáculos desse tipo, ao ar livre, foram ainda realizados num palco de estrutura menos complexa, adaptando-se a carroceria de um caminhão, que chegando aos lugares desejados transformava-se num tablado em cima do qual se representava de maneira satisfatória” (CARVALHEIRA, 1986, p 185-6).

Pelos estudos a que tive acesso, não foi possível obter informações precisas acerca de como, no aspecto formal da linguagem teatral, essas apresentações ao ar livre se davam. Mas, podemos inferir que tais apresentações, no mínimo, tinham certa abertura para a participação do público, já que aconteciam também nos subúrbios, com um público não “treinado” para se comportar nos moldes do teatro burguês e também porque o TEP se valia de modalidades do teatro popular, como o mamulengo, que pressupõem o jogo direto com o público.

Em fins de 1952, por razões pessoais, Hermilo muda-se para São Paulo e o TEP se extingue. Em entrevista concedida em 1973, Hermilo lamenta que não tenha formado sucessores no grupo, mas, explica também que “o grupo

era fechado por sua própria natureza. Defendia ideias tão avançadas para a época, que ninguém queria se aproximar daqueles loucos” (BORBA FILHO, 1980 apud CADENGUE, 2011a, p.174).

Em 1958, Hermilo retorna ao Recife, para dirigir um espetáculo para o TAP (CADENGUE, 2011). Em 1960, juntamente com educadores, artistas e políticos reconhecidos na cidade de Recife, como Paulo Freire, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna, Luiz Mendonça, IlvaNiño, Germano Coelho e Miguel Arraes, participa da fundação do Movimento de Cultura Popular (MCP), porém, pouco tempo depois, por divergências políticas e estéticas, afasta-se do movimento, juntamente com Ariano Suassuna (REIS, 2005).

Apesar do afastamento de ambos, é possível identificar as influências do TEP no trabalho teatral do MCP, na medida em que este último também optou por fazer um teatro deambulante pelos subúrbios, além de ter construído um teatro ao ar livre, na periferia do Recife, como veremos no capítulo a seguir.

Enfim, ao Encontro do Subúrbio: o teatro do Movimento de Cultura Popular

O Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco, é fundado em maio de 1960, por intelectuais, artistas e políticos unidos em torno do campo progressista, constituindo um movimento amplo de educação de base e democratização da cultura. Apresento a seguir alguns dos principais pontos da história do MCP, na medida em que ela se relacione com o teatro de rua e o agit-prop.

Diferente de outros movimentos culturais, desde seu início o MCP esteve diretamente envolvido às estruturas estatais, uma vez que foi idealizado em parceria com o governo municipal do Recife e por ele patrocinado. Em dezembro de 1959, Miguel Arraes assume a prefeitura de Recife, eleito em coligação com as esquerdas, buscando transformar as estruturas da cidade e enfrentar seus grandes problemas, como a miséria e o analfabetismo. Logo no início de seu governo, o prefeito reúne-se com artistas e educadores e começa a estruturar o projeto do que viria a ser o MCP (CONSTANCIO, 2017; SOUZA, 2014).

A categoria teatral sempre esteve presente no MCP e, com o afastamento de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna do movimento, devido às suas divergências políticas, o setor de teatro do movimento passa a ser liderado por Luiz Mendonça¹⁸. Os documentos e relatos reunidos por Carlos e Luís Augusto Reis no livro *Luiz Mendonça: Teatro é festa para o povo* indicam a perspectiva popular adotada desde o início pelo setor teatral do MCP:

Os primeiros instantes do trabalho de Luiz [Mendonça] à frente do setor de teatro do MCP foram dedicados à definição dos espaços a serem ocupados na sede do próprio Movimento, no Sítio da Trindade, da Estrada do Arraial, no bairro de Casa Amarela. Determinados a aproximar o teatro dos cidadãos que não tinham dinheiro para ir ao Santa Isabel¹⁹, Mendonça e seus companheiros criam, simultaneamente, dois locais de apresentação: o Teatro do Povo, uma arena cercada por uma lona, à moda dos panos de roda dos circos mambembes, com capacidade para 500 pessoas, acomodadas em arquibancadas; e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, onde por volta de três mil pessoas poderiam assistir aos espetáculos (REIS, 2005, p. 48).

Fica evidente que, apesar do racha com Hermilo, as ideias e proposições do autor do manifesto *Teatro: arte do povo* perpassam a prática do MCP e este avança em relação às propostas de Hermilo, tanto no sentido formal como no territorial. Inicialmente, o MCP fez algumas tentativas, recebendo grupos externos para se apresentarem na Concha Acústica e no Teatro do Povo, mas, segundo Luís Mendonça (REIS, 2005), as apresentações não foram bem-sucedidas, pois a recepção do público foi ruim. O público do subúrbio, do bairro Casa Amarela e adjacências, era alheio aos procedimentos do teatro dito burguês.

O público que só conhecia até então espetáculos de circo ou folguedos populares, feitos de cenas curtas e variadas, não se interessava nem conseguia acompanhar uma trama única, com exposição, desenvolvimento e conclusão. E interrompia a peça, com piadas e comentários. Os atores, despreparados para essa reação, não aceitavam tal comportamento [...] (MENDONÇA, 1968 apud REIS, 2005).

¹⁸ Ator e diretor pernambucano (Brejo da Madre de Deus, PE, 1931 - Rio de Janeiro, RJ, 1995), é fundador do MCP e, com o golpe civil-militar de 1964 refugia-se no Rio de Janeiro. Torna-se importante encenador, fundando o Grupo Chegança, trabalhando especialmente inspirado na cultura popular nordestina. Além disso, passa a atuar com teatro de rua em favelas do Rio de Janeiro (REIS, 2005).

¹⁹ Equipamento público da Prefeitura do Recife e reduto tradicional da burguesia recifense desde sua fundação, em 1850. Porém, na gestão de Arraes como prefeito de Recife, a direção do teatro passa a facilitar o acesso ao público popular.

Mendonça decide realizar a primeira montagem originalmente feita para o grupo do MCP, *A derradeira ceia*, de Luiz Marinho. Com essa montagem, o grupo passa a se chamar Teatro Experimental de Cultura (TEC). A recepção do público do Sítio da Trindade²⁰ começa a melhorar com *A derradeira ceia*, talvez devido à temática (a vida de Lampião, personagem muito conhecida na região) e à qualidade dramatúrgica do texto de Luiz Marinho. Naquele período, Mendonça considerava que o desinteresse do público pudesse ser também fruto da insuficiência artística dos espetáculos oferecidos, já que grande parte dos trabalhos apresentados era de grupos jovens, com pouca experiência na linguagem teatral. Porém, a mesma recepção fria por parte do público ocorre também com a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em montagem do Teatro de Arena, de São Paulo, apresentada na Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, em 1961. Nesse caso, tratava-se de um grupo profissional, tido por Mendonça e por parte importante da crítica especializada como um elenco renomado, com um texto considerado excelente.

Ainda que, aos olhos de Mendonça, a recepção da peça do Arena não tenha sido boa, a passagem do Grupo pelo Recife caracterizou-se em um processo de trocas fundamental para ambos os grupos. Nessa ocasião, o Teatro de Arena promoveu um seminário de dramaturgia no MCP, sob liderança de Augusto Boal, e os atores Milton Gonçalves e Nelson Xavier realizaram oficinas de interpretação.

Conforme apresenta Rudimar Constâncio, o Arena trouxe um grande incremento técnico para o teatro do MCP:

[...] Boal, quando propôs a parceria, disse: “eu dou pra vocês a técnica e vocês me ensinam a fazer política, teatro político”. Olha, Boal dizendo isso! É quando Boal realmente conhece a estrutura do movimento e conhece o trabalho de Paulo Freire. Então, você vê que os nomes não estão dissociados: Pedagogia do Oprimido e o Teatro do Oprimido falam das mesmas coisas [...]. E os Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE foram criados a partir do MCP. O Nelson Xavier ficou fazendo ponte aérea, lá e cá (CONSTÂNCIO, 2018, s/p).

Nesse mesmo sentido, Luiz Batista Genú, em sua dissertação de mestrado em História, *Teatro de Cultura Popular em três atos*, destaca:

²⁰Também chamado de Arraial do Bom Jesus, ou o Arraial Velho. Por isso, em muitos documentos, a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus é intitulada “Teatro do Arraial Velho”, sendo o primeiro teatro ao ar livre do Recife (COELHO, 2012).

[...] As declarações de Nelson Xavier revelam sua afinidade com o projeto teatral que começara a ser delineado pelo Teatro Experimental de Cultura na montagem de *A Derradeira Ceia*. No entanto, com sua presença, o grupo dá um passo visível em direção a uma estética identificada com um teatro didático, que suscitava o debate político. Nesse ponto uma ressalva: não é que Nelson Xavier seja o responsável por uma “guinada” do TEC em direção ao teatro político, antes, ele potencializa uma perspectiva que encontra nos membros do grupo (GENÚ, 2016, p. 58).

No início de 1962, Nelson Xavier é convidado por Luís Mendonça para dirigir a montagem de *Julgamento em Novo Sol*²¹, peça escrita por Nelson Xavier e Augusto Boal, contando, ainda, com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo (XAVIER, 2015). No processo de montagem da nova encenação, o então TEC muda de nome e assume sua denominação definitiva, passando a se chamar Teatro de Cultura Popular (TCP).

A montagem de Nelson Xavier, que tinha como tema a luta de camponeses pela posse de terra, tornou-se o maior sucesso do TCP. Havendo estreado no Teatro Santa Isabel, a peça circulou pelas periferias da cidade e também da Zona Mata. A obra foi muito bem recebida tanto pelas elites da esquerda intelectual como por trabalhadores rurais e urbanos e, em diversas apresentações, gerou um fenômeno de participação do público, conforme relato de Luiz Mendonça:

A participação do público foi tão intensa que eu, que interpretava um latifundiário, fui xingado, ameaçado e vaiado durante toda a peça. Cada avanço do camponês contra o latifundiário era recebido pelo público como um gol de futebol. O drama tornou-se um imenso jogo, uma verdadeira “festa”, como queria Peter Brook. Naquele momento, diante do público ávido, entusiasta, que pedia sempre mais, tive a sensação de que o que lhes estávamos dando correspondia à “necessidade” sonhada por Brook, a algo que lhes “faria falta” realmente (MENDONÇA, 1968 apud REIS, 2005, p. 53).

O TCP pode ser considerado a síntese dos projetos culturais do MCP (SOUZA, 2014) e sua atuação foi muito ampla, tanto no sentido da diversidade formal, quanto na extensão territorial que atingiu. Para promover a democratização da arte teatral e alcançar seus objetos culturais e políticos mais amplos, o TCP se valeu de diversas formas teatrais, como teatro de

²¹Originalmente a peça intitulava-se “Mutirão em Novo Sol”, porém o nome foi alterado na montagem nordestina, já que a palavra “mutirão” não era conhecida na região (REIS, 2005).

mamulengo, teatro para crianças, agit-prop e teatro épico (nesse quesito, o melhor exemplo é o próprio *Julgamento em Novo Sol*) (CONSTANCIO, 2017 e 2018; GENÚ, 2016; REIS, 2005).

Em 1962, Miguel Arraes é eleito para o governo do Estado de Pernambuco e o MCP passa a ter dimensão estadual. Nesse momento o TCP, que já havia criado ramificações nos subúrbios de Recife, passa também a atuar no interior pernambucano. Havia núcleos do TCP em escolas, sindicatos e associações de moradores, chegando a existir algumas dezenas de grupos em todo o Estado de Pernambuco, porém mantendo o grupo principal como modelo (CONSTANCIO, 2018).

Além das atividades no Sítio da Trindade, o TCP criava peças curtas, com temas como: os problemas das comunidades, artigos da Constituição Federal, direitos humanos, entre outros, para representação nos subúrbios, em praças públicas ou em cima de caminhões (COELHO, 2012; CONSTANCIO, 2018; GENÚ, 2016).

A partir das pesquisas e publicações a que tive acesso, não foi possível saber quando exatamente se iniciam as experiências do MCP com peças curtas, com temas específicos. Logo após a estreia de *Julgamento em novo sol*, Nelson Xavier se dedicou aos experimentos por ele chamados de “autos de conscientização”, os quais se valiam de formas dramáticas simples, mas de grande potencial de comunicação com o público (XAVIER, 2012). Tais “autos”, não exigiam muitos recursos cenográficos para a encenação – permitindo uma ampla circulação – e, muitas vezes, eram estruturados a partir de um discurso direto em relação ao público, servindo assim como pretexto ou estímulo para debater temas urgentes junto às comunidades. Porém, antes mesmos dos autos, o MCP já se valia de esquetes e cenas curtas sobre temas políticos específicos previamente escolhidos. Para Genú (2016), essa prática do TCP se aproxima àquela característica do agit-prop.

Rudimar Constâncio, em entrevista a mim concedida, foi mais incisivo no tocante às relações do TCP com o agit-prop. Para ele,

[...] O Teatro do TCP também teve influência do teatro russo, do teatro alemão-brechtiano e de Boal, por exemplo, com o Teatro Invisível. O teatro invisível é uma técnica que já existia na Europa e que Boal resgata e traz pra cá. O mesmo tipo de experiências que o MCP realizava em Pernambuco, na Rússia eram chamadas de agit-

prop. Só que, por exemplo, Boal não foi pra Rússia, mas Germano Coelho²² e muitos do grupo foram pra Rússia. Ainda assim, nós não podemos dizer que Germano e Arraes eram comunistas. Eles queriam uma transformação social, pra que as pessoas não vivessem mais naquela miséria, mas eles eram reformistas. [...] Eles [o TCP] só passaram a ter a noção de que faziam agit-prop depois que o Arena se “infiltrou” dentro do TCP (CONSTÂNCIO, 2018. s/p.).

Retomando com Genú (2016), o trabalho com esquetes de agit-prop ganhou importância no TCP e foi criado um núcleo específico para o estudo e elaboração de cenas curtas. No entanto, nem todos os integrantes do Grupo se envolveram nas atividades de agitação e propaganda. O historiador lamenta que “[...] sobre os autos e esquetes escritos pelos integrantes do TCP, pouco material foi encontrado” (GENU, 2016, p. 74), dificultando a investigação e a descoberta de detalhes acerca do tema²³.

Relacionando a prática de agit-prop do TCP com o teatro de rua brasileiro, assim denominado de forma mais recorrente a partir do final dos anos 1970, é interessante pensar que a proposição de levar o teatro para uma ampla camada de público (trabalhadores urbanos, camponeses, lumpemproletariado), permitiu também que o TCP alcançasse uma forma teatral distinta daquela a que seus integrantes originalmente estavam acostumados, que demandava a habilidade de se relacionar com os camponeses e habitantes dos subúrbios e lidar com as interferências do público. Das primeiras experiências, relativamente frustradas, no Sítio da Trindade, até os mamulengos, esquetes e “autos” de agit-prop, o elenco do TCP desenvolveu uma considerável habilidade em lidar com as interferências do público (CONSTÂNCIO, 2018).

Outro aspecto importante a observar é que, desde o início das atividades do MCP no bairro de Casa Amarela, seus integrantes já propunham a aproximação do teatro com as expressões culturais populares, notadamente as festas e folguedos, conforme descrevem Carlos e Luís Reis:

²² Um dos fundadores e primeiro presidente do MCP.

²³ Com o golpe civil-militar, iniciado em 31 de março de 1964, o projeto do MCP é interrompido e muitos dos documentos são destruídos ou perdidos (REIS, 2005; COELHO, 2012). Com os processos de perseguição se ampliando ao paroxismo, para sobreviver, era preciso safar-se daquilo que pudesse ser comprometedor do ponto de vista do julgamento por parte do regime ditatorial.

O MCP organizava, no Sítio da Trindade, programações especiais para as festas populares de São João e do ciclo de Natal, quando a sede do Movimento se transformava num verdadeiro *arraial* ou num parque de diversões. Cabia a Mendonça, nessas festas, cuidar das apresentações teatrais, adequando-as às características próprias de cada um dos festejos (REIS, 2005, p. 50).

Portanto, o movimento de aproximação dos artistas e intelectuais de esquerda com o universo da chamada cultura popular ocorre no MCP e, certo tempo depois, é também retomado por Hermilo Borba Filho. Em meados da década de 1960, Hermilo, que já havia se afastado do MCP, dedica-se de forma intensa à pesquisa das manifestações teatrais populares, como o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo, os quais ele vai denominar como “espetáculos dramáticos populares”, e como “verdadeiro teatro do povo”. Até então, suas pesquisas no universo da cultura popular haviam se restringido ao teatro de mamulengo (CARVALHEIRA, 1986).

A respeito das relações entre Hermilo, Ariano e o TCP é importante ressaltar que, apesar das divergências ideológicas, Luís Mendonça não os considerava opositores, mas, exemplos inspiradores. Passados os anos iniciais do MCP – em que as rusgas e desentendimentos marcaram as relações entre os três artistas – durante o regime ditatorial Hermilo e Ariano reaproximam-se de Mendonça e de outros artistas do MCP. Em artigo de 1968, Luís Mendonça, pondera:

O Teatro de Cultura Popular não nasceu por acaso: resultou de várias experiências anteriores que visavam, antes de mais nada, a uma renovação do teatro. Renovação em todos sentidos, principalmente no de fazer um teatro mais amplo e aberto, que o tirasse do tradicional Teatro Santa Isabel, onde os preços das entradas e a obrigatoriedade do uso do paletó o tornavam proibido para o povo e restrito a uma pequena elite financeira. Essas experiências se iniciam com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, por Paschoal Carlos Magno, ocasião em que um grupo de estudantes – entre os quais Ariano Suassuna, Clênio Wanderley, Hermilo Borba Filho [...] inauguram também um movimento de popularização do teatro – o Teatro do Estudante de Pernambuco – que mantém uma barraca, à semelhança de Garcia Lorca e se põe a correr as feiras e bairros do Recife. A crítica recifense – isto é, Valdemar de Oliveira – que sempre apóia o teatro tradicional, abre campanha contra (MENDONÇA, 1968 apud REIS, p. 55).

Alguns anos depois do MCP também o CPC da UNE se aproxima do universo da cultura popular, utilizando formas populares, mas “recheando-as”

com conteúdo explicitamente político em seus trabalhos de agit-prop (PEIXOTO, 1996). Por hora, para concluir este capítulo, é importante ainda destacar que para Luís Mendonça, a tradição popular vinha de berço, uma vez que sua mãe, Sebastiana Lucena de Mendonça, foi uma notável liderança cultural da vila de Fazenda Nova, no município de Brejo da Madre de Deus, agreste pernambucano. Dona Sebastiana foi envolvida, entre outros, com pastoris e blocos carnavalescos e sua família é fundadora da Paixão de Cristo de Fazenda Nova (1951), que veio a se tornar a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, importante e grandioso espetáculo religioso nordestino. Indubitavelmente, as experiências de Mendonça com folguedos, desde sua infância, transbordam para as ações do MCP e estão expressas na presença da cultura popular já nos primeiros meses de atividade da sede do MCP no Sítio da Trindade, no Recife.

Considerações Finais

A partir dos dados e perspectivas de análise anteriormente apresentados, é possível responder, de pelo menos duas formas, à pergunta: “Desde quando existe teatro de rua no Brasil?” A primeira resposta poderia ser:

_Desde sempre!

No Brasil e no mundo as ruas e espaços públicos e/ou abertos sempre foram o *lócus* originário do teatro. Porém, a nomenclatura “teatro de rua”, mundialmente, é consolidada em meados dos anos 1960 (LANGSTED, 1987 apud TELLES, 2013). Até onde pude pesquisar, no Brasil, o mais antigo grupo ou movimento a se denominar como fazedor de teatro de rua é exatamente o CPC da UNE (CARREIRA, 2007). No entanto, antes do CPC, o MCP de Pernambuco já vinha realizando experiências muito semelhantes nos subúrbios recifenses, ainda que, inicialmente, não as nomeasse como teatro de rua ou agit-prop. Em termos formais, parcela das experiências cênicas do MCP e do CPC eram muito próximas, faziam parte de uma mesma linhagem teatral. Assim, a segunda resposta à mesma pergunta anteriormente lançada poderia ser:

_ Desde o início da década de 1960, com as experiências do MCP, em Pernambuco, e do CPC da UNE, ao redor do país.

Como complemento à resposta, seria importante lembrar ainda que as experiências do MCP são herdeiras das aventuras cênicas anteriores de Hermilo Borba Filho com o TEP e sua Barraca, em Recife, no final da década de 1940. As experiências do TEP, MCP e CPCs, por sua vez, vão influenciar diversas outros grupos e movimentos nas décadas seguintes, como o Movimento de Teatro Popular Nordeste 2 (MTP), no início da década de 1980, atuante em diversos estados nordestinos (ARAÚJO, 2018). Grande parte dessas experiências carecem de registros e ainda não foram devidamente pesquisadas, estando ausentes da historiografia teatral brasileira. Devido ao limite de espaço para o presente artigo, não será possível o aprofundamento nos trabalhos do MTP e de outros grupos e movimentos a ele contemporâneos. Mas, este tema apresenta amplo potencial de pesquisa e poderá ser foco de novos artigos e publicações, para que, na senda de Walter Benjamin, possamos “escovar a história a contrapelo”.

Referências

BRITO, Rubens José Souza. **Teatro de rua**: princípios, elementos e procedimentos. A contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). Tese (livre docência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2004.

BRITTANICA. **Summer theatre**. Verbete de Enciclopédia. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/summer-theatre>. Acesso em: 08 nov. 2018.

CONSTÂNCIO, Rudimar. **Teatro de cultura popular**: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964). Recife: CEPE, 2017.

CARREIRA, André. **Teatro de rua**: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15. n. 1. 2015.

COSTA, Iná Camargo. **O agitprop e o Brasil**. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. **Agitrop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra** - Hermilo Borba Filho e o teatro do estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986.

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP sua cena & sua sombra** – o teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991). v. 1. Recife: CEPE, 2011.

COELHO, Germano. **MCP**: história do movimento de cultura popular. Recife: Ed. do Autor, 2012.

ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. **Apresentação**. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. **Agitrop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. **O teatro de cultura popular em três atos**: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

HERMILO Borba Filho. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7224/hermilo-borba-filho>. Acesso em: 08 nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

MATE, Alexandre. **Buraco d'Oráculo**: uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

MATE, Alexandre. **Teatro de rua**. In: KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MAURER, Christopher. **Biografia de Federico Garcia Lorca**: uma vida em breve. Disponível em: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>. Acesso em: 08 nov. 2018.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1996.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro de rua no Brasil**. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

REIS, Carlos e Luís Augusto. **Luiz Mendonça**: teatro é festa para o povo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

SOUZA, Eliene Benício de. **Teatro de rua**: uma forma de teatro popular no nordeste. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1993.

SOUZA, Fábio Silva de. **O movimento de cultura popular do Recife (1959-1964)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2013.

TESSARI, Roberto. Commedia del'Arte e charlatanismo: inter-relações e interferências. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 266-296, dezembro 2017.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Introdução**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VALDEMAR de Oliveira. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa427524/valdemar-de-oliveira>. Acesso em: 08 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

XAVIER, Nelson. **Meus anos dourados foram no MCP**. In: COELHO, Germano. **MCP: história do movimento de cultura popular**. Recife: Ed. do Autor, 2012.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

Documentos orais – entrevistas

ARAÚJO, Ricardo. Maceió, 16/04/2018 (gravação em áudio e vídeo).

CONSTÂNCIO, Rudimar. Recife, 03/10/2018 (gravação em áudio).