

Na contaminação: premissas contemporâneas do teatro na cidade

Cecília Lauritzen Jácome
Campos

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.47-57>

Resumo: O artigo aponta algumas interfaces criativas no que tange ao campo do teatro que se faz e se pensa para a cidade. O termo “Na contaminação” intenciona expressar certo teor da arte contemporânea, pois permeia determinadas interfaces que se apresentam latentes no campo da presente discussão. Noções como *site-specific performances*, *environmental theatre*, arte pública, teatro de invasão e teatralidade são discutidas ao longo do artigo. Todavia, sua escrita não está centrada no aprofundamento de tais noções, mas almeja destacar a pertinência dos entrecruzamentos que envolvem o tema discutido. Para tanto, “a contaminação” apresenta-se como um ponto de partida para outras buscas, apontando novos rumos, caminhos e perspectivas do teatro contemporâneo que podem agregar-se, contrapor-se, complementar-se, dentre outras múltiplas combinações.

Palavras-chave: teatro, cidade, arte contemporânea, contaminação

Abstract: This article indicates some creative interfaces in relation to the field of theater which is made and thought in the city. The term “In contamination” intends to express a certain content of contemporary art as it permeates certain interfaces that appear latent in the field of the present discussion. Notions such as site-specific performances, environmental theater, public art, theater invasion and theatricality are discussed throughout the article. However, its writing is not focused on further such notions, but aims to highlight the relevance of crossovers involving the topic discussed. For both, “contamination” is presented as a starting point for other pursuits, pointing new directions, paths and perspectives of contemporary theater that can add up, counteract, complement, among other multiple combinations.

Keywords: theater, city, contemporary art, contamination

Na contaminação: premissas contemporâneas do teatro na cidade

Constantemente, o discurso acerca da escassez de produção de materiais repete-se nas publicações e no entorno do debate acerca do teatro que se faz na rua. Entretanto, é possível observar que com o passar do tempo esse quadro vem tomando outras proporções que apontam para uma reversão de tal realidade. A reflexão em questão situa-se como parte dessa nova perspectiva sobre os estudos acerca do teatro na cidade. Estudar as práticas teatrais na cidade implica em permear diversas áreas do conhecimento, pois o espaço em que elas acontecem representa âmbito de convívio social, manifestando práticas, poderes e usos. Da mesma forma, verificamos que, na contemporaneidade, pensar o teatro que se faz na rua não implica estudar “um fazer teatral” específico. Tal espaço de reflexão é difuso, visto que, segundo as práticas dos grupos em estudo¹, implica relacionar-se com múltiplos fatores, tais como as motivações, as escolhas e os subsídios.

Nesse sentido, é possível observar nas práticas teatrais atuais na rua algumas interseções que diferenciam tais manifestações de uma linguagem estética mais próxima do tradicional. É importante deixar claro que a intenção deste artigo não é refletir sobre o teatro contemporâneo em toda sua complexidade, mas apontar algumas premissas percebidas que configuram novas tendências do teatro na cidade.

Em artigo sobre a arte nos espaços públicos, a professora e pesquisadora Zalinda Cartaxo² aborda a questão das intervenções urbanas na contemporaneidade, a partir da ruptura com determinados condicionamentos da arte moderna. Segundo a autora, na década de 1960 os artistas sentiram a necessidade de adotar novas posturas e procedimentos que buscavam resgatar uma relação mais próxima com o real, “não apenas numa

1 O presente artigo discute parte da Dissertação de Mestrado escrita junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os grupos estudados foram questionados ao longo de duas baterias de entrevistas. Participaram da pesquisa os grupos: Ôi Nós! Aqui Travêiz, Falos e Stercus Teatralis, Usina do Trabalho do Ator, Depósito de Teatro e Povo da Rua.

2 Zalinda Cartaxo é artista visual, autora do livro *Pintura em distensão* e professora adjunta na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ.

3 Disponível em: <www.intervencaourbana.org/>

4 Um exemplo é a obra de Slinkachu, artista de Londres que realiza intervenções em miniatura nas grandes cidades e depois as fotografa. Disponível em: <little-people.blogspot.com.br/>; <slinkachu.com/home>

5 Em seu artigo, a autora não especifica a concepção de lugar adotada, nesse sentido, verifico que a abordagem trazida aproxima-se de Michel de Certeau (1998, p.100) que considera lugar “uma configuração instantânea de posições, indicação de estabilidade”.

6 O grupo de teatro paulista Teatro da Vertigem é considerado um dos grandes expoentes do teatro brasileiro contemporâneo. Surgiu na década de 1990 com propostas alternativas ao teatro comercial como as montagens – *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), que compõem a Trilogia Bíblica e BR-3 (2005/2006). Com uma linguagem inconfundível, a produção do Vertigem conquistou, rapidamente, o respeito da crítica e do público. Uma de suas principais características é o fato de se apresentar em espaços ditos “alternativos” tais como igreja, hospital e presídio (RODRIGUES, 2008).

dimensão estética, mas também política, cultural e social”. (CARTAXO, 2009, p. 3)

Nesse sentido, as estruturas institucionais e os “lugares” da arte, como museus, galerias e edifícios teatrais, passaram a ser questionados, suplantados, em favor de uma ampliação da arte contemporânea no espaço urbano. Ao se colocarem na cidade, reaproximando o sujeito do mundo, essas manifestações concebem acontecimentos que se infiltram nas estruturas do espaço urbano de modo que, muitas vezes, não são percebidas como tais. Dessa maneira, o transeunte passa a ser público de arte e sua participação torna-se simultaneamente relevante e imperceptível.

De forma geral, a expressão “intervenção urbana” advém de movimentos artísticos realizados no campo das artes visuais em espaços públicos; porém, atualmente, vem abarcando outros segmentos que extrapolam o campo em que se originou. Nesse sentido, “mais do que marcos espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte”³ e, desse modo, intenciona recriar paisagens na cidade, particularizando os espaços que a constituem. A noção de intervenção urbana é diversa, pois abarca operações dos mais diversos portes, desde a inserção de adesivos (*stickers*) ou miniaturas⁴ até instalações artísticas de grande porte.

A respeito de tais manifestações, Cartaxo destaca as *site-specific* e o *graffiti*. Em oposição à escultura modernista, indiferente ao espaço “ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar*⁵ ou de um *lugar* determinado”, a obra *site-specific* incorpora o espaço em que acontece, dando-lhe ênfase. (CARTAXO, 2009, p. 4) Nessas manifestações as dimensões e condições físicas do lugar são seus constituintes fundamentais revelando, assim, a impossibilidade de separação entre a obra e o *site* de instalação.

Tal característica é relativizada pela autora ao acrescentar que a obra pode ser mobilizada por espaços, desde que os mesmos mantenham as circunstâncias exigidas. Nesse mesmo sentido, destaco a experiência do Depósito de Teatro com a montagem da peça *O Barão nas Árvores*, concebida para acontecer em uma região específica do Parque da Redenção, em Porto Alegre. Oliveira (2012) mencionou que a conformação das árvores no espaço escolhido permitiu, e até determinou, o acontecimento da montagem, ponderando que, caso houvesse outros cenários apropriados à ocupação, o espetáculo provavelmente teria sido realizado outras vezes.

Rodrigues, em estudo sobre o espaço cênico contemporâneo, trata da peça *O Livro de Jó* do grupo Teatro da Vertigem⁶, que escolheu o hospital como *site-specific* da peça. Para o autor, a montagem do Vertigem explorou o espaço dos hospitais em que se apresentou das mais variadas formas, “buscando sempre evidenciar as memórias, acentuando os significados” de cada lugar em particular. (RODRIGUES, 2008, p. 84)

Diferentemente das obras *site-specific*, as obras *site-oriented* possuem maior mobilidade, podendo ser transformadas ou adequadas a outros lugares. Em geral,

as obras *site-oriented* impulsionam questionamentos que giram em torno da relação entre a arte e a organização político-social, bem como “suscitam uma redefinição dos valores tradicionais de originalidade e autenticidade ao lidarem com as ‘recriações”’. (CARTAXO, 2009, p. 6)

Qualitativamente itinerante, o *site funcional* lida com a dinâmica da desterritorialização, pois se utiliza dos meios impressos de circulação (jornais, cartazes, panfletos), bem como do rádio e da internet. Segundo Cartaxo, apesar de se tratar de um lugar desmaterializado, em constante circulação, essa manifestação está próxima do *lugar* cidade, tendo em vista seu caráter dinâmico e interativo.

O *graffiti*, última manifestação artística em espaços públicos destacada pela autora, surgiu como manifestação política, cultural, social e ideológica. Segundo Cartaxo, “a arte do *graffiti* (pública por natureza) foi absorvida pelas artes visuais, tendo em vista sua *vontade* de expressão, de *ser-no-mundo*, de presentificação, muito próxima do universo estético”. (CARTAXO, 2009, p. 7) A palavra é oriunda do italiano *grafito*, que significa arranhado ou rabiscado; neste sentido, esse tipo de manifestação foi incorporada à concepção de arte urbana, de caráter crítico, pois intervém diretamente na cena pública (muros das cidades, túneis de superfície e de metrô).

Agregando-se aos estudos das práticas do teatro contemporâneo na cidade, o teatro urbano, segundo Rodrigues, pode ser encarado como um evento *site specific*, pois propõe um vínculo semelhante com o espaço da cidade em que se insere. Em sua concepção, tal prática tem como principal característica o “vínculo com o contexto da cidade em que o evento se insere propondo, assim, uma espécie de releitura dos espaços”. (RODRIGUES, 2008, p. 15) Nesse sentido, a relação entre o espaço cênico e o espaço urbano é indissociável no teatro urbano; além disso, busca outras formas de relação entre a cena e o público.

O conceito de teatro ambientalista relaciona-se às manifestações apresentadas; nesse sentido, o livro *The Environmental Theatre*, de Richard Schechner (1971), traz reflexões sobre as práticas realizadas com o *The New Orleans Group* (1964-1967) e o *The Performance Group* (1967-1980). A partir do trabalho desses grupos, o teatro ambientalista, como ficou conhecido em português, tem influenciado artistas de várias áreas e motivado também outras práticas como, por exemplo, as *performances “site-specific”*. O termo *environment* tem inspiração no artista norte-americano Allan Kaprow, precursor dos *happenings* no final dos anos 1950.

Segundo Schechner, os significados teatral e ecológico da palavra *environment* não são necessariamente antitéticos, pois o ambiente teatral também é o que circunda, sustenta, envolve, contém, sem deixar de ser participativo e ativo, é uma concatenação de sistemas vivos. Ou seja, “com relação ao planeta Terra, o ambiente está onde a vida acontece. [...] Com relação à performance, o ambiente está onde as ações ocorrem”. (SCHECHNER, 1994, p. IX-X)

A partir de tais afirmações entende-se que as ações às quais Schechner se refere não estão localizadas apenas no palco ou limitadas ao que acontece com os atores, mas permeiam o público e todos aqueles que com ele se relaciona, e assim sucessivamente. Para o autor, uma *performance* ambientalista é aquela em que

[...] todos os elementos ou partes que compõem a performance são reconhecidos como vivos. Para “ser vivo” é preciso mudar, desenvolver, transformar; ter necessidades e desejos; até mesmo, possivelmente, adquirir, expressar, e usar a consciência. (SCHECHNER, 1994, p. X, tradução nossa)

No prefácio da edição de 1994, Schechner reflete sobre a leitura de um modo geral – quer seja de um livro, de uma paisagem, de uma pessoa ou de uma *performance* –, acrescentando que esta leitura “de mundo” é todo o tempo influenciada ou renovada por seus “leitores”. Sendo assim, a visão de ambiente e o próprio teatro ambientalista de Schechner tornam-se uma das premissas pertinentes ao estudo das relações entre teatro e espaço urbano na contemporaneidade.

A prática do teatro de invasão pode ser entendida como elemento multiplicador das formas de abordagem de ocupação da cidade. A discussão acerca da invasão parte do próprio teatro de rua, entendido como uma modalidade que “interfere nos segmentos da cidade” (CARREIRA, 2009, p. 1) e que dialoga com sua silhueta, além de permear outros campos do conhecimento como o urbanismo e a geografia cultural.

Partindo do pressuposto de que o acontecimento cênico na cidade é uma atitude invasora, no sentido de que toma o espaço urbano sem a prévia anunciação do mesmo, Carreira propõe refletir acerca dos desdobramentos de tal ação frente àqueles que habitam a cidade.

Nesse sentido, os materiais que configuram a criação no teatro que se dispõe invasor são todos aqueles que constituem a rua, como o vendedor ambulante, o policial, o pedestre, o morador de rua, os sons, os anúncios e os cheiros. A conformação essencialmente mutante desses elementos fabrica o ambiente da rua e produz “a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que têm o espaço aberto da cidade como lugar”. (CARREIRA, 2009, p. 3)

Nesse sentido, é possível observar que a estrutura da cidade comporta certa teatralidade que lhe é inerente, independentemente da ação do teatro sobre ela. O referido termo é objeto complexo de estudo no campo da arte, da antropologia, da psicologia, dentre outros. Para Josette Féral (2003), uma das mais importantes estudiosas da questão da teatralidade, a discussão acerca do tema fez-se imprescindível com a progressiva dissolução das fronteiras que se estabeleceu entre os gêneros, à medida que a especificidade do teatro tornou-se mais difícil de determinar.

Conforme Féral, a teatralidade não é uma qualidade exclusiva do teatro, mas

[...] ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. (FÉRAL, 1988 apud FERNANDES, 2009, p. 16)

No estudo das artes cênicas, a teatralidade é entendida por diversos vieses, dentre os quais destacamos a abordagem de Nicolai Evreinov que a reivindica como uma “situação pré-estética, determinada por um instinto de transfiguração capaz de criar um ‘ambiente’ diferente do cotidiano, de subverter e transformar a vida”. (EVREINOV, 1936, p. 42 apud CABALLERO, 2010, p. 142) Tal concepção encara a teatralidade como característica intrínseca da vida cotidiana, aproximando-se, assim, daquela resgatada por Carreira (2009) ao reunir nos constituintes da cidade os elementos dramáticos para a criação no chamado teatro invasor.

Nesse sentido, o teatro de invasão tem por pressuposto o exercício de criação que aborda o espaço da cidade como material dramático, e não como cenografia, constituindo-se em uma abordagem que redimensiona os procedimentos da cena do teatro que se faz na rua. Seguindo a lógica de raciocínio de Carreira:

Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras.⁷

7 Disponível em: <www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira_A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf>

Além disso, na prática do teatro de invasão não apenas a relação com o espaço urbano é modificada, mas também a relação com o próprio espectador. Podemos dizer que o espectador passa por dois processos de mudança ao se deparar com um tipo de espetáculo inspirado nesta modalidade teatral. Uma, quando ele deixa de ser pedestre e passa a ser um espectador acidental da representação; outra quando ele, “convidado” a ser espectador participante, se dispõe a entrar no jogo da ação e ser surpreendido pela forma como passará a redescobrir espaços próprios de convívio urbano e social.

Outra perspectiva do teatro na cidade, mais ligada à luta pela garantia de subsídios de políticas públicas às manifestações artísticas, relaciona-se à noção de arte pública. Em sua tese de doutorado, intitulada *Teatro de Rua é Arte Pública: uma proposta de construção conceitual*, Licko Turle (2011) fortalece os estudos acerca da manifestação

em questão, ressaltando que o conceito de arte pública deve estar aliado ao de teatro de rua, principalmente pela possibilidade de garantir a este liberdade de expressão e direito a receber fomento público para produção e manutenção.

Segundo o autor, a expressão “arte pública” tem sua origem no campo das artes visuais, tratando-se de uma “arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário”. (TURLE, 2011, p. 23) Para Turle (2011), definir que uma arte seja pública implica dois entendimentos: o primeiro, em sentido literal, remete aos monumentos instalados nas ruas e praças que, teoricamente, proporcionam livre acesso à população, além das obras pertencentes aos museus, galerias e acervos; e o segundo corresponde a um sentido corrente, que designa toda arte realizada fora dos espaços destinados à sua expressão como arte pública.

Nesse sentido, o conceito de arte pública pode ser estendido à realização de *performances*, instalação de monumentos, intervenções, revitalização e apropriação dos espaços. Conforme o historiador Fernando Pedro da Silva, citado na obra de Turle:

A arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente ao estabelecer mudanças no cenário, estimular o debate comunitário, interagir com a arquitetura do entorno, pois acredita que tudo isso contribui para a construção de um novo olhar sobre o lugar, além de gerar o diálogo com as comunidades, propiciando desse modo a conscientização coletiva, o (re) conhecimento e a denúncia de problemas político-sociais. (SILVA, 2008 apud TURLE, 2011, p.26)

A partir dos pontos colocados, observamos que a abordagem da arte pública estabelece aproximações com a ideia de *site-specific* e seus desdobramentos (*site-oriented*, *site funcional*) no que tange às motivações em ocupar o espaço urbano. Verificamos que essa concepção, aliada à prática do teatro que se faz na cidade, pode ser positiva na medida em que amplia as possibilidades de reconhecimento do poder público sobre as iniciativas grupais em experimentar as interações frente aos lugares da cidade.

Nesse sentido, mesmo considerando que as discussões acerca da noção de “teatro de rua” e seus derivados não se enquadrem em visões simplificadas ou totalizantes, visto que a dimensão das práticas do teatro na cidade compreende aspectos que ultrapassam a mera categorização, em nossa pesquisa, ao entrevistarmos membros dos grupos, pudemos constatar que a maioria dos representantes afirmava que expressões como “teatro de rua”, “teatro na rua” e “teatro de invasão” não comportam as diversificadas práticas do teatro na cidade. Nesse sentido, uma contribuição importante surge na fala de Flores (2012), que afirmou que os conceitos podem ter a finalidade de esmiuçar as práticas, pois eles sustentam a capacidade de diferenciá-las em alguns aspectos, porém sem contrapô-las entre si.

Nas análises dos depoimentos fica evidente que, segundo os entrevistados, a multiplicidade das formas de ocupar a rua configura aspecto relevante no quadro das manifestações cênicas brasileiras. Nesse sentido, é possível observar que o “como” se sobrepõe ao “o que”, pois o espaço da cidade proporciona determinadas liberdades e limites que concebem, inevitavelmente, a criação de outros modos de acontecimento do espetáculo.

A esse respeito, é interessante notar nos depoimentos, principalmente naqueles referentes à segunda bateria de entrevistas, o quanto a prática do “teatro de rua” vem se desmitificando no que se refere à sua qualificação. Analisamos tal aspecto como mérito da atuação dos grupos que, gradativamente, exigem melhores condições de trabalho e, simultaneamente, capacitam-se, seja no intercâmbio com outros coletivos, na formação acadêmica, no exercício da elaboração de projetos que viabilizam a obtenção de subvenção ou apoio para seus trabalhos.

Diante das discussões fomentadas, observamos que as práticas teatrais em estudo reafirmam sua busca em torno de si mesmas, reforçando certo caráter de pesquisa que move os grupos na atualidade. Verificamos que tal sintoma de busca manifesta-se de forma abrangente no campo das artes cênicas, à medida que as manifestações artísticas contemporâneas encontram-se irremediavelmente entrelaçadas por práticas e discursos que se contaminam.

Ao propor refletir sobre determinadas noções, tais como intervenção urbana, arte pública, *site-specific*, teatro ambientalista e teatro de invasão, observamos que o isolamento de tais expressões implica grandiosa responsabilidade. Entretanto, reforçamos a relevância em apontar tais tendências, reconhecendo que representam parcela significativa das práticas contemporâneas, conseqüentemente gerando uma possível visualização ou caracterização das mesmas.

A esse respeito é pertinente reforçar que a ideia de discutir algumas das práticas contemporâneas do teatro na cidade partiu da confluência de diversas instâncias de nossa pesquisa. Portanto, a iniciativa de escrita deste artigo revela-se como um “grande suspiro” diante das múltiplas contaminações pelas quais o trabalho passa; além disso, indica a possibilidade de desdobramentos futuros que desenvolvam de forma mais aprofundada as questões relativas às práticas artísticas contemporâneas no espaço urbano.

Cecília Lauritzen Jácome Campos é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa voltada para os processos de ocupação dos espaços de Porto Alegre por alguns grupos de teatro da cidade. Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Paraíba, participou durante três anos do grupo de teatro *Quem tem boca é pra gritar*, fundado em 1986 na cidade de Campina Grande, Paraíba. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina e bolsista PROMOP (Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação) – UDESC.

Referências

- CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. *Urdimento*. Florianópolis, n. 15, p.135-148, 2010.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2009.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.
- CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-16, 2009. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acesso em: 03 jan. 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009, p. 9-28.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FLORES, Paulo. *Paulo Flores: depoimento* [set. 2012]. Entrevistadora: C. Lauritzen. Porto Alegre: Sede da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 2012. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

OLIVEIRA, Roberto Salerno de. *Roberto Salerno de Oliveira: depoimento* [set. 2012]. Entrevistadora: C. Lauritzen. Porto Alegre: Santana, 2012. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Departamento de Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. 123 p.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. Nova York: The Applause Acting Series, 1994.

SILVA, Noeli Turle da. *Teatro de rua é arte pública: uma proposta de construção conceitual*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011. 163 p.

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