



Renan do Nascimento Santos

**LUTAS SOCIAIS DA ARTE E DA RUA:
trajetória e organização da Rede Brasileira de Teatro de Rua**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cardoso Lima Neto
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Taísa de Oliveira Amendola Sanches

Rio de Janeiro,
Setembro de 2025



Renan do Nascimento Santos

LUTAS SOCIAIS DA ARTE E DA RUA:
trajetória e organização da Rede Brasileira de Teatro de Rua

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Dr. Fernando Cardoso Lima Neto

Orientador

Departamento de Ciências Sociais - PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Taísa de Oliveira Amendola Sanches

Coorientadora

Departamento de Ciências Sociais - PUC-Rio

Prof. Dr. Marcelo Tadeu Baumann Burgos

Departamento de Ciências Sociais - PUC-Rio

Prof. Dr. Paulo Renato Flores Durán

Departamento de Ciências Sociais - PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Maria da Gloria Gohn

UNICAMP

Prof^a. Dr^a Marina Bay Frydberg

UFF

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2025

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Renan do Nascimento Santos

Bacharel em Produção Cultural (Universidade Federal Fluminense). Mestre em Cultura e Territorialidades (Universidade Federal Fluminense). Foi tutor no Programa de Tutoria da Universidade Federal Fluminense ministrando as oficinas técnico-científicas e conduzindo rodas de conversa, todas oferecidas para estudantes da graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Foi bolsista de pesquisa do Observatório de Economia Criativa do Rio de Janeiro (OBEC-RJ). Tem interesse em Teorias dos Movimentos Sociais, Teorias da Cultura, Políticas Culturais e Culturas Urbanas.

Ficha Catalográfica

Santos, Renan do Nascimento

Lutas sociais da arte e da rua : trajetória e organização da Rede Brasileira de Teatro de Rua / Renan do Nascimento Santos ; orientador: Fernando Cardoso Lima Neto ; coorientadora: Taísa de Oliveira Amendola Sanches. – 2025.

226 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2025.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Teatro de rua. 3. Movimentos sociais. 4. Políticas culturais. 5. Rede Brasileira de Teatro de Rua. I. Lima Neto, Fernando Cardoso. II. Sanches, Taísa de Oliveira Amendola. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 300

Para Angela Maria de Randolpho Paiva
(*in memoriam*)

Agradecimentos

Expresso minha gratidão e satisfação de poder ter realizado esta pesquisa no PPGCIS/PUC-Rio, programa que acolheu meu projeto e me proporcionou todo suporte institucional e intelectual necessários para me lançar no salto reflexivo e analítico que o doutorado exige. Agradeço aos professores e professoras incríveis do programa com quem pude conviver e que tanto me desafiaram e inspiraram a pensar, pesquisar e escrever com rigor. Estendo os agradecimentos às secretárias do departamento que garantiram o apoio administrativo com atenção e gentileza em todas as etapas do percurso.

Agradeço e dedico esta tese à memória da professora Angela Paiva, orientadora deste trabalho por dois anos. A sua orientação e a sua produção acadêmica me abriram os caminhos e a sua generosidade intelectual me guiou nos primeiros e decisivos passos desta jornada. Guardo com muito carinho o tempo compartilhado, as conversas, os aprendizados, e as risadas, e sou grato pela marca que deixou em minha trajetória.

Foi também por iniciativa da Angela que conheci a professora Taísa Sanches, primeiro na banca de qualificação e, mais tarde, como coorientadora desta tese até sua conclusão. Agradeço profundamente por ter assumido a condução prática da orientação até o fim, pela constância de sua presença, pela clareza de suas observações e pela segurança e encorajamento transmitidos em cada etapa.

Agradeço ainda ao professor Fernando Cardoso Lima Neto, que em um dos momentos mais críticos de todo doutorado, gentilmente aceitou a responsabilidade institucional por esta orientação e pela confiança demonstrada no trabalho que eu estava desenvolvendo.

Agradeço aos membros da banca examinadora desta tese, as professoras Maria da Glória Gohn e Marina Bay Frydberg e os professores Marcelo Burgos e Paulo Durán, pela disponibilidade em ler e avaliar este trabalho com atenção e rigor, certo de que seus comentários e questionamentos contribuirão para o aprimoramento e a qualidade final desta tese. Registro ainda meu agradecimento especial à professora Maria da Glória Gohn, que esteve presente na banca de qualificação e trouxe importantes contribuições para a solidificação da pesquisa.

Agradeço imensamente aos articuladores e articuladoras da RBTR com quem tive a oportunidade de conversar, especialmente aqueles que generosamente dedicaram tempo para entrevistas. Sem a disposição de cada um em compartilhar experiências, reflexões e memórias, esta pesquisa não teria sido possível. Meu agradecimento, porém, vai além dessas conversas. Agradeço a todos e todas por aquilo que fazem na RBTR: por ajudarem a criar um mundo mais solidário, mais artístico, mais atento às pessoas e aos espaços públicos; por me inspirarem a vislumbrar um mundo pelo qual também vale a pena lutar, investir e acreditar.

Agradeço às professoras Brena Almeida e Olívia Hirsch, cujas supervisões no estágio docente foram fundamentais para meu aprendizado sobre docência e pesquisa.

Aos meus amigos e pares na pós-graduação, Natã Neves e Caio Araújo, minha gratidão por poder compartilhar os desafios, descobertas e alegrias desta caminhada acadêmica.

Agradeço à minha mãe, Isaura, ao meu irmão, Ryan, e ao meu marido, José Antônio, pelo apoio incondicional, pela paciência e pelo incentivo constante.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), através do Programa Doutorado Nota 10.

Resumo

SANTOS, Renan do Nascimento; LIMA NETO, Fernando Cardoso; SANCHES, Taísa de Oliveira Amendola. **Lutas sociais da arte e da rua: trajetória e organização da Rede Brasileira de Teatro de Rua**. Rio de Janeiro, 2025. 226 p. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese investiga a organização política do teatro de rua no Brasil contemporâneo, tomando como foco a trajetória da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), articulação nacional criada em 2007 que reúne artistas e grupos de diversas regiões do país. A partir deste caso, realiza-se um investimento empírico-analítico nas lutas sociais e formas de associativismo civil em rede oriundas do campo artístico e cultural no Brasil, tendo como vetor a legitimidade do teatro de rua como prática cidadã. Analiticamente, a pesquisa se desenvolve na interface entre os estudos sobre movimentos sociais e políticas culturais, situando a RBTR como uma rede de movimentos sociais que articula múltiplos atores, repertórios de ação e estratégias políticas, construindo um projeto político-cultural próprio a partir de um fazer artístico específico. A análise baseia-se em um corpus composto por documentos públicos da RBTR e entrevistas em profundidade realizadas com articuladores do movimento. Os resultados mostram que a RBTR atua simultaneamente como sujeito demandante e agente executor de políticas culturais, produzindo formas próprias de ação política, organização em rede e intervenção simbólica. A partir desse material e da abordagem analítica adotada, a tese evidencia como a RBTR inventa formas de fazer política cultural desde a sociedade civil, ativando a arte pública como categoria política e como prática transformadora das relações entre arte, Estado e espaço urbano.

Palavras-chave

Teatro de rua; movimentos sociais; políticas culturais; arte pública; Rede Brasileira de Teatro de Rua.

Abstract

SANTOS, Renan do Nascimento; LIMA NETO, Fernando Cardoso (Advisor); SANCHES, Taísa de Oliveira Amendola (Coadvisor). **Social struggles of art and the street: the trajectory and organization of the Brazilian Street Theater Network**. Rio de Janeiro, 2025. 226 p. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis investigates the political organization of street theater in contemporary Brazil, focusing on the trajectory of the Brazilian Street Theater Network (RBTR), a national articulation created in 2007 that brings together artists and groups from various regions of the country. Based on this case, an empirical-analytical investigation is carried out into the social struggles and forms of civil associativism in networks originating from the artistic and cultural field in Brazil, with the legitimacy of street theater as a civic practice serving as its vector. Analytically, the research develops at the interface between studies on social movements and cultural policies, positioning the RBTR as a network of social movements that articulates multiple actors, action repertoires, and political strategies, constructing its own political-cultural project from a specific artistic practice. The analysis is based on a corpus composed of public RBTR documents and in-depth interviews conducted with movement articulators. The results show that the RBTR acts simultaneously as a demanding subject and an implementing agent of cultural policies, producing its own forms of political action, network organization, and symbolic intervention. From this material and the analytical approach adopted, the thesis demonstrates how the RBTR invents ways of making cultural policy from civil society, activating public art as a political category and as a transformative practice of the relations between art, the State, and urban space.

Keywords

Street theater; Social movements; Cultural policies; Public art; Brazilian Street Theater Network.

Sumário

1. Apresentação	11
1.1. Problemas e objetivos	11
1.2. Antecedentes da pesquisa e redefinição do objeto	15
1.3. Considerações metodológicas	19
1.3.1. Levantamento e análise documental	22
1.3.2. Entrevistas semiestruturadas	33
1.3.3. Vídeo histórico da RBTR (2020)	35
1.4. Estrutura da tese	36
2. Quadro teórico e eixos da análise	40
2.1. RBTR como rede de movimentos sociais	40
2.1.1. Redes e movimentos sociais: aproximações teóricas	41
2.1.2. Rede de movimentos sociais: conceito e aplicação à RBTR	45
2.1.3. RBTR em ação: repertório e performance	55
2.2. Lutas sociais da arte e da rua: conflito e projeto político-cultural	62
2.2.1. Mapeando o conflito: um olhar desde baixo	62
2.2.2. Projeto político-cultural da RBTR: direitos culturais, políticas culturais e cidadania cultural	74
3. Lutas sociais do teatro no Brasil democrático: antecedentes e formação da RBTR	88
3.1. Antecedentes: Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, Arte Contra a Barbárie e Redemoinho	88
3.2. Das lutas locais à articulação nacional: a formação da RBTR	100
4. Dinâmicas sociais da luta por políticas públicas para as artes públicas	108
4.1. Arte pública: marcador simbólico do conflito e do projeto	109
4.2. O teatro de rua como prática cidadã: políticas em movimento	115
4.2.1. Legitimidade da ocupação artística dos espaços públicos	121
4.2.2. Contra a renúncia fiscal, a favor do fomento direto	126
4.2.3. Luta por representatividade e crítica à falsa participação	132
5. Repertórios da RBTR	137
5.1. Repertório organizacional em rede	138

5.1.1. A comunicação digital	144
5.1.2. Os encontros políticos e artísticos	148
5.2. Repertório discursivo	166
5.3. Repertório de ações diretas	177
6. Materialidade relacional da RBTR: nós, vínculos e sentidos de pertencimento	185
6.1. Rede política	190
6.2. Rede afetiva	197
6.3. Rede de colaboração artística	200
7. Considerações finais	206
8. Referências bibliográficas	213
Apêndice	225

1

Apresentação

1.1

Problemas e objetivos

A presente pesquisa volta-se para as formas de associativismo civil em rede e para as lutas sociais oriundas do campo artístico, tomando como ponto de referência empírico a Rede Brasileira de Teatro de Rua, uma articulação nacional de artistas de rua de finalidades políticas e artísticas, atuante desde 2007. Analiticamente, aborda-se a RBTR como uma dinâmica social específica, relacionada por meio de ação conjunta de variados atores em torno de questões políticas e culturais, que a literatura sociológica entende, de maneiras variadas, como um movimento social desde a década de 1960.

Muito embora a RBTR não se autodenomine explicitamente como um movimento social, nesta pesquisa são adotadas as orientações teóricas e epistemológicas dadas por Alberto Melucci (2001) para investigar as ações coletivas em geral e os movimentos sociais em particular. Concorde-se com Melucci no entendimento de que os movimentos sociais não são unidades empíricas homogêneas ou personagens facilmente identificáveis na vida social, mas sim uma categoria analítica. Para sua compreensão adequada, cabe ao analista social a decomposição desta pretensa unidade, para questionar os sentidos da ação coletiva em diferentes níveis de análise e avaliar se e em que medida uma dada ação coletiva contribui para a mudança social.

Um movimento social é um objeto construído pela análise e não coincide com as formas empíricas da ação. Nenhum fenômeno de ação coletiva pode ser assumido na sua globalidade, porque não expressa nunca uma linguagem unívoca. Uma aproximação analítica dos movimentos implica na decomposição do objeto segundo o sistema de relações sociais investido pela ação e segundo as orientações que tal ação assume. O significado do fenômeno varia, portanto, em função do sistema de relações sociais ao qual a ação faz referência, e da natureza do conflito. (Melucci, 2001, p. 33)

Assim, nos limites deste estudo, assume-se tal tarefa de decompor analiticamente a ação coletiva da RBTR e o tecido relacional que a sustenta. Haverá, nos próximos capítulos, espaço dedicado à delimitação conceitual desta

abordagem. Contudo, algumas distinções já se mostram pertinentes desde esta apresentação.

Um primeiro aspecto que distingue o movimento que aqui se investiga é o fato de estar articulado em torno de um fazer específico, em que a coesão se dá pela experiência com um tipo de prática artística que é, simultaneamente, estética e política. Essa centralidade do fazer implica consequências analíticas relevantes: ela desloca o eixo de agregação do que se é, para o que se faz, fazendo com que o pertencimento à Rede dependa menos de traços fixos e mais de um engajamento cotidiano em determinada forma de ação no mundo. Tal configuração confere ao movimento uma dinâmica própria, mais porosa, instável e, justamente por isso, inventiva.

Além disso, o fazer que organiza essa rede não é qualquer prática: trata-se de uma prática artística, inserida no campo das artes cênicas, mais especificamente no teatro, e ainda mais especificamente no teatro de rua. Essa cadeia de especificações não é mero detalhe descritivo, mas um dado fundamental para compreender a posição social, política e institucional dos sujeitos envolvidos. À medida que se afunila esse encadeamento, o que se evidencia é uma crescente marginalização institucional, uma maior exposição à precarização e à repressão, mas também uma intensificação da potência política desse fazer.

O teatro de rua, por se posicionar nas margens do campo cultural institucionalizado, convoca seus praticantes a se organizarem politicamente para garantir sua própria existência. É justamente dessa necessidade de articulação diante da vulnerabilidade estrutural e dessa potência política e criativa que surge a RBTR. Uma rede de articulação política e artística, na luta por políticas públicas de cultura mais democráticas e inclusivas, que contemplem as artes de rua em geral, e as especificidades do teatro de rua em particular, que, conforme o seu diagnóstico crítico, esteve historicamente negligenciado pelo financiamento público de cultura e desvalorizado frente aos segmentos do teatro “de sala”, da crítica e da academia.

Assim, esta pesquisa recorta politicamente o campo do teatro de rua no Brasil contemporâneo. Ou seja, o objeto do estudo não é o teatro de rua em sua totalidade nem em sua especificidade propriamente artística, mas uma porção que se articula politicamente, que age em rede, disputa sentidos, constrói espaços coletivos e atua como parte da sociedade civil organizada. Quando esta pesquisa se

refere a um teatro de rua organizado no Brasil, não o faz no sentido de institucionalizado, formalizado ou estabilizado, mas no sentido de uma articulação coletiva, deliberada e sustentada, que se organiza para lutar por direitos e políticas culturais.

Essa forma de organização não emerge do nada, tampouco se baseia só na identidade estética ou artística dos sujeitos envolvidos. O teatro de rua, aqui, é abordado não apenas como objeto da prática artística desses sujeitos, mas como objeto de luta política, como um modo de agir politicamente a partir da arte e das ruas. Mais ainda: a partir de formas específicas de articulação, com vocabulário próprio, mecanismos compartilhados, repertórios reconhecíveis, disputas internas e externas. Uma dimensão político-organizativa performada e reivindicada por seus participantes, que torna visível um modo de estar em luta no campo político-cultural brasileiro, notadamente a partir da atuação da RBTR. É essa Rede que esta pesquisa toma como campo empírico e objeto analítico.

Nas páginas que se seguem, apresenta-se um investimento empírico-analítico nesse universo do teatro de rua organizado no Brasil, situado na interface entre dois campos teóricos: os estudos sobre os movimentos sociais e as políticas culturais. Neste contexto, argumenta-se que a RBTR se inscreve no campo das políticas públicas de cultura não apenas como sujeito reivindicante, mas também como agente de formulação e implementação de políticas culturais. Por um lado, a Rede se engaja na disputa por tais políticas, exigindo reconhecimento institucional, fomento específico e espaços legítimos de participação na formulação das diretrizes culturais do país. Por outro, o próprio fazer artístico que é a base social da RBTR – o teatro de rua – realiza, desde sua prática cotidiana, ações que democratizam o acesso à arte, promovem o encontro entre diferentes públicos e reconfiguram os usos e os sentidos dos espaços públicos urbanos. A RBTR, portanto, atua simultaneamente como sujeito demandante e como agente executor de política, direito e cidadania cultural, ainda que em escalas distintas e muitas vezes tensionadas.

Parte-se do reconhecimento de que a expressão “política cultural” comporta diferentes camadas de sentido, que se articulam e se tensionam entre si no universo estudado. Em um primeiro nível, ela se refere às ações e omissões do Estado e de seus gestores no campo da cultura (entendida, nesse escopo mais restrito, como práticas simbólicas socialmente legitimadas e a preservação do patrimônio

histórico-cultural), incluindo programas de fomento, sistemas de financiamento, legislações e reconhecimento institucional. É nesse plano que a RBTR atua como sujeito demandante, disputando políticas públicas mais democráticas e inclusivas. Em um segundo nível, a própria prática cotidiana dos artistas de rua pode ser compreendida como um modo de realizar política cultural, de reivindicar e fruir direitos, de exercer cidadania: ao ocupar os espaços públicos com suas criações, esses artistas dinamizam a vida cultural das cidades, mobilizando políticas, estéticas, saberes e afetos que reconfiguram o acesso à arte e os modos de sociabilidade urbana, mesmo à margem das estruturas políticas e artísticas oficiais. Por fim, há uma dimensão simbólica ou discursiva da política cultural, associada à capacidade que os movimentos sociais têm de disputar sentidos: sobre o que é cultura, quem são seus sujeitos legítimos, como se define arte, cidadania e democracia.

Fazer política cultural, nesse sentido amplo e múltiplo, não é apenas gerir o que já existe. É, sobretudo, disputar sentidos, criar brechas no instituído, propor outras formas de ver, sentir e viver o mundo. Os movimentos sociais, enquanto expressões coletivas da sociedade civil, têm desempenhado historicamente esse papel de provocar deslocamentos simbólicos, questionar estruturas de poder e expandir o espectro de direitos e de cidadania. Sua potência transformadora está, em grande medida, ancorada na cultura: é por meio dela que constroem identidades e narrativas, imaginam futuros possíveis que fundamentam suas ações no presente.

É nessa perspectiva que se constitui a Rede Brasileira de Teatro de Rua como um objeto relevante de pesquisa: por articular, de maneira concreta e inventiva, estas múltiplas dimensões da política cultural e da ação coletiva. Como movimento social que emerge da prática artística e atua na interseção entre estética, política e território, a RBTR oferece pistas importantes sobre o que é – ou pode ser – fazer política cultural e exercer cidadania na contemporaneidade. Como movimento organizado de artistas e grupos espalhados por diferentes regiões do país, a RBTR se move tanto no campo das políticas públicas quanto no campo simbólico da cultura. Sua trajetória levanta questões relevantes sobre os modos contemporâneos de fazer política cultural e sobre o lugar dos artistas na produção de cidadania.

Ao percorrer, nesta tese, esta trajetória de lutas da RBTR, abrem-se possibilidades de abordar as políticas culturais não apenas enquanto realizações ou

ausências estatais no âmbito cultural, mas fundamentalmente, como manifestações que emanam das bases, das lutas sociais e dos ativismos oriundos da sociedade civil organizada. Diante desse cenário, algumas perguntas orientam esta investigação: como a RBTR se constitui como movimento social no campo da cultura? Quais são os repertórios de ação coletiva mobilizados por seus integrantes? De que maneira o fazer artístico de rua se articula às lutas por políticas públicas e aos debates sobre cidadania cultural? E o que a trajetória da RBTR pode revelar sobre os modos contemporâneos de fazer política cultural no Brasil?

Com base nessas questões, esta pesquisa tem como objetivo geral compreender a formação e atuação da Rede Brasileira de Teatro de Rua como um movimento social que, por meio de sua prática artística, tensiona, reivindica e reinventa políticas culturais no Brasil. Para tanto, propõe-se, mais especificamente: analisar os repertórios de ação coletiva mobilizados pela RBTR ao longo de sua trajetória; investigar as formas de organização e articulação política da Rede em diferentes contextos; examinar como o fazer artístico de rua se configura como prática de cidadania cultural; e refletir sobre os sentidos de política cultural enunciados, disputados e vividos no interior do movimento.

Para sustentar esta análise, recorre-se a dois campos teóricos complementares. De um lado, os estudos dos movimentos sociais, especialmente em suas abordagens relacionais, oferecem ferramentas para compreender a RBTR como uma rede de ação coletiva que articula diferentes atores e repertórios em torno de um fazer artístico-político. De outro, as contribuições do campo das políticas culturais permitem situar as disputas da Rede no contexto mais amplo da luta por direitos, políticas e cidadania culturais e de democratização do Estado. Esses dois eixos teóricos se encontram na análise da RBTR como movimento que, ao mesmo tempo, reivindica e realiza políticas culturais, constituindo uma experiência singular de cidadania cultural em ação.

1.2

Antecedentes da pesquisa e redefinição do objeto

O percurso de pesquisa que culmina na presente tese não foi linear nem começou com o início formal do doutorado. A rigor, ele é atravessado por um interesse prévio nesse universo das artes de rua, já exploradas em outra pesquisa nesse campo. Numa primeira incursão etnográfica nesse universo, buscou-se

analisar as estratégias de circulação e as condições de trabalho de músicos de rua que se apresentam nos logradouros e transportes públicos do Rio de Janeiro¹. Naquele momento, priorizou-se a compreensão da presença de músicos trabalhando pelas ruas e vagões da cidade como a emergência de um circuito alternativo de apresentações musicais na cidade, marcada por formas alternativas de circulação e precarização do trabalho artístico. A pesquisa lançou luz sobre os desafios enfrentados pelos artistas de rua e apontou o trabalho cultural *independente e de rua* como formas paradigmáticas de uma inserção laboral ainda mais precária e subsidiária no mercado cultural e artístico.

Em suma, naquela investigação inicial, o fenômeno das artes de rua foi abordado prioritariamente como uma prática artístico-cultural insurgente na cidade, com foco nas dinâmicas de circulação e nas condições de trabalho dos artistas. Embora as tensões com o poder público, as repressões e os modos de organização coletiva já se fizessem presentes, esses elementos não foram mobilizados como eixo principal da análise, permanecendo como pano de fundo – mas deixando entreabertas as possibilidades para uma abordagem mais centrada na dimensão política dessas práticas. Nesse sentido, esta tese representa ao mesmo tempo uma continuidade e uma inflexão daquele percurso: continuidade de um interesse prolongado pelas dinâmicas sociais da arte de rua; e inflexão, por deslocar o olhar para outras escalas e dimensões de análise, especialmente aquelas relativas à ação coletiva, à disputa por direitos e às formas de organização política que emergem dessas práticas.

Esse reposicionamento analítico ganhou corpo num momento de acirramento das tensões entre artistas de rua, poder público e concessionárias do transporte público no Rio de Janeiro, em torno da Lei Estadual Nº 8.120/2018. A lei, que passou a regular a ocupação artística dos transportes públicos (metrô, trem, barcas e suas respectivas estações de embarque e desembarque)², também virou o centro de um impasse. A lei foi considerada uma conquista e bastante comemorada pelos artistas, no entanto, mal foi sancionada, já foi alvo de uma proposta de

¹ Ver SANTOS, 2019. Dissertação intitulada “Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte” apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense.

² Cf. Lei nº 8120 de 25 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/630601652/lei-8120-18-rio-de-janeiro-rj>>.

mudança. O então deputado estadual Flávio Bolsonaro mobilizou uma representação direta de inconstitucionalidade no Ministério Público do Rio de Janeiro para alteração dos termos da lei, alegando que as apresentações poderiam incomodar os passageiros e impunha obrigações às empresas concessionárias³.

A inconstitucionalidade questionada dizia respeito ao parágrafo 3º, artigo 4º da lei, que autorizava expressamente as apresentações no interior dos transportes. Este foi, de fato, declarado inconstitucional pelo Órgão Especial do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro em junho de 2019⁴, mas as apresentações nas estações seguem autorizadas. Desde então, grande parcela dos artistas seguiu desobedecendo à lei e realizando seu trabalho nos vagões e lidando com a repressão das empresas concessionárias e da polícia militar.

O que mais se destacou, contudo, não foi o impasse legal em si, mas o processo de mobilização coletiva que ele desencadeou. A tentativa de regulamentar as apresentações artísticas e, em seguida, a contestação de sua legalidade provocaram uma reação articulada dos artistas, que passaram a se organizar para reivindicar a possibilidade de exercer sua atividade no interior dos transportes. Em poucos meses, uma série de ações ganhou visibilidade, inclusive na imprensa, como atos públicos de protesto, petições online, rodas de conversa e encontros entre artistas, pesquisadores e representantes de instituições públicas. Esse movimento culminou na fundação da Associação dos Artistas Públicos do Estado do Rio de Janeiro (AAPRJ), no segundo semestre de 2019. A nova entidade reuniu músicos, atores, dançarinos, poetas e artistas circenses que atuavam tanto nos transportes quanto em praças, calçadas e outros espaços abertos do Estado.

Com a assessoria jurídica voluntária de dois advogados, o estatuto da associação foi formulado tendo por princípio a defesa de um modelo associativo sem hierarquia, não vinculado a qualquer partido político ou organização religiosa, sem fins lucrativos, organizada com objetivos de garantir os interesses difusos e coletivos dos artistas públicos visando, principalmente, democratizar o acesso à cultura, bem como garantir as manifestações artísticas, a prestação de serviços

³ Cf. Ação Direta de Inconstitucionalidade ADI 0055833-71.2018.8.19.0000. Disponível em: <https://tj-rj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/753295274/direta-de-inconstitucionalidade-adi-558337120188190000/inteiro-teor-753295344>. Acesso em: 13/01/2023.

⁴ Cf. “Performance artística em vagões de metrô e trens é considerada institucional”, Site do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 24/06/2019. Disponível em < <https://www.tjrj.jus.br/noticias/noticia/-/visualizar-conteudo/5111210/6488208>>. Acesso em: 13/01/2023.

sócio-educacionais comunitários e culturais nos espaços públicos e transportes coletivos do Estado do Rio de Janeiro. Com atuação descentralizada e sem hierarquia formal, a associação organizou assembleias, participou de audiências públicas e buscou construir canais de diálogo com órgãos públicos e instâncias do sistema de justiça.

Todos estes acontecimentos, brevemente narrados, foram acompanhados diretamente e corresponderam a um rico período de pesquisa exploratória, que marcou uma nova entrada nesse campo das artes de rua, com interesses analíticos renovados. Tratou-se de um momento de escuta, aproximação e reconhecimento de novas questões, que se mostrou fundamental para a construção do projeto de pesquisa que viabilizou o ingresso no doutorado, tomando a AAPRJ como ponto de referência empírico principal.

Entretanto, a mobilização não resistiu ao impacto da pandemia de Covid-19 a partir de 2020. Com a súbita interrupção da vida urbana e a interdição dos espaços públicos, os logradouros e os transportes – principais palcos das ações artísticas e das disputas travadas pela AAPRJ – tornaram-se espacialidades vazias ou inacessíveis. Em meio ao agravamento da precarização da vida, o foco da mobilização deslocou-se para ações emergenciais de solidariedade, mediação de acesso a auxílios públicos e estratégias de sobrevivência. Pouco a pouco, os membros deixaram o grupo de WhatsApp da Associação e as raras tentativas de retomar as atividades coletivas não encontraram adesão entre os artistas.

Finalmente, em 2021, um dos principais interlocutores da pesquisa até aquele momento afirmou, de maneira direta, que a AAPRJ havia acabado. No entanto, parece mais produtivo e justo adotar a hipótese de que a ação coletiva ensaiada pela Associação atravessou uma alternância de fases, conforme propõe Alberto Melucci (2001). Após um ciclo de mobilização intensa e visibilidade pública, testemunhado e acompanhado de perto, o grupo teria ingressado em uma fase de latência, refluindo diante das adversidades impostas pelo contexto pandêmico e da urgência das necessidades individuais. Essa hipótese permite reconhecer a ação coletiva como um processo descontínuo, cuja força não se mede apenas pela permanência institucional, mas também pelas formas simbólicas, redes e experiências acumuladas que podem ressurgir em outros contextos.

Ainda que sua trajetória tenha sido breve e marcada por dificuldades de continuidade, a AAPRJ representou uma experiência significativa de auto-

organização política em defesa dos direitos culturais e da liberdade de expressão artística nos espaços públicos. No entanto, a impossibilidade de seguir investigando um coletivo que deixava de operar como tal levou à busca por novos caminhos que, ao mesmo tempo, permitissem preservar o vínculo com o campo das artes de rua e com as questões que começavam a se delinear em torno de sua dimensão política e de suas formas de organização coletiva.

Foi nesse movimento que emergiu a Rede Brasileira de Teatro de Rua como novo objeto empírico e analítico, a partir de critérios definidos à luz da experiência anterior. A continuidade da atuação da RBTR no ambiente online durante o período pandêmico, evidenciada pela realização de encontros e fóruns virtuais, sinalizava uma resiliência e uma capacidade de organização que contrastavam com a desmobilização da AAPRJ. Além disso, o histórico de quinze anos de atuação da Rede oferecia um acúmulo significativo de experiências e lutas, constituindo um vasto material empírico e analítico. Esse elemento minimizava o risco de uma nova interrupção na trajetória do objeto e ampliava as possibilidades de análise, mesmo diante de eventuais latências no presente.

Contudo, essa readequação implicou também consequências importantes para o desenvolvimento da pesquisa. A transição de um estudo de caso focado em uma associação estadual recém-criada para a análise de uma rede de abrangência nacional e com uma trajetória consolidada impôs uma nova escala e complexidade à investigação. Isso exigiu um reinício do processo exploratório, com a retomada de estratégias de aproximação e reconhecimento do campo, além de um investimento adicional de tempo e esforço na sistematização de um material empírico mais extenso, heterogêneo e distribuído no tempo e no território. O redimensionamento da pesquisa, decorrente da mudança de objeto e de escala, impactou também as etapas e ritmos de sua execução e demandou mudanças no cronograma inicialmente previsto.

1.3

Considerações metodológicas

Compreendendo a pesquisa social como um processo interpretativo e situado, esta investigação parte da premissa de que não há neutralidade possível na observação da vida social. Tendo em vista postulados clássicos, como os de Max

Weber (2003), que reconhece o entrelaçamento entre juízos de valor e escolhas analíticas, e a defesa de C. Wright Mills (2009) de uma sociologia imaginativa e artesanal, opta-se por uma abordagem qualitativa, reflexiva e relacional. A imagem do “artesão intelectual”, evocada por Mills, permite compreender o processo de investigação não como aplicação mecânica de técnicas, mas como prática viva e situada, atenta às nuances do real e às dimensões simbólicas da ação do pesquisador e dos pesquisados. A pesquisa foi conduzida em implicação direta com os temas e contextos que a mobilizam, sustentada por um esforço constante de atenção às posições ocupadas e às relações que a tornam possível.

Sob inspiração da sociologia reflexiva de Alberto Melucci (2005), esta investigação assumiu uma abordagem qualitativa e reflexiva, centrada na experiência política e cultural dos/as articuladores/as a partir do pertencimento e engajamento nas ações da RBTR. Em consonância com as formulações do autor, conduziu-se uma pesquisa social que não se ocupou de produzir conhecimentos absolutos, mas sim de interpretações plausíveis e da tradução de relatos de sentido: “[a pesquisa social é] uma forma de tradução do sentido produzido no interior de um certo sistema de relações sobre um outro sistema de relações que é aquele da comunidade científica ou do público. O pesquisador é alguém que traduz de uma linguagem para outra” (Melucci, 2005, p. 34).

Os pontos de vista qualitativos na pesquisa social se referem à ação social como capacidade dos atores de construir o sentido da ação no interior das redes de relações, que permitem partilhar produção de significados. Neste campo de observação a ação não é mais simples comportamento, mas construção intersubjetiva dos significados através de relação. A pesquisa sociológica se torna assim como possibilidade de interpretar a ação como palavra, como linguagem e junto de símbolos que os atores produzem nas suas relações. A pesquisa é uma prática de observação que coloca em relação ação, linguagem e vida cotidiana dos sujeitos. Os atores podem “dar conta” das suas práticas e a pesquisa é uma possibilidade dialógica e reflexiva de “dar conta” da ação mesma. A narração é, deste modo, distinta da ação, mas faz parte dela como seu elemento construtivo. (MELUCCI, 2005, p. 40-41)

Nos limites deste estudo, assume-se tal tarefa de decompor analiticamente a ação coletiva da RBTR e o tecido relacional que a sustenta, reconhecendo-se a complexidade inerente à investigação de dinâmicas sociais e culturais. Melucci (2005) oferece coordenadas epistemológicas potentes não apenas para pesquisas voltadas ao estudo do agir coletivo, mas para a pesquisa social em geral. Em sua

perspectiva, a investigação sociológica contemporânea deve assumir certas características fundamentais. Em primeiro lugar, destaca-se a centralidade da linguagem: “não existe conhecimento sociológico que não passe através da linguagem” (p. 33), e essa linguagem é sempre situada cultural, temporal e espacialmente. Em segundo lugar, a relação entre pesquisador e pesquisado passa a ser também objeto da própria reflexão, já que “tudo o que é observado na realidade social é observado por alguém, que se encontra, por sua vez, inserido em relações sociais e em relação ao campo que observa” (ibid.). Em terceiro lugar, Melucci reforça a importância da *dupla hermenêutica*, conceito anteriormente formulado por Anthony Giddens (2009), segundo o qual a pesquisa social opera na interseção entre dois sistemas de significação: o dos atores sociais, que atribuem sentidos às suas ações no cotidiano, e o dos cientistas sociais, que interpretam essas interpretações a partir de metalinguagens analíticas. Essa “oscilação constante” entre os dois níveis, nas palavras de Giddens, permite compreender a pesquisa como um processo interpretativo em, pelo menos, dois tempos.

Melucci, em sintonia com essa visão, afirma que o trabalho do pesquisador consiste em oferecer interpretações plausíveis “que buscam dar sentido aos modos nos quais os atores buscam, por sua vez, dar sentido às suas ações” – o que ele nomeia como “relatos de sentido” ou “narrações de narrações” (Melucci, 2005). Por fim, o autor recusa a ideia de que a apresentação dos resultados corresponda à narração objetiva de um dado real: trata-se, antes, de “formas de relatos que adotam uma específica estratégia retórica” (ibid., p. 34), qual seja, a retórica científica, apenas uma entre outras possíveis.

O objetivo da pesquisa social não tem mais a pretensão de explicar uma realidade em si, independente do observador, mas se transforma em uma forma de tradução do sentido produzido no interior de um certo sistema de relações sobre um outro sistema de relações que é aquele da comunidade científica ou do público. O pesquisador é alguém que traduz de uma linguagem para outra. (...) a pesquisa não tem mais a pretensão de descrever fatos reais, mas se apresenta como construção de textos que dizem respeito a fatos socialmente construídos e que mantêm a consciência da distância que separa a interpretação da “realidade. (2005, p. 34)

Diante dessas premissas, Melucci delinea a natureza da pesquisa social contemporânea de tipo qualitativo e oferece um horizonte epistemológico para esta investigação, no que diz respeito à possibilidade de produzir conhecimento sociológico sobre a formação e a atuação da RBTR. A pesquisa se inscreve, assim,

como uma incursão atenta nas práticas e sentidos mobilizados por este movimento, sustentada por uma troca dialógica e reflexiva com aquilo que os articuladores do movimento pensam, dizem e fazem. A partir desse horizonte, a investigação se orienta pela reflexividade dos próprios atores sobre suas práticas, buscando interpretar os sentidos que emergem da interação entre os sujeitos da RBTR com outros atores sociais em seus contextos de atuação. A seguir, detalham-se os procedimentos metodológicos adotados, com vistas a explicitar os caminhos percorridos para aproximar-se dessas experiências, narrativas e sentidos.

No limite, ao longo de seus caminhos, a própria pesquisa foi tecendo vínculos com a rede que investiga. Ainda que realizada à distância – sem a convivência prolongada com os interlocutores, o que muitas vezes é um diferencial em pesquisas qualitativas –, essa aproximação se deu por caminhos laterais, às vezes marginais, mas ainda assim sempre implicados. De algum modo, o processo da pesquisa “enredou” também quem a escreve: não como artista ou militante, mas desde um esforço metodológico e analítico de reconhecer e afirmar a RBTR como fenômeno social relevante e ainda pouco estudado.

1.3.1

Levantamento e análise documental

O primeiro procedimento metodológico adotado nesta pesquisa foi o levantamento de um farto conjunto de documentos produzidos e publicados pela RBTR. Antes da realização de entrevistas ou do estabelecimento de contato direto com os/as articuladores/as da Rede, optou-se por uma aproximação inicial por meio dos textos públicos divulgados pelo próprio movimento – como cartas e manifestos, além de atas de reuniões, quando acessíveis publicamente. Essa escolha permitiu um primeiro contato com a história da RBTR, seus modos de organização, suas pautas e formas de atuação. Tratou-se, portanto, de um procedimento exploratório que desempenhou um papel decisivo na reformulação e no amadurecimento do projeto de pesquisa.

Todavia, seu uso não se restringiu à etapa exploratória. Ao longo de todo o processo investigativo, os documentos foram mobilizados em diversos momentos e para múltiplas finalidades. Serviram, por exemplo, para identificar articuladores/as-chave para futuras conversas, elaborar perguntas para as

entrevistas, reconstituir linhas do tempo, mapear conjunturas críticas e compreender os posicionamentos públicos adotados pela RBTR diante dessas situações. Também foram retomados em momentos posteriores, quando os depoimentos de articuladores/as ajudavam a reinterpretar aspectos inicialmente obscuros ou ambíguos dos textos. Assim, a consulta e os usos dos documentos não se deram de forma linear nem pretenderam esgotar suas possibilidades analíticas. Ao contrário, foram reiterados e articulados em constante triangulação com os demais materiais empíricos coletados. Trata-se, portanto, de uma abordagem documental de caráter iterativo, marcada por retornos sucessivos ao corpus à medida que a pesquisa avançava.

Para além dos achados específicos e das repercussões analíticas para esta pesquisa em particular, o trabalho de levantamento e análise documental também suscitou uma reflexão mais ampla, que pode interessar a analistas de movimentos sociais em geral. Sabe-se que a produção de textos públicos (como cartas, manifestos, notas de repúdio ou de apoio, panfletos, boletins e outros formatos similares) é uma prática comum em muitos movimentos contemporâneos. Tais textos são frequentemente elaborados para comunicar princípios e ideais, apresentar reivindicações, desafiar ou reforçar posicionamentos políticos, visando pautar um diálogo público sobre questões específicas. Textos de circulação interna (como atas, circulares, memorandos e relatórios) também podem ter relevância política na formação, mobilização e coordenação das ações, mas os documentos públicos são potencialmente mais relevantes por sua orientação para fazer ressoar questões na esfera pública, sendo assim importantes evidências para mapear o confronto político ao qual fazem referência.

Partindo deste entendimento, propõe-se que tais escritos sejam abordados analiticamente como *documentos das lutas sociais* travadas por esses coletivos em seus contextos específicos. Segundo André Cellard (2012), documentos são definidos como “tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho” (p. 296), abrangendo não apenas textos, mas também registros iconográficos, audiovisuais e em outros suportes materiais. Ao definir os textos públicos oriundos dos movimentos sociais como documentos da luta, entende-se que tais documentos são registros intencionais que capturam e tematizam aquilo que importa para os movimentos no momento de sua redação.

Vários manuais de pesquisa qualitativa nas ciências sociais consideram a análise documental como uma importante técnica de coleta de dados e estabelecem parâmetros gerais para o tratamento deste material (Cellard, 2012; Chizzotti, 2000). Segundo Antônio Chizzotti (2000), a pesquisa documental é orientada para responder questões específicas, demandando a escolha criteriosa dos documentos que irão compor o corpus a ser posteriormente analisado. O autor enfatiza que são os objetivos da investigação que delimitam quantos e quais documentos devem ser reunidos, cabendo ao pesquisador interessado ter sempre presente os seguintes tópicos: “para que servem as informações documentadas; quais documentos são necessários para realizar o estudo do problema; onde encontrá-los; e como utilizar-se deles para os objetivos da pesquisa.” (2000, p. 18).

André Cellard (2012) estabelece alguns critérios básicos para a análise documental. Preliminarmente, o analista deve ter um conhecimento satisfatório do contexto social, político e cultural no qual os documentos emergem e aos quais se referem; elucidar a autoria do texto; certificar-se da autenticidade e confiabilidade do texto; distinguir a natureza do texto; identificar os conceitos-chave e a lógica interna do texto. Cellard argumenta que, depois desse exame inicial, o/a pesquisador/a estará em boas condições de extrair os elementos relevantes de cada texto e indagá-los à luz do problema de pesquisa e do quadro teórico mobilizado.

Com esta abordagem, argumenta-se que, ao se realizar uma análise documental desses textos, eles podem ser convertidos em evidências materiais tanto daquilo que é e/ou foi importante para os movimentos em determinado tempo quanto daquilo que pode vir a interessar a seus analistas. Nesta perspectiva, aborda-se os documentos dos movimentos sociais como “produtos e produtores de orientações políticas” (Shiroma, Campos, Garcia, 2005), ressaltando sua natureza dinâmica e ativa na construção do sentido e na orientação das práticas dos movimentos.

Retomando a dupla hermenêutica de Anthony Giddens (2009), entende-se que os atores já possuem o sentido da própria ação, e que cabe ao analista “travar conhecimento com o que os atores já sabem” (p. 334) como condição para a produção de conhecimento sociológico sobre determinado fenômeno. Giddens estabelece dois níveis analíticos para compreender a conduta reflexiva dos atores: a consciência discursiva e a consciência prática. No contexto dos movimentos sociais, os textos públicos atestam e documentam precisamente a consciência

discursiva dos atores, definida como “o que os atores são capazes de dizer, ou expressar verbalmente, acerca das condições sociais, incluindo especialmente as condições de sua própria ação” (Giddens, 2009, p. 440).

A análise desses documentos permite aos pesquisadores acessar a narrativa que os próprios movimentos escolhem projetar para o mundo externo e interno, oferecendo um ponto de entrada qualificado para compreender como essas organizações se estruturam, se representam e se legitimam. Em suma, este argumento busca apenas reconhecer que essa produção textual oriunda dos movimentos, entendida como *documentos da luta*, constitui registros duradouros das posições e decisões que, de outra forma, tenderiam a se perder no fluxo das interações cotidianas.

O acesso às fontes documentais utilizadas nesta pesquisa se deu majoritariamente por meios digitais, especialmente por meio do blog *Teatro de Rua e a Cidade*, mantido pelo articulador da Rede Adailton Alves desde 2008. Esse blog funciona como um importante repositório de conhecimentos e memórias sobre o teatro de rua no Brasil, abrigando uma diversidade de conteúdos: desde textos reflexivos sobre o campo artístico e disciplinar, até registros de espetáculos, festivais, seminários e, em especial, documentos produzidos e/ou assinados pela Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR). Dos 37 documentos selecionados como relevantes para os objetivos deste estudo, 18 foram recolhidos neste blog. Os demais foram localizados no blog *Teatro de Rua no Brasil*, no blog da *Federação Prudentina de Teatro*, e em duas publicações organizadas por articuladores da rede (Turle, Trindade, 2016; Turle, Trindade, Gomes, 2016).

O Quadro 1 apresenta os documentos produzidos durante os Encontros Nacionais da RBTR e outros eventos de abrangência nacional, incluindo cartas, manifestos e, quando disponíveis, atas de assembleias. Incluem-se também, neste conjunto, os documentos gerados no contexto do Fórum Virtual Permanente da RBTR, constituído durante a pandemia de Covid-19. Já o Quadro 2 reúne documentos produzidos em encontros regionais e locais, bem como aqueles nos quais a RBTR aparece como uma das signatárias. Este segundo grupo é mais heterogêneo, tanto em forma quanto em conteúdo, refletindo a diversidade de frentes de atuação e articulação da rede.

Cabe destacar que a sistematização apresentada nos quadros a seguir está limitada aos documentos publicamente disponíveis até o momento da pesquisa.

Dada a dispersão dos registros e a ausência de um acervo centralizado da RBTR, é possível que existam documentos relevantes ainda inacessíveis. Apesar dessas limitações, o conjunto reunido oferece um panorama expressivo das principais pautas, formas organizativas e posicionamentos públicos da Rede ao longo dos anos, com desdobramentos analíticos que se farão visíveis em diferentes momentos da tese.

Quadro 1 - Documentos produzidos nos Encontros e demais eventos nacionais da RBTR

Ano	Evento	Município/UF	Documento	Fonte
2007	I Encontro RBTR / A Roda: o teatro de rua em questão.	Salvador/BA	“A Roda Girou em Salvador”.	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2008	III Encontro RBTR	Salvador/BA	“Carta de Salvador”	TURLE e TRINDADE, 2016, p. 54-55
	IV Encontro RBTR	São Paulo/SP	“Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2009	V Encontro RBTR	Paty do Alferes/RJ	“Carta de Arcozelo”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	VI Encontro RBTR	Rio Branco/AC	“Carta do Acre”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2010	VII Encontro RBTR	Canoas/RS	“Carta do Rio Grande do Sul”	Blog Teatro de Rua no Brasil
	VIII Encontro RBTR	Campo Grande/MS	“Carta de Campo Grande/MS”	Blog Teatro de Rua no Brasil
2011	IX Encontro RBTR	Teresópolis/RJ	“Carta de Teresópolis”	Blog Teatro de Rua no Brasil
			“Manifesto RBTR – Prêmio Teatro Brasileiro. À Comissão de Tributação e Finanças da Câmara dos Deputados; Deputado Pedro Eugênio (PT-PE)”	Blog Teatro de Rua no Brasil
2012	X Encontro RBTR	Santos/SP	“Carta de Santos”	Blog Teatro de Rua e a Cidade

Ano	Evento	Município/UF	Documento	Fonte
			“Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua ao Governo Federal”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	XI Encontro RBTR	João Pessoa/PB	“Carta de João Pessoa”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2013	XII Encontro RBTR	Taguatinga/DF	“Carta de Brasília/DF”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	XIII Encontro RBTR	Rio Branco/AC	“Carta do Ramal História Encantada”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	XIV Encontro RBTR	Londrina/PR	“Carta de Londrina/Paraná”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2014	XV Encontro RBTR / III Ocupa Nise	Rio de Janeiro/RJ	“Carta do Hotel da Loucura - Rio de Janeiro”	TURLE e TRINDADE, 2016, pp. 68-72
			“Manifesto Por Uma Arte-Pública”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2015	XVI Encontro RBTR	Sorocaba/SP	“Manifesto RBTR”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	XVII Encontro RBTR	Fortaleza e Aquiraz/CE	“XVII Encontro da RBTR – Fortaleza/Aquiraz – 2015”	TURLE, TRINDADE e GOMES, 2016, p. 159
2016	XVIII Encontro RBTR	Campo Grande/MS	“Manifesto da Rede Brasileira de Teatro de Rua - Campo Grande/MS”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
			“Manifesto Luas e Ruas Contra os Genocídios”	Blog Teatro de Rua e a Cidade

Ano	Evento	Município/UF	Documento	Fonte
2017	XX Encontro RBTR	Presidente Prudente/SP	“20º Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua”	Blog Federação Prudentina de Teatro
			“Relato de parte do que rolou nas plenárias do XX Encontro da RBTR”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
	XXI Encontro RBTR	Parelheiros/SP	“Carta-Manifesto do XXI Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR dezembro/2017 - Parelheiros, São Paulo”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
			“XXI Encontro da RBTR - Ata”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2019	XXII Encontro RBTR	Salvador/BA	“Carta de Salvador – XXII Encontro da RBTR, 2019”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2020	I Encontro Virtual RBTR	Virtual	“Carta Aberta da Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR – pela Aprovação da Lei de Emergência Cultural”	Blog Teatro de Rua e a Cidade
2021	Fórum Virtual Permanente da RBTR	Virtual	“Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) pelo direito à vida dos trabalhadores da cultura e pela reedição da Lei Aldir Blanc - LAB 2021”	Blog Teatro de Rua e a Cidade

Fonte: Elaboração própria a partir das fontes indicadas.

Quadro 2 - Documentos produzidos em eventos locais e regionais e assinados pela RBTR.

Ano	Autoria	Documento	Evento e/ou Assunto
2009	Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua	“Carta do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua”	XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis; Formação do NPTR.
	RBTR	“Documento entregue à Funarte sobre Edital Artes na Rua”	Apresentação de propostas à Funarte a propósito do Edital “Artes na Rua”.
	RBTR	“Carta de Florianópolis”	II Encontro de Teatro de Rua da Região Sul; Manifestação pública contra portaria municipal de Florianópolis que proíbe a atividade de artistas de rua.
2010	RBTR	“Carta de Canoas/RS.”	III Encontro de Teatro de Rua da Região Sul; Fórum Social Mundial - 10 anos
	RBTR e Rede Teatro da Floresta	“Carta Pororoca”	I Seminário Amazônico de Teatro de Rua; Sobre especificidades regionais e “custo amazônico”.
	RBTR	“Carta da RBTR ao MinC/Funarte”.	Apresentação de propostas à Funarte a propósito da utilização do Fundo Setorial para o Circo, a Dança e o Teatro.
2015	Frente Nacional de Teatro	“Carta ao Ministro da Cultura Juca Ferreira”	Reitera a necessidade de efetivação do “Prêmio do Teatro Brasileiro – Programa Nacional de Fomento ao Teatro”.
	RBTR	“Tomada do Brasil pela Arte Pública. Manifesto Campo Grande/MS.”	Convocação para o movimento nacional “Tomada do Brasil pela Arte Pública”

Ano	Autoria	Documento	Evento e/ou Assunto
2019	RBTR	“Carta ao Presidente da República. Dia Nacional da Tomada do Brasil Pelas Artes Públicas”	Repúdio ao governo de Jair Bolsonaro e a nomeação de Roberto Alvim para coordenação do Centro de Artes Cênicas da Funarte.

Fonte: Elaboração própria a partir de material coletado no Blog Teatro de Rua e a Cidade.

Apesar da expressividade do conjunto documental reunido e das possibilidades analíticas que ele oferece, é preciso manter sob vigilância os limites dessa abordagem. Conforme aponta Cellard (2012), “embora tagarela, o documento permanece surdo”, e não pode responder por si a perguntas que exigem a escuta das experiências vividas. No caso da RBTR, os documentos disponíveis registram sobretudo os consensos formais pactuados em assembleias e encontros, não permitindo vislumbrar com clareza os dissensos, os bastidores dos acordos nem os conflitos internos à Rede. Tal limitação não é exclusiva deste caso, e remete a uma característica geral dos documentos produzidos por sujeitos coletivos, que, como argumenta Melucci, não devem ser tomados como expressão direta de uma vontade unificada, mas como produtos relacionais de processos organizativos e institucionais:

Documentos ou textos definidos, de qualquer maneira, nos colocam em contato com representações e percepções tornadas mais permanentes em qualquer forma institucional. Um documento escrito, um livro, um manifesto, um registro de processo ou ata de assembleia, contém uma representação que era percebida ativa e relacionalmente no momento em que foi produzida, mas que pôde ser introduzida naquele texto para o operar da instituição pouco a pouco envolvida. Frequentemente, a prática de tratamento dos textos na pesquisa social faz disso um uso ingênuo, sobretudo quando se trata de documentos relativos a sujeitos coletivos. Na verdade, tende a ignorar o fato que os textos referentes a sujeitos coletivos são sempre produções organizativas: o documento nunca é produzido por uma mente coletiva, por um sujeito metafísico que se chama partido, movimento, empresa ou grupo, mas é sempre o resultado de uma dinâmica institucional que reenvia à natureza do grupo, às características dos líderes e aos canais decisoriais, definitivamente aos modos nos quais muitas representações puderem ser estabelecidas e cristalizadas naquele textos. (Melucci 2005, p. 324-325)

Em outras palavras, o que muitas vezes aparece como uma unidade no documento é, na verdade, o resultado de negociações, decisões e conflitos que ocorreram nos bastidores, mas que não são evidentes na superfície textual. É justamente para acessar essas camadas menos visíveis, como os dissensos, as negociações internas e os vínculos entre os articuladores, que se torna necessário complementar a análise documental com outras estratégias metodológicas. A próxima seção, portanto, detalha a etapa de coleta de dados por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas com articuladores e articuladoras da RBTR.

1.3.2

Entrevistas semiestruturadas

A partir dos achados possibilitados pela análise documental, foi possível esboçar um primeiro mapeamento dos nós mais visíveis e recorrentes da Rede: grupos, companhias, movimentos e coletivos teatrais e, sobretudo, pessoas específicas que poderiam ser ouvidas, ampliando o alcance da investigação para além dos textos. Entre os nomes mais recorrentes que emergiram nesse mapeamento inicial, destacou-se Adailton Alves, artista de rua, professor universitário e articulador da RBTR desde sua gênese, em 2007. Responsável pelo blog *Teatro de Rua e a Cidade*, que se consolidou como um dos principais repositórios de documentos, reflexões e registros sobre a RBTR, Adailton aparecia como um nó importante: alguém que cruzava a cena da rua, o espaço da organização política da Rede e o universo acadêmico. Sua longa trajetória no movimento, somada à atuação artística e à experiência como pesquisador, sugeria uma escuta atenta às intenções da pesquisa e uma visão abrangente sobre os percursos da RBTR.

O primeiro contato direto com alguém da Rede se deu justamente com Adailton, em uma conversa informal. Por se tratar de uma aproximação inicial, optou-se por não gravar o diálogo, priorizando um encontro mais livre e menos atravessado por formalidades. Ainda que não registrada integralmente, a conversa se mostrou decisiva: dela resultou uma lista de nomes indicados por Adailton como pessoas cuja escuta poderia ser relevante para compreender os sentidos da RBTR, acompanhada de alguns comentários que ajudavam a contextualizar cada indicação. Essa lista, produzida a partir da memória e da sensibilidade de um articulador com longa inserção na Rede, ofereceu uma base situada e legitimada para a seleção de entrevistados/as potenciais. Em muitos casos, os nomes sugeridos coincidiam com aqueles que já apareciam em mapeamentos prévios realizados com base na análise documental e bibliográfica, o que reforçou a pertinência dos achados e permitiu traçar os caminhos iniciais para a escuta de articuladores e articuladoras por meio de entrevistas semiestruturadas.

A composição do grupo de entrevistados/as foi orientada pela intenção de escutar articuladores/as de diferentes regiões do país. Mais do que assegurar uma cobertura geográfica uniforme, o critério territorial buscava evitar a centralização

das vozes em regiões historicamente mais visibilizadas, como o Sudeste. Foram realizadas entrevistas com sete pessoas, residentes e atuantes nas seguintes cidades: Fortaleza/CE, Salvador/BA, Rio Branco/AC, Londrina/PR, Rio de Janeiro/RJ, Sorocaba/SP e São Paulo/SP. Apesar dos esforços, este objetivo foi parcialmente atingido, pois não foi possível incluir interlocutores do Centro-Oeste. Todos os entrevistados, quando questionados, apontaram para um mesmo articulador em particular com atuação reconhecida no movimento quando se fala da região Centro-Oeste e isso já é um dado sobre os fluxos de referência na Rede. Contudo, por temporalidades desencontradas entre a pesquisa e a vida dos interlocutores, não foi possível obter a entrevista.

Ainda que não configurem uma amostra representativa no sentido estatístico, essas entrevistas ofereceram uma amostra significativa da diversidade e da densidade dos vínculos que compõem a Rede, permitindo uma aproximação qualitativa com os sentidos atribuídos pelos próprios sujeitos às suas práticas políticas e artísticas. A abordagem adotada foi a da entrevista semiestruturada, combinando um roteiro-base com abertura para derivações e aprofundamentos conforme os temas emergiam na fala dos/as interlocutores/as. O roteiro foi elaborado a partir dos eixos teóricos e analíticos da pesquisa e contemplou, de forma articulada, os seguintes blocos temáticos:

- a) a trajetória artística e política do/a entrevistado/a no teatro de rua e na RBTR;
- b) os sentidos atribuídos ao teatro de rua como prática artística e política;
- c) os sentidos atribuídos à RBTR e à participação no movimento;
- d) os modos de organização e atuação da Rede ao longo do tempo;
- e) os vínculos políticos, artísticos e afetivos entre seus participantes;
- f) os conflitos, desafios e transformações vivenciados no interior da Rede;
- g) e, de modo transversal, a relação entre a RBTR e os sentidos emergentes da noção de arte pública.

As entrevistas foram realizadas no segundo semestre de 2023, com duração média entre 1h30 e 2h, via videoconferência pelo aplicativo Google Meets, com gravação audiovisual da conversa e posterior transcrição. A adoção do formato remoto se deu, sobretudo, em função da ampla dispersão geográfica dos entrevistados/as, o que tornava inviável a realização de entrevistas presenciais com os recursos disponíveis. Vale situar que esse processo ocorreu em um momento

marcado pela flexibilização dos protocolos sanitários e pelo desejo coletivo de retomar encontros presenciais após os anos mais críticos da pandemia de COVID-19. Ainda que o formato virtual tenha possibilitado a escuta de interlocutores/as em diferentes regiões, também gerou desafios específicos, em função de um cansaço generalizado com as telas e, possivelmente, o desinteresse de algumas pessoas em participar de longas conversas mediadas por tais dispositivos. Alguns convites não foram respondidos e houve negativas que sugeriam uma resistência ao formato remoto.

A presente pesquisa optou por remeter aos entrevistados com seus nomes reais, mediante consentimento registrado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), por compreender que o anonimato, neste caso, não apenas se mostrava desnecessário, como poderia incorrer na invisibilização de trajetórias públicas e ativamente engajadas na construção da RBTR. Muitos/as dos/as entrevistados/as são também autores/as de textos, entrevistas, falas públicas e produções culturais que serão mobilizadas ao longo da análise com suas respectivas autorias reconhecidas. O uso dos nomes reais, portanto, assegura maior coesão ao tratamento do material empírico e respeita a exposição pública já realizada pelos/as próprios/as interlocutores/as em diferentes meios e formatos. As informações sociodemográficas coletadas dos/as entrevistados/as podem ser consultadas no apêndice desta pesquisa.

1.3.3 Vídeo histórico da RBTR (2020)

Outra fonte documental importante incorporada ao processo da pesquisa é um vídeo produzido como parte das atividades do curso livre Estudos de Teatro(s) de Rua, promovido remotamente por articuladores da RBTR vinculados a diferentes universidades públicas, atuando como docentes e discentes. Exibido durante uma das aulas/webinários do curso – dedicada à história da própria RBTR –, o vídeo foi idealizado e montado por Samir Jaime, um dos articuladores da Rede. Segundo relato do autor do vídeo, a proposta surgiu da percepção de que a trajetória do movimento não poderia ser adequadamente representada pela fala de apenas uma ou duas pessoas. Assim, decidiu-se reunir múltiplas vozes da RBTR, compondo um

relato coletivo por meio dos depoimentos de 39 articuladores/as – entre eles, os sete que concederam entrevistas a esta pesquisa.

O vídeo não possui um título específico e é referido por Samir Jaime como um “vídeo histórico da RBTR”, nomenclatura que será adotada em todas as menções a este material e citações extraídas dele ao longo da tese. Trata-se de um registro que, desde sua origem, se apresenta como gesto de memória e reflexão sobre o próprio movimento. Ao ser incorporado como fonte, tal gesto é reconhecido e prolongado nos limites desta pesquisa. Em termos metodológicos, o vídeo ocupa um lugar singular, pois, ainda que componha o conjunto documental analisado, sua estrutura e conteúdo aproximam-no daquilo que foi buscado nas entrevistas, funcionando como uma fonte complementar, especialmente diante da ausência ou recusa de interlocutores que, apesar de não participarem das entrevistas, estão presentes no vídeo e oferecem, por meio de seus depoimentos, percepções, memórias e interpretações que enriqueceram a dimensão analítica da tese.

Vale ressaltar que este material se somou ao conjunto empírico da pesquisa a partir de uma oferta espontânea do próprio autor do vídeo, durante a entrevista. Para os propósitos da investigação, o material assume uma função documental e memorialística análoga à de um documentário, articulando depoimentos, registros visuais e sonoros que conferem consistência à narrativa coletiva da RBTR permitindo o acesso a falas que de outro modo não estariam presentes na pesquisa e ampliando o escopo da escuta sobre o movimento.

1.4

Estrutura da tese

Para desvendar a complexidade da Rede Brasileira de Teatro de Rua e a sua atuação no campo das políticas culturais, esta tese organiza o estudo a partir da articulação entre o referencial teórico-metodológico e a análise empírica da trajetória e das práticas do movimento. O percurso foi desenhado para iluminar a agência do movimento, partindo da construção da base teórica desta tese e avançando para a análise da sua ação concreta, até chegar à demonstração do seu papel singular.

A tese se inicia no Capítulo 2, onde é construído o quadro analítico que guia a pesquisa. Nele, uma abordagem relacional para os movimentos sociais é elaborada

a partir do diálogo com autores como Mario Diani e Ilse Scherer-Warren. A Rede é pensada, a partir dessa lente, não como uma entidade estática, mas como um processo dinâmico de interação, cuja coesão reside na densidade e na materialidade de seus vínculos sociais. Em complemento, essa mesma seção lança um olhar “desde baixo” sobre as políticas culturais, concebendo os direitos em geral, e os direitos culturais em particular, não como garantias fixas, mas como categorias em construção, reinventadas nas lutas sociais, e a própria sociedade civil como um ator que produz políticas em movimento. Essa arquitetura analítica posicionou a investigação em um campo ainda pouco explorado, voltado a compreender como movimentos sociais e artísticos elaboram e implementam agendas no campo das políticas culturais.

A partir dessa base teórica, a tese avança para a análise empírica da Rede, seguindo um fluxo que conecta a história do movimento com suas ações e a base relacional que as sustenta. O Capítulo 3 oferece, para isso, uma reconstituição histórica do campo de lutas do qual a RBTR emerge. Ao resgatar as heranças políticas e sociais de grupos como o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, o Movimento Arte Contra a Barbárie e o Redemoinho, este capítulo estabelece que o engajamento do teatro não é um fenômeno isolado, mas uma continuidade de manifestações que rearticulam, sob o vetor específico do teatro de rua e em escala nacional, o debate sobre a valorização da arte de rua como prática pública e cidadã.

Tendo como pano de fundo a trajetória histórica das lutas sociais do teatro brasileiro, a tese avança para examinar o núcleo do conflito e do projeto político-cultural que orientam a atuação da Rede Brasileira de Teatro de Rua. O Capítulo 4 concentra-se em desvendar o porquê da ação coletiva da Rede, explorando as motivações políticas, culturais e simbólicas que sustentam sua mobilização. É nesse momento que a categoria nativa de “arte pública” emerge como conceito central, não apenas como definição estética ou de linguagem, mas como ferramenta política capaz de articular diagnósticos, reivindicações e propostas. A análise evidencia como essa noção se converte em um ponto de condensação das críticas do movimento às formas hegemônicas de financiamento e gestão cultural, assim como em base para a formulação de alternativas pautadas no fomento direto e na cidadania cultural. Ao trazer à tona esse embate, o capítulo mostra que a luta por políticas públicas para as artes públicas é, para a RBTR, inseparável de um projeto mais amplo que busca redefinir as relações entre arte, Estado e sociedade.

O dinamismo da RBTR se revela também no corpo a corpo de suas práticas: na forma como organiza encontros nacionais que funcionam como o principal espaço deliberativo do movimento, nas intervenções cênicas que interrompem fluxos urbanos, nas campanhas públicas, na redação de documentos públicos. O Capítulo 5 acompanha esses movimentos para compreender como, em diferentes frentes, a Rede constrói sua presença e amplia sua influência. Ao longo dessa análise, o conceito de repertórios de ação coletiva serve como ferramenta para mapear e interpretar essa multiplicidade, permitindo observar não apenas as estratégias visíveis no espaço público, mas também os arranjos internos e as articulações discursivas que dão sustentação à sua atuação. Mais do que um inventário de práticas, este capítulo busca mostrar como a combinação e o entrelaçamento desses repertórios constituem a força política da RBTR e a sua capacidade de tensionar e reconfigurar o debate sobre arte pública no Brasil.

Encerrando o percurso analítico, o Capítulo 6 volta-se para a dimensão relacional da RBTR, examinando como a estrutura e a vitalidade do movimento se sustentam em um tecido denso de vínculos sociais. A Rede é apresentada não apenas como uma organização formal, mas como um espaço vivo de articulação composto por diferentes tipos de relações: a rede política, pautada por articulações estratégicas e solidariedade em torno de causas comuns; a rede de colaboração artística, baseada na troca de saberes e experiências criativas; e a rede afetiva, fundamentada em vínculos de amizade, confiança e cuidado. O capítulo mostra que a força e a resiliência da RBTR dependem desses vínculos interpessoais e interorganizacionais, que circulam recursos simbólicos e materiais essenciais para sua continuidade, complementando e potencializando seus repertórios de ação.

Nas Considerações finais, retoma-se esse percurso para mostrar que a compreensão da RBTR exige vê-la simultaneamente como sujeito demandante e agente executor de políticas culturais, movendo-se entre espaços autônomos de articulação e a arena institucional com uma gramática própria, ancorada na prática artística e na experiência coletiva. Essa dupla condição desafia concepções consolidadas sobre o papel dos movimentos sociais no campo cultural, ao revelar que a criação artística pode ser, ao mesmo tempo, forma de ação política e modo de produção de políticas culturais. Ao articular, de maneira indissociável, repertórios de ação, vínculos sociais e elaboração conceitual, a Rede exemplifica como processos culturais de base podem tensionar estruturas estatais e instaurar novas

formas de mediação entre a prática artística e a vida social e política. Mais do que um estudo de caso, o que emerge desta análise é uma lente para compreender a potência e os limites de experiências semelhantes, apontando para o desafio e a necessidade de políticas culturais capazes de reconhecer e dialogar com atores que operam nesse território híbrido.

2

Quadro teórico e eixos da análise

Compreender a Rede Brasileira de Teatro de Rua requer mais do que descrever suas práticas ou registrar suas reivindicações. Trata-se de captar um fenômeno coletivo que articula práticas artísticas e formas de ação política, enraizado em territórios e marcado por disputas simbólicas e materiais no campo da cultura. A RBTR não é apenas uma organização, tampouco um simples agrupamento de artistas: ela se apresenta como uma rede de articulação, atua como movimento social e, como tal, afirma um projeto político-cultural próprio. Para dar conta dessa complexidade, é preciso mobilizar ferramentas teóricas capazes de acompanhar a densidade de suas práticas e os sentidos que dela emergem.

Neste capítulo, delineiam-se os dois principais eixos teórico-analíticos que sustentam a abordagem da pesquisa. O primeiro eixo parte dos estudos sobre movimentos sociais, com ênfase numa perspectiva relacional, para compreender a RBTR como uma rede de movimentos: um arranjo multiforme e dinâmico, que se articula por meio de vínculos, performances e repertórios de ação coletiva. O segundo eixo dialoga com os campos das políticas culturais e dos direitos culturais, colocando em primeiro plano os conflitos simbólicos e materiais que estruturam a atuação da RBTR e os sentidos de direito e cultura que afirma em suas lutas.

Na interface entre os estudos dos movimentos sociais e das políticas culturais, a análise busca compreender a RBTR como uma expressão concreta de lutas sociais no campo da cultura, em que práticas artísticas e reivindicações políticas se atravessam. Mais do que aplicar teorias preexistentes, trata-se aqui de construir uma lente interpretativa sensível aos modos de ação e produção de sentido que emergem do próprio campo empírico. Os eixos teóricos que se seguem, portanto, não funcionam como grades fixas, mas como instrumentos móveis de leitura, atentos à fluidez, à diversidade e à potência crítica da ação coletiva da RBTR.

2.1

RBTR como rede de movimentos sociais

Este primeiro eixo analítico mobiliza os estudos sobre movimentos sociais para construir uma chave de leitura relacional da RBTR, centrada nos vínculos,

estratégias e formas de articulação que sustentam sua atuação como um ator coletivo. A Rede é aqui analisada como uma rede de movimentos sociais, perspectiva que permite compreender sua organização interna, seus modos de ação e sua presença pública como expressão de lutas no campo da cultura. A proposta é ativar categorias sociológicas consolidadas para explorar como esses elementos se entrelaçam na experiência empírica da RBTR.

A seção se desenvolve em três momentos complementares. O primeiro examina aproximações teóricas entre os conceitos de rede social e movimento social, situando o fenômeno da RBTR em diálogo com as abordagens clássicas e contemporâneas da sociologia dos movimentos sociais. O segundo propõe a aplicação do conceito de rede de movimentos sociais ao caso da RBTR, destacando as contribuições específicas das abordagens de Diani e Scherer-Warren e do diálogo entre ambos. O terceiro mobiliza os conceitos de repertório e performance, a partir de Charles Tilly, como ferramentas para analisar os modos de ação coletiva da Rede e os sentidos que esses modos expressam. Juntos, esses elementos compõem um quadro analítico voltado à compreensão da RBTR como ator coletivo multiforme, em disputa simbólica e política no espaço público.

2.1.1

Redes e movimentos sociais: aproximações teóricas

Como abordar sociologicamente um fenômeno coletivo contemporâneo que se auto define como rede, articula práticas políticas e culturais diversas, e opera em múltiplos territórios e temporalidades? Este é o desafio assumido nesta seção, que busca construir um primeiro eixo teórico-analítico capaz de dar conta da complexidade da ação coletiva protagonizada pela Rede Brasileira de Teatro de Rua. Para tanto, parte-se do reconhecimento de que a RBTR pode ser compreendida à luz das contribuições do campo dos estudos sobre movimentos sociais, considerando os aportes teóricos que permitem examinar os sentidos da mobilização coletiva, as formas de organização e os conflitos nos quais ela se inscreve. A proposta, aqui, é constituir um arcabouço conceitual que permita investigar a RBTR a partir de categorias analíticas pertinentes ao caso, selecionadas entre aquelas já consolidadas na literatura sociológica sobre movimentos sociais.

Seguramente trata-se de um campo de estudos multidisciplinar e com vasta produção nas Ciências Sociais, do qual já se encontram disponíveis balanços e

sistematizações satisfatórias sobre os principais paradigmas teórico-analíticos, apontando as semelhanças, as diferenças e os diálogos entre autores/as e obras destacadas, bem como suas validades, seus limites e desdobramentos contemporâneos (Alonso, 2009; Gohn, 2007, 2014; Della Porta, Diani, 2006). Assim, omite-se sem prejuízo uma exposição ampliada deste campo de estudos, optando-se por destacar especificamente aqueles aportes teóricos e analíticos das distintas abordagens que são relevantes e contribuem para a compreensão do fenômeno estudado. Proceder tal delimitação da RBTR como um movimento social requer a montagem de um quadro analítico diversificado, que recorra a diferentes correntes da literatura sobre o tema, sem restringir-se a nenhum deles.

Nesse percurso, uma das pistas iniciais que orientaram o olhar analítico emergiu do próprio campo empírico. Entre os elementos que se destacaram desde os primeiros contatos, está a auto definição dos participantes dessa ação coletiva como rede – e não como movimento, coletivo, associação ou outra forma dentre as conhecidas e disponíveis. Essa escolha terminológica, longe de ser tomada como um dado em si ou confundida com categorias analíticas já existentes, foi assumida nesta pesquisa como uma primeira pista da reflexividade dos atores e do modo como compreendem sua própria articulação coletiva, capaz de orientar as primeiras perguntas da pesquisa e, com isso, as primeiras escolhas teóricas.

Das sistematizações produzidas por Maria da Glória Gohn (2007, 2014) a propósito das mais proeminentes correntes teóricas sobre movimentos sociais, compreende-se logo que não há conceito unívoco para movimento social, mas sim múltiplas definições que variam conforme o paradigma explicativo adotado. Em razão disso, a autora enfatiza que uma etapa fundamental de qualquer pesquisa sobre o tema deve ser “esclarecer qual a interpretação teórica que adotamos sobre os movimentos sociais a partir do universo de interpretações existentes” (2007, p. 242), como forma de delimitar com maior precisão o objeto de estudo e orientar a seleção das categorias analíticas relevantes.

Essa exigência torna-se ainda mais importante num campo marcado por disputas paradigmáticas, sobreposições e usos amplos – por vezes imprecisos – da própria noção de “movimento social”, frequentemente empregada para nomear fenômenos muito diversos. É nesse contexto que se justifica a adoção do conceito de rede de movimentos sociais como chave de leitura para a RBTR. Essa escolha se fundamenta em uma perspectiva relacional, segundo a qual os movimentos

sociais não são concebidos como entidades unitárias e coesas, mas como arranjos fluidos e dinâmicos compostos por múltiplos atores, vínculos e formas de articulação. Tal abordagem relacional permite analisar amplamente a diversidade de sujeitos, estratégias, níveis de organização e repertórios de ação presentes na RBTR.

Conforme Alonso (2009, p. 73), essa definição dos movimentos como redes reflete mudanças na compreensão do movimento social que se desenvolveram na década de 1990, quando as abordagens sociológicas começaram a focar nos vínculos interpessoais e nos padrões de interdependência social que moldam esse fenômeno, desviando-se em parte da análise macroestrutural das causas da mobilização. Em vez de ser concebido como uma entidade institucionalizada por analogia às organizações, o movimento social passou a ser concebido como um processo contínuo de interação social, o que levou à ampla aceitação da ideia de redes sociais para descrevê-lo. Também Maria da Glória Gohn (2010) identifica a revitalização contemporânea da categoria redes sociais na análise dos movimentos sociais:

Rede social passa a ter, na atualidade, para vários pesquisadores, um papel até mais importante do que o movimento social. Sabemos que rede é uma categoria muito utilizada, com diferentes sentidos, constituindo-se até em certo modismo. Ela é importante na análise das relações sociais de um dado território ou comunidade de significados porque permite a leitura e a tradução da diversidade sociocultural e política existente nessas relações. Sem cair em visões totalizadoras da unicidade, ela tem certa permanência e realiza a articulação da multiplicidade do diverso, tanto em períodos de fortes fluxos das demandas como nos de refluxos. (Gohn, 2010, p. 32, grifo no original)

Esse giro relacional está presente em diferentes vertentes da sociologia dos movimentos sociais (Barcelos, Pereira, Silva, 2016; Fernandes, 2023; Carlos, 2011) e se expressa de forma particularmente relevante nas contribuições de Mario Diani (1992, 2003a, 2003b, 2015) e Ilse Scherer-Warren (2006, 2008, 2013, 2018), autores que serão mobilizados nesta seção. Embora situados em tradições teóricas distintas e com ênfases específicas, ambos compartilham uma compreensão relacional dos movimentos sociais enquanto redes, o que permite colocá-los em diálogo para a construção de um quadro analítico capaz de articular níveis distintos de observação e múltiplas dimensões da ação coletiva.

Assim, ao pensar os movimentos sociais como redes, conforme propõem Diani e Scherer-Warren, aceita-se o pressuposto ontológico de pensar os movimentos como relações. A matriz teórica que sustenta este modo de conceber os movimentos sociais é a chamada sociologia relacional ou virada relacional:

O ‘o quê’ (a relação) foi transmutado em ‘como’ (a perspectiva relacional): o que no início era visto torna-se, então, um modo de ver. Substâncias se dissolvem em relações e processos. Para onde quer que se olhe, veem-se relações, redes e interações. (Vandenberghe, 2017, p. 344).

Vandenberghe (2017), ao comparar o atual momento da teoria sociológica com aquele identificado por Jeffrey Alexander (1987) como um novo movimento teórico em busca de sínteses, constata que os movimentos teóricos na atualidade – dentre os quais se destaca a sociologia relacional – assumem menos a forma de “uma teoria social compreensiva com ambições universais” (p. 341), e se configuram mais como abordagens sensibilizantes que “apresentam uma perspectiva, um paradigma, um modo de aglutinar abordagens em competição em torno de uma nova abordagem, conceito ou tema” (ibid.).

Um dos marcos na literatura sociológica para a sistematização dos pressupostos da sociologia relacional foi a publicação de *Manifesto for a Relational Sociology* por Mustafa Emirbayer (1997). Emirbayer, destacando o gesto relacional de clássicos da sociologia como Marx, Simmel e Durkheim, desafia a ideia de que seja possível postular unidades distintas e dadas, como o indivíduo ou a sociedade, e toma a relação entre as partes em interação como unidade básica da realidade social e ponto de partida para a análise sociológica. O que há de distintivo na abordagem relacional é que “ela vê as relações entre termos ou unidades como de natureza predominantemente dinâmica, como processos contínuos e em desenvolvimento, em vez de laços estáticos entre substâncias inertes.” (Emirbayer, 1997, p. 289).

Nesta perspectiva, a citação a Vandenberghe a seguir, embora longa, é suficientemente eloquente acerca das pressuposições ontológicas, epistemológicas e metodológicas que a adoção da perspectiva relacional implica.

A sociologia relacional foca em todos os tipos de relações possíveis e transforma esse foco em tripla lente que refrata os níveis ontológico, epistemológico e metodológico de análise em um único *focus imaginarius*. No nível ontológico, ela assume que as relações essencialmente criam a vida social. No início era a relação

e na relação está o início. Além e contra as abordagens holistas e individualistas, ela afirma a primazia das relações. Nem o indivíduo nem a sociedade existem por si mesmos – salvo por implicação mútua. Faz as relações entre pessoas precederem os indivíduos, e, mais, a própria sociedade é em última instância um complexo relacional que emerge das transações entre pessoas forjando redes, campos, figurações, estruturas, sistemas, instituições e outras formações. No nível epistemológico, a sociologia relacional opõe o pensamento categorial das abordagens substancialista, subjetivista e essencialista ao pensamento relacional das abordagens estruturalista, processual e interacionista. (...) É, contudo, mais do que um exercício de tradução; é uma conversão a outra visão de mundo e um convite para ver o próprio mundo como um tecido de interações, transações e processos. No nível metodológico, a sociologia relacional substitui as técnicas lineares de correlação entre variáveis dependentes e independentes pelas técnicas mais complexas que são capazes de apreender e representar as múltiplas inter-relações entre pessoas, grupos e instituições. (p. 345-6)

Como mencionado anteriormente, a noção de rede, emergindo do campo e adotada pelos próprios atores que compõem a RBTR, foi captada inicialmente nesta pesquisa como uma *pista reflexiva* – uma fonte de hipóteses e indagações sobre como os participantes percebem o movimento. Depois, foi mobilizada como uma *pista teórica* que conduziu para a abordagem das redes de movimento sociais e daí para um ferramental analítico específico. Pode-se dizer agora que a ideia de rede revelou-se também como uma *pista epistemológica* para este estudo, levando a um modo de conceber e analisar a ação coletiva da RBTR como um tecido relacional complexo, dinâmico e contingente. Este ciclo reflexivo, teórico e epistemológico motivado pela ideia de rede e movido pela dupla hermenêutica, ressalta que a abordagem analítica adotada não foi motivada por uma simples coincidência semântica, mas sim fundamentada na natureza relacional do objeto da pesquisa.

2.1.2

Rede de movimentos sociais: conceito e aplicação à RBTR

Atento a essa complexidade, este trabalho recorre ao esforço de síntese conceitual proposto por Mario Diani (1992), cuja proposta não nasce da adesão a uma única escola ou abordagem, mas precisamente da tentativa de construir um ponto de convergência entre elas. Diani (1992) parte do reconhecimento de que o campo dos estudos sobre movimentos sociais se expandiu e fragmentou a tal ponto que corre o risco de perder um núcleo conceitual claro. Sua contribuição, nesse sentido, não visa apenas classificar, mas oferecer uma definição suficientemente

abrangente e estável para sustentar leituras integrativas sem incorrer em reducionismos.

A partir da revisão das principais definições formuladas ao longo do século XX, o autor introduz um conceito sintético de redes de movimentos sociais que articula três elementos fundamentais: “Um movimento social é uma rede de interações informais entre uma pluralidade de indivíduos, grupos e/ou organizações, engajados em um conflito político ou cultural, com base em uma identidade coletiva compartilhada” (Diani, 1992, p. 13)⁵. Trata-se de uma definição relacional, capaz de articular dimensões estruturais e simbólicas da ação coletiva, e de escapar tanto da rigidez organizacional quanto do espontaneísmo que marcam outras abordagens.

Para levar adiante o objetivo de delimitar analiticamente da Rede Brasileira de Teatro de Rua como rede de movimentos sociais, é preciso explicitar os elementos que compõem esse conceito na formulação de Mario Diani. O primeiro elemento destacado é a presença de interações em rede entre múltiplos atores, conectados informalmente. Essas interações compreendem fluxos de informação, apoio, recursos e sentidos entre indivíduos, grupos e organizações que, mesmo preservando sua autonomia, compõem um sistema de relações interdependentes. A RBTR exemplifica esse tipo de configuração: trata-se de um arranjo informal, descentralizado, formado por coletivos, grupos e companhias teatrais, artistas autônomos, organizações culturais e grupos de militância, cuja articulação não se dá por meio de uma estrutura formal rígida, mas sim por vínculos dinâmicos, pautados por afinidades políticas, artísticas e territoriais. Ao longo de sua trajetória, a Rede operou como um circuito por onde circularam informações, estratégias, repertórios de ação, recursos materiais e simbólicos, consolidando um espaço de interação contínua e de reconhecimento mútuo entre seus membros, ainda que com níveis distintos de engajamento e participação.

O segundo componente central é a identidade coletiva, entendida como um conjunto compartilhado de crenças, símbolos e sentidos de pertencimento, que permite aos atores se perceberem como parte de um mesmo movimento e serem reconhecidos como tal por outros agentes sociais. Essa identidade é construída ao

⁵ Esta e todas as demais citações de textos originalmente escritos em outro idioma foram traduzidas pelo autor com o auxílio de modelos de inteligência artificial (ChatGPT, Gemini).

longo do tempo, em processos contínuos de negociação interna e de demarcação externa. No caso da RBTR, essa identidade coletiva se constrói em torno de um *ethos* que articula arte e política: a escolha pela rua como espaço de criação e apresentação é, ao mesmo tempo, uma linguagem artística e uma tomada de posição diante das desigualdades de acesso aos bens culturais. Ao afirmarem o direito à cidade, à arte e ao uso do espaço público, os artistas de rua mobilizam uma identidade que os distingue não apenas como fazedores de teatro de um determinado tipo, mas como sujeitos de uma ação coletiva com implicações sociais e políticas. Essa identidade, ainda que plural e atravessada por tensões internas, sustenta a coesão simbólica da Rede e legitima suas formas de ação.

Por fim, o terceiro elemento da definição de Diani refere-se ao engajamento em conflitos políticos e/ou culturais. Os movimentos sociais não são definidos apenas por suas formas organizativas ou por suas crenças, mas também pela presença de um antagonismo, ou seja, pela tomada de posição diante de relações de poder, valores dominantes ou estruturas institucionais. A RBTR se insere em uma arena de disputa em torno do acesso à cultura, da ocupação do espaço público e da valorização das expressões artísticas populares. Suas ações confrontam modelos excludentes de política cultural, regimes urbanos que criminalizam o uso livre das ruas e lógicas privatistas de produção da arte e das cidades. Mesmo quando seus repertórios são marcados por estratégias institucionais, como a participação em conselhos de cultura ou a proposição de políticas públicas por vias formais, o que está em jogo é uma confrontação simbólica e material em torno dos sentidos da cultura e da cidade.

Essa tríade – redes de interação, identidade coletiva, conflito – fornece, portanto, um aporte conceitual forte para compreender a RBTR como rede de movimentos sociais. Ao adotar esse enquadramento, a análise reconhece a densidade política do fazer teatral na rua e inscreve a RBTR no campo mais amplo das lutas sociais contemporâneas. A rigor, o esforço de síntese conceitual realizado pelo autor constata que apesar das significativas diferenças entre as definições revisadas⁶, todas elas acomodam os mecanismos de rede dentro de seus esquemas teóricos e analíticos. Nesse sentido, o conceito de redes de movimento sociais põe

⁶ Diani (1992) mergulha nas definições das seguintes correntes: Teoria do Processo Político, Teoria dos Novos Movimentos Sociais e Teoria do Comportamento Coletivo

em primeiro plano a ideia de rede social e aposta na possibilidade de entender os movimentos sociais enquanto um tipo distinto de rede social.

Contudo, a definição teórica de que um movimento social é um tipo específico de rede social, embora ofereça um ponto de partida consistente, mostra-se insuficiente diante de certas exigências analíticas. É preciso ir além da simples evocação da rede como uma abstração ou metáfora – seja no plano conceitual, seja na forma como os próprios atores a percebem – e buscar alguma materialidade relacional: identificar concretamente quem são os participantes, como se conectam, onde essa rede começa e onde ela termina. Para isso, Diani (2003a, p. 6-7) apresenta um modelo analítico baseado em três dimensões fundamentais – *nós*, *vínculos* e *fronteiras* – que, em conjunto, permitem transformar a rede de uma abstração teórica em uma estrutura relacional observável. Nenhuma delas é dada empiricamente de forma direta, sendo todas construções analíticas, definidas com base no objeto e objetivos de cada análise.

De acordo com Diani (ibid), os *nós* de uma rede podem ser indivíduos, organizações, eventos, lugares, perfis em redes sociais ou qualquer outra unidade relacional que se queira destacar. O que os caracteriza como *nós* é sua inscrição em um conjunto de interações relevantes no contexto observado. Os *vínculos*, por sua vez, dizem respeito aos diferentes tipos de relações entre os nós, que podem ser *laços diretos*, quando há contato explícito (como pessoas que se conhecem ou grupos que organizam conjuntamente um evento), ou *laços indiretos*, baseados em mediações ou identificações (como a adesão a uma causa comum ou a assinatura de um documento ou abaixo assinado, mesmo sem contato direto entre os signatários). Há vínculos visíveis, facilmente rastreáveis, e aqueles que só se revelam por seus efeitos de encadeamento, quando dois *nós* que não se relacionam diretamente operam, ainda assim, num mesmo campo relacional. Além disso, os vínculos variam quanto ao conteúdo – podendo ser políticos, artísticos, afetivos, entre outros – e quanto à densidade, indo de interações pontuais a colaborações continuadas. Por fim, as *fronteiras* da rede indicam os limites do campo relacional observado: quem está dentro, quem está fora, e com base em que critérios essa delimitação é feita. Não correspondem a divisões rígidas nem a recortes institucionais, mas são traçadas situadamente, a partir do problema de pesquisa e da lógica interna da rede analisada.

Seguramente, haverá espaço para analisar mais detidamente cada uma dessas categorias no universo da RBTR. Por ora, importa assentar esse vocabulário analítico, que permitirá apresentar a RBTR como uma rede de movimento social composta por diferentes tipos de nós (chamados articuladores), conectados por vínculos de natureza diversa (políticos, artísticos, afetivos, virtuais) e delimitada por fronteiras fluidas e dinâmicas, traçadas segundo critérios que articulam participação efetiva e pertencimento simbólico.

Para aprofundar a compreensão da RBTR como uma rede de movimentos sociais, somam-se as contribuições de Ilse Scherer-Warren, uma das principais referências brasileiras no estudo dos movimentos sociais desde a perspectiva das redes. É da autora o primeiro livro nacional a tratar diretamente do tema, *Redes de movimentos sociais* (1993), e sua produção subsequente deu lastro e densidade a essa discussão no contexto brasileiro e latinoamericano. Em comum com Diani, o trabalho de Scherer-Warren adota um olhar relacional para os movimentos sociais: em vez de concebê-los como entidades isoladas, de fronteiras rígidas e identidades fixas, propõe que sejam compreendidos como redes de redes, múltiplas articulações entre formas organizacionais e coletivos que compartilham sentidos, práticas e ideários de transformação. Esses movimentos não se restringem aos seus próprios limites, mas se constituem como territórios de empoderamento e articulação política no campo mais amplo da sociedade civil organizada.

Assim, a autora trabalha com o conceito de rede de movimentos sociais para se referir “à síntese articulatória, à amálgama ou às redes de redes do agir e do pensar coletivo representadas por diversos formatos organizacionais” (Scherer-Warren, 2018, p. 28). Ela argumenta que para compreender os movimentos sociais de hoje, não basta olhar para organizações isoladas ou para seus repertórios de ação. Há que se olhar para as conexões, ver a rede que se forma como um organismo vivo, onde a interação entre atores e organizações constitui o movimento. Em outras palavras, o movimento não é algo que primeiro existe e depois se conecta, ele é a própria rede que se faz ao se conectar. Para a autora:

As redes de movimentos sociais, na atualidade, caracterizam-se por articular a heterogeneidade de múltiplos atores coletivos em torno de unidades de referências normativas, relativamente abertas e plurais. Compreendem vários níveis organizacionais – dos agrupamentos de base às organizações de mediação, aos fóruns e redes políticas de articulação. (Scherer-Warren, 2008, p. 515)

Ao desenvolver sua teoria das redes de movimentos sociais, Scherer-Warren (2006, 2018) propõe também uma espécie de “topografia” da sociedade civil, composta por diferentes níveis ou “altitudes” de atuação, que ajudam a localizar empiricamente por onde se movem e se conectam os atores coletivos. Essa diferenciação não indica uma hierarquia, mas aponta para formas distintas de articulação no interior do campo da sociedade civil organizada. São três níveis: o associativismo local ou de base, as formas interorganizacionais de articulação e mediação e as mobilizações na esfera pública.

No primeiro nível, do associativismo local ou de base, é onde se situam as ONGs, as associações de bairro, os coletivos, os grupos culturais e comunitários que preservam sua autonomia e agem de modo mais enraizado em seus territórios. No caso pesquisado, é aqui que se encontram muitos dos grupos de teatro de rua que integram a RBTR, desde coletivos, companhias e grupos teatrais, a cooperativas de teatro, movimentos de teatro de rua. Práticas territorializadas que, embora autônomas, se tornam nós de uma rede mais ampla por meio de vínculos construídos ao longo de sua trajetória coletiva.

O segundo nível é o das formas interorganizacionais, ou redes de redes, que operam como mediações entre os atores e lutas locais e os espaços mais institucionalizados da sociedade civil. Aqui se situam fóruns, articulações temáticas e redes nacionais de organizações, que atuam como representações mais amplas desse associativismo de base. É nesse nível que se posiciona a RBTR enquanto articulação nacional: uma rede que não apaga as singularidades dos grupos que a compõem, mas que atua como instância agregadora, fortalecendo a visibilidade pública, a capacidade de mobilização e a incidência política do teatro de rua enquanto um segmento organizado da sociedade civil.

Por fim, Scherer-Warren (2006, 2018) destaca o nível das mobilizações na esfera pública, que corresponde às ações de visibilidade e enfrentamento simbólico dos movimentos sociais – como manifestações, atos públicos e campanhas. Também nesse plano a RBTR atua, especialmente em seus encontros nacionais, nas ações diretas, na redação de cartas e manifestos públicos, que além de dispositivos de articulação interna, funcionam como arenas públicas em que se consolidam posicionamentos coletivos e se projetam demandas para fora da rede, em diálogo com outras organizações da sociedade civil e com o Estado.

Para a autora, as redes de movimentos sociais emergem precisamente das diferentes configurações que se formam no cruzamento interorganizacional entre estes três níveis.

Esse cruzamento interorganizacional de diferentes níveis da sociedade civil, (...) que vai das organizações de base às organizações de mediação e articulação, aos movimentos de mobilização na esfera pública que é o que permite em última instância a formação das redes de movimentos sociais, possibilitando a construção de uma visibilidade ampliada de suas ações e demandas na esfera pública, da propagação de seus ideais e de publicização de suas utopias emancipatórias. (Scherer-Warren, 2018, p. 96)

Em suma, as redes não são apenas estruturas horizontais: elas são camadas articuladas da sociedade civil, da base à arena pública, e têm o potencial de carregar utopias emancipatórias. Com efeito, essa definição se ajusta muito bem à prática da RBTR: uma rede que está no chão da rua, nos grupos de base, mas também se articula com fóruns nacionais, faz incidência em políticas públicas, constrói discursos, se faz presente em arenas estatais de participação social. Uma “rede de redes” com vocação pública e utópica que atua fundamentalmente no âmbito da sociedade civil.

No clássico trabalho teórico de Jean Cohen e Andrew Arato (1997), encontra-se uma definição operativa de sociedade civil referindo-se a “uma esfera de interação social entre a economia e o Estado, composta sobretudo pela esfera íntima (especialmente a família), a esfera de associações (especialmente associações voluntárias), movimentos sociais e formas de comunicação pública.” (p. ix). Na mesma linha, Sérgio Costa (2002) argumenta que a sociedade civil não se reduz a uma soma de organizações e movimentos sociais, trata-se antes de uma “teia de interações” (p. 61) e os atores devem ser entendidos nesse contexto como “condensação institucional, nódulos nesse contexto de interações” (p. 62).

Dagnino, Olvera e Panfichi (2006) avançam nesse debate argumentando com clareza que a sociedade civil é uma esfera heterogênea, onde coexistem diversos atores sociais e uma pluralidade de práticas, de projetos, de ações coletivas e formas de relacionamento com o Estado e com o mercado. Para estes autores, a sociedade civil se expressa empiricamente como “*uma densa rede de movimentos sociais* e associações de caráter diversificado (...) [e] a natureza dessas relações é uma contingência histórica” (2006, p. 32, grifo nosso).

Adotando também uma perspectiva relacional para análise da sociedade civil, Marcelo Kunrath Silva (2006) argumenta contra concepções reificadas da sociedade civil que conduzem a uma visão simplista da dinâmica social. No lugar de ser tratada como um “objeto” com características democráticas predefinidas que determinariam uma forma específica de interação com o Estado e com o sistema político, o autor converge para um entendimento da heterogeneidade da sociedade civil.

A sociedade civil se caracteriza, assim, tanto pela diversidade quanto pela mudança, fazendo com que não haja uma “natureza” preestabelecida, mas sim um contínuo processo de construção, reprodução e transformação dos atores, a partir das configurações geradas pelo campo de relações que estabelecem. Ou seja, a partir de uma abordagem relacional e processual da sociedade civil, esta pode assumir diferentes características que não podem ser derivadas de um quadro teórico essencialista e/ou normativo previamente definido, mas, sim, devem ser identificadas e analisadas a partir da pesquisa empírica. (Silva, 2006, p. 175)

Sob este solo teórico, converge a análise das redes de movimentos sociais de Diani e Scherer-Warren. Ambos reconhecem que as redes não podem ser reduzidas à simples interação entre seus membros, nem compreendidas como espaços fechados de colaboração mútua. Segundo Diani (2015), o que distingue os processos coletivos não são apenas as propriedades dos indivíduos ou organizações que os compõem, mas as formas de interdependência que se estruturam a partir de suas interações. Mais do que apenas a soma das partes, para o autor, as redes que se formam através dessas trocas representam o “cimento da sociedade civil” e constituem-na como um campo distinto:

Dentro de tal campo, grupos e associações com perfis e agendas altamente heterogêneos e os indivíduos comprometidos vinculados a eles interagem de várias formas para gerar bens coletivos. Olhar para a sociedade civil como um campo nos permite ir além das limitações de relatos normativos que a tratam como a reserva de associações voluntárias não confrontacionais orientadas para a (re)produção da cidadania, ou como um espaço exclusivo de resistência ocupado por desafiadores políticos. (Diani, 2015, p. 201)

No mesmo movimento analítico, Scherer-Warren (2008) propõe que as redes de movimentos sociais sejam analisadas a partir de quatro níveis constitutivos, que permitem captar suas múltiplas dimensões e dinâmicas de articulação. O primeiro nível é o *organizacional*, que parte da constatação de que os movimentos sociais contemporâneos são compostos por uma ampla diversidade

de atores políticos: alguns oriundos de tradições organizativas mais hierarquizadas, outros alinhados a um novo ideário de organização em redes horizontalizadas (Scherer-Warren, 2008, p. 511). Essa diversidade de formas organizacionais dá origem a tensões e ambiguidades internas, mas também cria um espaço fértil para “o exercício da alteridade intersujeitos e para práticas democratizantes no interior das redes” (ibid). Como sintetiza a autora,

(...) é nesse embate, entre respeito à diversidade (dentro de determinados limites ideológicos, naturalmente) e a busca da unidade possível na ação (não necessariamente homogênea, mas complementar), que as redes de movimentos sociais vêm construindo sua trajetória. Dessa forma, o ideário de horizontalidade organizacional é permeado pela existência de elos internos que atuam a partir de representações políticas formalmente mais hierarquizadas. (Scherer-Warren, 2018, p. 57).

O segundo nível é o *narrativo* ou *doutrinal*, que diz respeito às construções discursivas que orientam o sentido da ação coletiva nas redes. Trata-se de um plano em que memória, ideário de transformação e identidade coletiva se entrelaçam, alimentando a produção de novos marcos simbólicos para os sujeitos sociais. Segundo a autora, nas redes latino-americanas, esse nível costuma articular as narrativas da exclusão com a crítica aos legados históricos de dominação, como a colonização, o patriarcado, o racismo estrutural e o patrimonialismo. Essa releitura crítica da história permite que esses grupos se relocalizem diante da herança social de sua condição, reinterpretando signos culturais, resgatando sentidos partilhados e fortalecendo-se enquanto sujeitos de direitos. Nesse processo, as redes operam como espaços simbólicos de produção de novas narrativas e valores, capazes de conectar lutas locais a espaços de articulação mais amplos, inclusive transnacionais.

As redes, por serem multiformes, aproximam atores sociais diversificados, dos níveis locais aos mais globais, de diferentes tipos de organizações, e possibilitam o diálogo da diversidade de interesses e valores. Ainda que este diálogo não seja isento de conflitos, o encontro e o confronto das reivindicações e lutas referentes a diversos aspectos da cidadania vêm permitindo aos movimentos sociais passarem da defesa de um sujeito identitário único à defesa de um sujeito plural (Scherer-Warren, 2018, p. 35).

Além da passagem de um tipo de organização identitária às redes multi-identitárias, que não ocorre sem disputa e negociação, essa composição heterogênea

é fonte de mais uma tensão inerente às redes de movimentos sociais. Estar em rede exige criar formas de convívio com a diferença e ao mesmo tempo tecer algum tipo de sentido comum. Isso ressoa com o pensamento de Mario Diani (2003a, 2003b) quando fala que a coesão de uma rede não está na uniformidade dos vínculos entre a pluralidade de atores, mas na densidade e qualidade deles. Scherer-Warren complementa esse raciocínio ao trazer a ideia da dinâmica intercultural e do esforço de conciliação de diferenças como parte essencial dessa densidade.

A pluralidade dos atores numa rede de movimentos coloca outros desafios: a complexidade de temáticas e das demandas; a dificuldade de conciliação de temáticas prioritárias; o encontro e desencontro de agendas e de interesses; o diálogo ou a falta de diálogo intercultural, dentre outros. (Scherer-Warren, 2018, p. 80)

O terceiro nível constitutivo é o da *informação* e da *comunicação*, que diz respeito ao papel estratégico das novas tecnologias na articulação das lutas e na formação de uma sociedade civil mais ampla e interconectada. As ferramentas digitais, como a internet, as redes sociais digitais e as rádios comunitárias, ampliam as possibilidades de troca simbólica, mobilização solidária e circulação de narrativas contra hegemônicas, permitindo que sujeitos localizados se articulem em redes nacionais e transnacionais e construam uma opinião pública crítica. Ainda que essas tecnologias não sejam, por si sós, o motor principal da ação coletiva, elas contribuem de forma decisiva para dar visibilidade às causas, conectar diferentes contextos, criar sentidos compartilhados entre atores diversos e mesmo para a multiplicação de formas empíricas de organização auto definidas como rede, tal qual a RBTR.

O quarto nível constitutivo das redes de movimentos sociais diz respeito aos *vínculos sociais e pessoais* que sustentam os processos de mobilização, articulação e empoderamento coletivo. Esses vínculos se expressam tanto nas interações presenciais – como reuniões, assembleias e encontros – quanto nas formas de comunicação virtual, que garantem agilidade e alcance, embora não substituam a densidade das trocas vividas face a face. A construção de identidades coletivas e de estratégias políticas compartilhadas se dá nesse entrelaçamento entre o vínculo afetivo, político e organizacional. A força das redes está, em grande parte, na capacidade de conectar demandas locais com agendas mais amplas, construir

alianças e projetar ações em escala regional, nacional ou transnacional. Essa dinâmica possibilita que necessidades específicas sejam ressignificadas como direitos dentro de um horizonte emancipatório, alimentando mobilizações simultâneas que articulam sujeitos diversos em torno de causas comuns e projetos de transformação social.

Com efeito, este duplo aporte teórico, referenciado em um mesmo núcleo conceitual, o de rede de movimentos sociais, não apenas converge conceitualmente, mas se fortalece por suas complementaridades analíticas. Com a lente relacional de Diani, a RBTR ganha um esqueleto analítico: torna-se possível identificar quem são os nós que a compõem, como eles se conectam, que tipos de vínculos predominam e de que forma essas conexões conformam uma identidade coletiva em torno de conflitos e objetivos compartilhados. Já com a lente de Scherer-Warren, essa estrutura ganha musculatura político-organizacional: sua abordagem permite compreender em quais territórios e escalas os nós atuam, como transitam entre ações locais e articulações mais amplas, e de que modo esses processos geram visibilidade pública, reconhecimento e mediação com outros campos da sociedade. Além disso, sua ênfase nos níveis de organização e na constituição de comunidades de sentido contribui para compreender os sentidos políticos e simbólicos que sustentam a coesão da rede.

É no diálogo entre essas duas perspectivas que se estrutura este eixo analítico da pesquisa. A RBTR é aqui compreendida como uma rede de movimento social cuja existência não se resume nem a uma estrutura informal de relações, nem a uma instância formalizada de organização, mas como um ator coletivo multiforme, que age em rede, por meio de vínculos, trocas simbólicas e práticas colaborativas. Essa concepção permite visibilizar a RBTR como parte ativa da sociedade civil organizada, operando em diferentes escalas, disputando sentidos e criando espaços alternativos de produção de cidadania.

2.1.3 RBTR em ação: repertório e performance

Para concluir este primeiro eixo analítico da pesquisa, introduz-se os conceitos de *repertório* e *performance* desenvolvidos por Charles Tilly como uma lente específica para analisar as ações e as dinâmicas *dentro* dessa estrutura de rede.

Movida por um conjunto de princípios e objetivos compartilhados, a Rede configura modos de presença e coordenação específicos que se desdobram em variadas práticas. Os esforços coletivos dos articuladores se entrelaçam na realização de encontros políticos e artísticos, na redação e divulgação de documentos públicos, na participação institucional, em ações diretas e outras formas de atuação que, somadas, conferem existência ao movimento.

Essa dinâmica, reflexiva e prática, resulta da escolha deliberada dos atores em adotar determinadas formas de organização e mobilização, em detrimento de outras, adaptando continuamente essas práticas às necessidades do movimento e aos contextos específicos. Esse processo contínuo de seleção e adaptação direciona a atenção para uma questão central e amplamente debatida nas sociologias dos movimentos sociais: de que maneira os movimentos coordenam seus esforços coletivos para articular demandas, mobilizar recursos materiais e simbólicos, estabelecer fronteiras de pertencimento, identificar oportunidades existentes e criar novas condições para agir e se fazer presentes nas esferas pública e política.

O interesse teórico e analítico nessa questão encontra nos conceitos de *repertório* e *performance*, desenvolvidos por Charles Tilly, um caminho produtivo para compreender essas práticas e, a partir delas, revelar dinâmicas relacionais, estratégicas e culturais que caracterizam a RBTR como movimento social. O primeiro, repertório, tem longa história de elaborações, usos, críticas e autocríticas, e busca dar conta das variações nos conjuntos de formas historicamente construídas que as pessoas utilizam para agir juntas em busca de interesses compartilhados. Já performance surge tardiamente no modelo explicativo de Tilly, conectado ao repertório como sua unidade mínima, levando a atenção às dinâmicas específicas das ações coletivas ao nível da prática, dos significados e das relações entre os atores.

Nas análises que seguem, este modelo explicativo de Tilly permite articular essas duas dimensões para compreender a RBTR tanto em sua ancoragem em formas historicamente disponíveis de ação coletiva quanto nas maneiras específicas que seus articuladores as realizam. A partir dessa abordagem, busca-se não apenas descrever as práticas da RBTR, mas analisar os princípios que orientam suas escolhas e os mecanismos concretos que sustentam sua coordenação interna e suas formas de interação com outros atores. Em outras palavras, mobilizar esses conceitos possibilita captar tanto o “o quê” a RBTR faz, o “como” e o “porquê”

dessas escolhas, levando em conta os sentidos atribuídos pelos atores e os contextos nos quais essas práticas se desenvolvem. Com isso em mente, esta seção se dedica a apresentar o conteúdo sociológico atribuído a esses conceitos no modelo explicativo de Tilly, destacando suas implicações para o estudo dos movimentos sociais e para a presente pesquisa.

Por certo, os legados da obra *tillyana* para o estudo da política contenciosa e dos movimentos sociais já estão documentados em sistematizações satisfatórias (Alonso, 2012; Bringel, 2012; Tarrow, 2008, 2018; Krinsky, Mische, 2013; Goulart, 2023). Recontar integralmente esta trajetória teórica, neste contexto, teria pouco a acrescentar. Contudo, tais sistematizações servem de base para identificar e focar em determinados marcos no desenvolvimento dos conceitos de repertório e performance, estabelecendo um quadro teórico estável e direcionado às análises da pesquisa.

Nas formulações iniciais do conceito, Tilly (1978) já utilizava a noção de repertório para demonstrar que as formas de ação coletiva não são universais nem ilimitadas, mas seguem padrões historicamente desenvolvidos dentro de determinados contextos sociais. Seu interesse inicial estava em explicar a variação histórica de longo prazo nas formas de protesto e mobilização, buscando compreender “como elas variam, como se relacionam entre si e como se alteram sob o impacto da industrialização, da formação do Estado e de outras grandes mudanças sociais.” (1978, p. 11).

Neste momento, Tilly define “repertórios de ação coletiva” como “as inúmeras maneiras pelas quais as pessoas poderiam, em princípio, empregar seus recursos na busca de fins comuns” (1978, p. 151). Ele argumenta que a escolha por determinadas formas de mobilização não é aleatória nem ilimitada, mas sim relacionada a fatores históricos e estruturais. Assim, certos repertórios tornam-se viáveis e recorrentes, enquanto outros permanecem à margem ou caem em desuso. Tilly dedica maior atenção às greves, mas os exemplos são vários:

Sequestros, motins, quebra de máquinas, charivaris, brigas em vilarejos, rebeliões fiscais, motins a pé, autoimolação coletiva, linchamentos, vinganças foram todos incluídos no repertório padrão de ação coletiva de algum grupo em algum momento. Em um cenário ou outro, as pessoas sabiam rotineiramente como iniciar cada uma delas. Em algum momento, as pessoas reconheceram cada uma delas como uma forma legítima e viável de agir em relação a uma queixa ou aspiração insatisfeita. (TILLY, 1978, p. 153)

Contudo, Tilly observou que, na prática, os grupos não exploram todas as possibilidades de ação disponíveis. Pelo contrário, tendem a repetir métodos já utilizados e reconhecidos como eficazes no contexto em que atuam. Isso gera uma espécie de “memória” de repertório: uma familiaridade compartilhada sobre como agir coletivamente, seja por experiência direta, seja pela observação e transmissão desse conhecimento. Dessa forma, compreender por que certos grupos utilizam determinadas formas de protesto exige levar em conta tradições, normas culturais, experiências anteriores de mobilização e a cultura política da sociedade. Nesse momento, dois elementos centrais do conceito de repertório já se delineiam: a) os repertórios de ação coletiva são limitados e seguem padrões reconhecíveis, e b) o contexto cultural e histórico influenciam a emergência e a legitimidade de determinadas formas de mobilização.

Angela Alonso (2012) sintetiza bem o alcance do conceito em sua formulação inicial, destacando a ênfase de Tilly na estrutura das práticas de mobilização. Para Alonso, o repertório, nesse momento, operava como um conjunto de *formas* disponíveis, que os atores utilizavam pragmaticamente em situações de conflito. A autora observa que Tilly focava nas práticas em si, como as passeatas ou as greves, dedicando menos atenção ao processo pelo qual os atores se apropriam desses repertórios ou aos significados que eles carregam. O ponto central era evidenciar a existência de padrões compartilhados de ação coletiva, mais do que o seu uso específico.

No entanto, essa ênfase nos fatores estruturais e no cálculo estratégico não passou despercebida por outros estudiosos. Como apontam Bringel (2012) e Alonso (2012), a abordagem inicial de Tilly foi criticada por limitar a agência dos atores sociais e por negligenciar as importantes dimensões culturais e simbólicas que também moldam as mobilizações coletivas. Tais objeções levaram Tilly a revisar e refinar seu modelo, resultando na reformulação do conceito de repertório de ação coletiva para repertório de confronto (Tilly, 1995). Esse deslocamento não apenas reforçou o caráter interativo das mobilizações, como também incorporou um olhar mais atento à improvisação, à criatividade e ao aprendizado dentro dos repertórios. Em vez de trata-los como simples instrumentos disponíveis para os atores, Tilly passa a enfatizar que eles são moldados pelas interações entre aliados e adversários,

adquirindo novos contornos à medida que são reinterpretados em diferentes contextos.

Como sintetiza Alonso, essa reformulação amplia o alcance do conceito, tornando-o mais sensível às formas como os grupos sociais combinam regularidade e inovação, estrutura e agência, estratégia e performance na construção da ação coletiva: “o repertório delimita o espectro de rotinas disponíveis, mas faculta aos agentes executá-las à sua maneira e escolher dentre elas estrategicamente, norteados pelo andamento da interação, com as opções dos contendores em ajuste recíproco e contínuo.” (Alonso, 2012, p. 25). Diferentemente da concepção inicial, em que os repertórios eram tratados como respostas padronizadas a contextos estruturais, nesta outra versão, Tilly enfatiza seu caráter aprendido e contingente:

A palavra *repertório* identifica um conjunto limitado de rotinas que são aprendidas, compartilhadas e executadas por meio de um processo relativamente deliberado de escolha. Repertórios são criações culturais aprendidas, mas não derivam de filosofia abstrata ou se moldam como resultado de propaganda política; eles emergem da luta. As pessoas aprendem a quebrar janelas em protesto, atacar prisioneiros expostos ao público, derrubar casas desonradas, organizar marchas públicas, petições, realizar reuniões formais, e organizar associações de interesses especiais. Em qualquer ponto da história, no entanto, elas aprendem apenas um número relativamente pequeno de formas alternativas de agir coletivamente. (Tilly, 1995, p. 26)

Sistematizando as contribuições de Charles Tilly para as Ciências Sociais, Sidney Tarrow argumenta que, a partir da década de 1970, o pensamento de Tilly evoluiu incrementalmente, mas passou por uma mudança fundamental em sua ontologia na década de 1990, “que dispensou os resquícios de seu estruturalismo original e levou a uma produção abundante de trabalhos ‘relacionais’ na última década de sua vida” (Tarrow, 2018, p. 514). Essa inflexão, como enfatiza o autor, não consistiu em uma substituição da estrutura pela cultura, tampouco em uma síntese entre ambas. Em vez disso, marcou a consolidação de uma abordagem relacional, em que a ação coletiva passou a ser analisada a partir das interações concretas entre os atores envolvidos (Tarrow, 2008; Alonso, 2009).

Essas reflexões levaram Tilly, em última análise, à posição de que o que importa na história não são as estruturas, mas as interações – e, em particular, as interações contenciosas. À medida que mudou o seu foco da estrutura para o processo, a capacidade de Tilly de considerar questões de cultura e identidade em políticas contenciosas aumentou. (Tarrow, 2008, p. 226)

Assim, embora Tilly não tenha formulado seus conceitos com foco específico em redes ou em movimentos sociais como tais, a inflexão relacional que marca sua obra a partir dos anos 1990 torna seu modelo explicativo compatível com a perspectiva relacional adotada nesta análise. Ao enfatizar os processos interativos e situados da ação coletiva, sua abordagem oferece ferramentas conceituais produtivas para compreender a RBTR em ação.

No aprofundamento dessa virada relacional, Tilly (2006, 2008) recorre a mais uma analogia artística, a performance, para abordar as formas como os atores “encenam” suas reivindicações em interação com seus alvos e públicos e como tais formas são reconhecidas e interpretadas pelos envolvidos. Com o conceito de performance, Tilly não está apenas interessado nas formas de reivindicação selecionadas pelos atores, mas também em como elas são efetivamente realizadas, adaptando-se a contextos específicos e imprevistos. As performances são entendidas como combinações de roteiros conhecidos com improvisos situacionais, de modo que nunca se repetem exatamente da mesma forma, mesmo dentro de um repertório historicamente consolidado. Nas palavras do autor:

Quando olhamos atentamente para a formulação coletiva de reivindicações, vemos que instâncias particulares improvisam em roteiros compartilhados. A apresentação de uma petição, a tomada de um refém ou a montagem de uma manifestação constituem uma performance que liga pelo menos dois atores, um reclamante e um objeto de reivindicações. A inovação ocorre incessantemente em pequena escala, mas reivindicações efetivas dependem de uma relação reconhecível com seu cenário, com as relações entre as partes e com os usos anteriores da forma de formulação de reivindicações. (...) A metáfora teatral chama a atenção para o caráter agrupado, aprendido, mas improvisado, das interações das pessoas à medida que fazem e recebem as reivindicações umas das outras. (Tilly, 2008. p. 14)

Ao enfatizar esta dinâmica com este par de conceitos, Tilly forneceu um modelo explicativo relacional robusto, que permite analisar como a eficácia de uma ação coletiva depende não apenas de sua estrutura, mas da maneira como esta é reconhecida e encenada nas interações contenciosas. Desta forma, repertório e performance tornam visíveis as lógicas instrumentais e expressivas das ações coletivas em geral e dos movimentos sociais em particular (Silva, 2016). As lógicas instrumentais referem-se ao fato de que as formas de ação adotadas operam como meios para maximizar as chances de sucesso das reivindicações, uma vez que a

escolha e a execução das formas pressupõem cálculo estratégico e influenciam sua eficácia tática. Ao mesmo tempo, estas formas também operam sob uma lógica expressiva, pois são carregadas de significado simbólico, articulam demandas, comunicam identidades, valores e pertencimentos. Ao performar suas reivindicações, os grupos afirmam quem são, constroem solidariedade interna e inscrevem simbolicamente suas lutas no espaço público.

A análise de repertórios e performances, portanto, favorece a compreensão da ação coletiva em sua complexidade, ao evidenciar a interdependência entre suas dimensões estratégicas e simbólicas. Em vez de uma oposição entre cultura e estrutura, Tilly enfatiza como os repertórios de ação emergem da interação entre relações sociais, experiências compartilhadas e os limites impostos pelo contexto. Como ele próprio sintetiza:

A vida social cotidiana, as relações sociais existentes, as memórias compartilhadas e a logística dos contextos sociais (...) moldam as formas de contestação. Nesse sentido, eles são simultaneamente profundamente culturais e profundamente estruturais; com certeza, repousam sobre entendimentos compartilhados e suas representações em símbolos e práticas (isto é, sobre a cultura), mas também respondem à organização de seus contextos sociais.” (Tilly, 2006, p. 43)

Além da relação entre estrutura e agência, um aspecto fundamental da análise de repertórios e performances diz respeito à sua coerência interna. Os atores não selecionam e adaptam práticas de contestação aleatoriamente ou por mera força do hábito, mas por meio de processos reflexivos que conferem coerência causal e simbólica a tais práticas. Tilly (2006, 2008) argumenta que repertórios e performances são fenômenos causal e simbolicamente coerentes: “a coerência causal se refere às propriedades sistemáticas de causa e efeito de um fenômeno. A coerência simbólica destaca a extensão em que os participantes ou observadores de um fenômeno atribuem a ele unidade e significância” (Tilly, 2006, p. 48). Ou seja, elas precisam ser viáveis dentro das condições do momento (coerência causal) e também precisam ser compreendidas e reconhecidas pelos envolvidos (coerência simbólica).

Assim, ao mobilizar os conceitos de repertório e performance, esta análise adota uma abordagem relacional que permite compreender a RBTR não apenas pelas formas de ação que adota, mas pelas dinâmicas que sustentam sua construção enquanto rede e enquanto movimento social. Trata-se de uma lente que articula

estrutura, cultura e agência para iluminar os modos como esse coletivo se organiza, se expressa e se faz presente nos diferentes espaços de disputa, configurando práticas que são, ao mesmo tempo, estratégicas, simbólicas e situadas.

2.2

Lutas sociais da arte e da rua: conflito e projeto político-cultural

A presença da RBTR no espaço público não se resume à ocupação de ruas e praças com práticas artísticas. Sua atuação está imersa em disputas simbólicas e políticas que atravessam o campo da cultura no Brasil, e que expressam um projeto mais amplo de transformação social. Para compreender essa dimensão, é necessário examinar as condições históricas e institucionais que moldaram os sentidos da cultura como direito, e que conformaram o cenário no qual a RBTR se inscreve como sujeito coletivo de reivindicação e proposição.

Neste eixo, busca-se um enquadramento histórico e conceitual capaz de captar a emergência da RBTR, enraizada em conflitos históricos e portadora de um projeto político-cultural específico. Trata-se de seguir os rastros de embates públicos por visibilidade, reconhecimento e políticas públicas, nos quais a arte pública aparece não apenas como expressão estética, mas como linguagem crítica e instrumento de intervenção. É nesse atravessamento entre prática artística e disputa política que o projeto político-cultural da RBTR adquire inteligibilidade analítica nesta pesquisa.

Para tanto, a próxima seção, de caráter mais histórico, percorre as dinâmicas sociais das lutas por direitos no Brasil desde os anos 1970 até a abertura democrática, situando a emergência da RBTR no contexto das transformações trazidas pela redemocratização e pela nova ordem constitucional de 1988. Com ênfase no espaço urbano e nas práticas artísticas de rua, essa leitura propõe uma abordagem histórica situada “desde baixo”, centrada nos antagonismos que atravessam as relações entre arte, cidade e política. Em seguida, dedica-se à elaboração da tríade analítica composta por direitos culturais, políticas culturais e cidadania cultural, por meio da qual será possível examinar as dimensões normativas e reivindicatórias que emergem das práticas da RBTR.

2.2.1

Mapeando o conflito: um olhar desde baixo

Uma vez delimitada a RBTR como um movimento social e selecionadas as categorias para analisá-la como tal, o foco se desloca agora para o reconhecimento de que sua emergência e atuação estão associadas a uma configuração específica de conflito. Nas sociologias dos movimentos sociais, o conflito é entendido como a presença de tensões estruturais e disputas simbólicas e materiais que impulsionam mobilizações coletivas. Não se trata apenas de antagonismos difusos, mas de contradições que, ao serem vividas, percebidas e organizadas pelos sujeitos, podem dar origem a formas coletivas de ação.

Nesse esforço de delimitação teórica, é útil recorrer à reflexão de Alberto Melucci (2001) para elucidar o que se entende por conflito nesse contexto. Para o autor, os conflitos consistem na “luta de dois atores pela apropriação dos recursos valorizados por ambos [que] se enfrentam no interior de um campo comum, para controle dos mesmos recursos” (p. 33). Ou seja, para Melucci, o conflito não se resume ao fato de que os atores têm interesses divergentes. Ele envolve uma disputa em torno de algo que ambos consideram valioso e cuja apropriação se dá dentro de um mesmo campo de referências sociais e simbólicas. Isso significa que o conflito só se estabelece quando há uma aposta compartilhada sobre o que está em jogo, quando os dois lados reconhecem, mesmo que de maneiras distintas, o valor daquilo que disputam e operam dentro de uma arena simbólica comum, na qual essa disputa faz sentido.

Essa compreensão é importante para demarcar que o conflito que dá origem e sentido à RBTR não é apenas o da reivindicação por recursos, embora isso esteja presente, mas a própria definição do que deve ser reconhecido como cultura, como arte pública, como direito. Essa característica aproxima a RBTR daquilo que Melucci compreende como uma conduta *antagonista* dos movimentos sociais, quando a ação coletiva é “portadora de um conflito que atinge a produção dos recursos de uma sociedade. Luta não só contra o modo pelo qual os recursos são produzidos, mas coloca em questão os objetivos da produção social e a direção do desenvolvimento.” (2001, p. 42).

Nesta chave que se pode compreender o conflito da RBTR como um embate por reconhecimento simbólico e redistribuição material no campo das políticas culturais. Trata-se de uma luta que se expressa na exclusão reiterada das artes públicas, como o teatro de rua e outras manifestações artísticas nos espaços

urbanos, dos mecanismos formais de fomento, bem como na ausência de políticas públicas que reconheçam e garantam sua legitimidade, continuidade e valor social. Como se verá ao longo das análises, a Rede confronta os modelos vigentes de política cultural, não só para distribuir benefícios dentro das regras existentes, mas para tensionar os próprios objetivos da produção social – quem produz arte e cultura, com que finalidade, para quem, em que espaço. O conflito revela uma fratura mais profunda na forma como o Estado e a sociedade reconhecem, legitimam, fomentam, ou não, formas culturais autônomas e públicas.

A partir dessa compreensão do conflito, é possível agora indicar como ele configura o campo de lutas em que a Rede se inscreve. Este segundo eixo teórico-analítico se propõe a construir um enquadramento que permita compreender as práticas culturais e políticas da Rede, situando os sentidos de direitos, cidadania e políticas públicas que orientam sua ação coletiva. O gesto analítico central consiste em situar essas práticas em relação aos marcos históricos e sociais que tornam o conflito possível e inteligível, privilegiando o ponto de vista das lutas em que tais sentidos são disputados, reinventados e afirmados.

Nesse sentido, a análise proposta nesta tese parte do pressuposto de que os direitos não são dados fixos ou garantias abstratas, mas construídos, disputados e constantemente renegociados no interior das lutas sociais. Em vez de centrar o olhar nas estruturas jurídico-normativas ou nas políticas culturais já instituídas, o foco recai sobre as práticas dos sujeitos, em como inventam direitos, nomeiam ausências, produzem sentidos de cidadania e disputam o reconhecimento público de suas ações. Ou seja, os movimentos não são meros destinatários ou reativos às políticas já existentes, mas produtores de sentidos, de normatividades, de novas demandas e, em certos casos, de novos direitos.

Essa opção analítica não ignora o debate institucional ou as políticas públicas de cultura existentes, mas as observa a partir do ponto de vista das lutas que as tensionam e que, por vezes, contribuem como novos marcos para pensá-las. Com efeito, essa perspectiva tem implicações políticas, analíticas e epistemológicas para esta pesquisa. Politicamente, porque aposta na centralidade dos sujeitos coletivos na construção da democracia; analiticamente, porque privilegia o conflito como chave interpretativa; e epistemologicamente, porque parte do princípio de que os sentidos de cidadania e de direitos se produzem na prática social, e não apenas nos textos legais. Em outras palavras, o foco está em conhecer os saberes

encarnados nas lutas e a capacidade política dos movimentos de inventar marcos normativos a partir da prática, partindo de uma perspectiva que privilegia os sentidos produzidos pelos próprios sujeitos em luta – um olhar situado “desde baixo”, atento às formas de saber e de ação que emergem das lutas sociais da arte e da rua.

Essa forma de ver os movimentos como produtores de sentidos, e os direitos como invenções políticas situadas, tem lastro histórico e analítico em interpretações que acompanharam os processos de redemocratização no Brasil e as transformações na própria ideia de cidadania a partir da década de 1970. Em sintonia com essa perspectiva, diferentes leituras vêm mostrando como a gramática dos direitos e a politização da cidadania emergem não como respostas a estruturas prontas, mas como fruto de lutas concretas que reconfiguram as formas de agir, de reivindicar e de disputar os rumos da vida coletiva. É nesse campo de transformações que a experiência da RBTR pode ser situada, e é a partir dele que se delineia o percurso analítico.

O primeiro passo nesse sentido é estabelecer como recorte temporal da análise a nova ordem constitucional inaugurada em 1988. Essa escolha se sustenta por múltiplos motivos. Por um lado, a Constituição Federal de 1988 representa um divisor de águas ao elevar a cultura à condição de direito humano fundamental – isto é, como algo indispensável à dignidade de cada pessoa – e ao consagrar, pela primeira vez na história constitucional brasileira, a expressão “direitos culturais” (Cunha Filho, 2020). Seu artigo 215 afirma: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Todavia, é justamente no entrelaçamento entre essa afirmação legal e os processos históricos que a envolveram e que seguiram a partir dela que se encontra o interesse desta análise. A Constituição é tomada não apenas como referência jurídica, mas como um marco dinamizador de transformações políticas, sociais e simbólicas, por condensar lutas anteriores e reorganizar os termos da disputa por cidadania no Brasil democrático. Ao afirmar novos direitos e reconhecer sujeitos historicamente excluídos, ela também transforma os modos de agir e reivindicar, abrindo caminho para que um novo vocabulário político se tornasse possível, orientando não só as demandas, mas também projetos de sociedade.

É nesse contexto que se insere o argumento de Ângela Paiva (2021), segundo o qual, a partir do final da década de 1970, o Brasil vive um ponto de inflexão nas formas de mobilização da sociedade civil e em suas relações com o Estado. A intensificação das lutas sociais naquele período revelava que o campo político passou a ser estruturado não apenas pela oposição ao regime militar, mas cada vez mais pela reivindicação de direitos historicamente negados. A emergência de novos sujeitos coletivos e a politização da cidadania indicavam que, mais do que a conquista das liberdades políticas formais, estava em curso uma ampliação das disputas pela democratização das relações sociais e pelo reconhecimento de novos direitos, inclusive culturais.

Essa transformação não ocorre de forma pontual ou abrupta, mas se consolida progressivamente ao longo das décadas. Paiva (2021) observa a centralidade da noção de direitos como motor das lutas sociais evidenciada na intensa participação da sociedade civil durante a Assembleia Constituinte. Nesse período, diversos grupos organizados atuaram para que suas pautas fossem reconhecidas como direitos na nova Carta. A Constituição de 1988, conhecida como “Constituição cidadã”, torna-se o marco jurídico e político da consagração dessa luta, ao incorporar princípios voltados à universalização da cidadania, da participação da sociedade civil, da valorização dos direitos humanos e da proteção de coletividades historicamente excluídas, como povos indígenas, quilombolas e outros grupos subalternizados. Mais do que um pacto jurídico, trata-se da consolidação de novas formas de nomear e disputar os direitos, forjada a partir das formas de mobilização que vinham sendo gestadas desde os anos 1970 e que encontravam um Estado cada vez mais poroso às demandas da sociedade civil.

Conforme Paiva (2021), esse processo não ocorre sem resistências, nem sem recuos, mas carrega a potência de uma sociedade que, após um longo período de autoritarismo e silenciamento, passa a se reconhecer como agente da mudança social, e, ao fazê-lo, busca também reconfigurar as formas e os sentidos da ação estatal. Assim, inspirada em Habermas, Paiva interpreta esse momento como “uma mudança estrutural na esfera pública, sendo a ideia da fruição de direitos o foco central, tanto no nível ontológico, quanto nos níveis político e cultural” (Paiva, 2021, p. 79). Longe de restringir-se a uma formulação normativa, este argumento resulta de uma leitura histórica e sociológica das dinâmicas de luta por cidadania no Brasil, que reconhece o caráter historicamente excludente e seletivo dessa

cidadania no pacto republicano brasileiro e atenta às transformações da sociedade civil e às suas relações com o Estado pós-ditadura.

Em sintonia com esse argumento, entende-se que o novo arranjo constitucional é tanto um ponto de chegada das lutas anteriores por redemocratização, como também um ponto de partida e de abertura para a construção (ainda inacabada) de uma cidadania substantiva no Brasil. A Constituição de 1988 é vista, portanto, como um marco dinamizador, que não fala apenas de leis ou de eventos políticos, mas da transformação dos próprios sujeitos, dos repertórios da luta e de como, no embate por direitos, uma nova perspectiva de cidadania começou a ser delineada, tornando inteligível um conjunto de reivindicações que passam a se articular como disputas por políticas públicas.

Nesse horizonte, é possível encontrar ressonâncias de análises anteriores, como a de Eunice Durham (1984), que já apontava, em meio ao processo de abertura política, a transformação de carências em direitos como um dos eixos estruturantes da ação dos movimentos sociais. Para a autora, “verificamos agora a ocorrência, entre nós, de um processo de construção coletiva de um conjunto de direitos que está sendo realizado pelos movimentos sociais [...] como o reverso de uma definição cumulativa de carências que são definidas como inaceitáveis” (Durham, 1984, p. 29). Tal observação, ainda situada no calor da transição democrática, antecipa um processo que Paiva (2021) acompanhará em sua complexidade e desdobramentos ao longo das décadas seguintes, ao mostrar como a gramática dos direitos se consolida como horizonte ético e político das lutas sociais contemporâneas no Brasil.

Essa consolidação da gramática dos direitos, porém, não encerra a disputa em torno de seus significados. Ao contrário, torna-se o terreno sobre o qual novas lutas se travam, não apenas por acesso a direitos já positivados, mas pela invenção de novos direitos, a partir da experiência social dos sujeitos e de suas práticas coletivas. É nesse ponto que se tornam fundamentais os aportes de Evelina Dagnino (1994; 2000), que observa que, desde a reabertura política, os movimentos sociais têm protagonizado a redefinição da categoria “cidadania” como estratégia política. Em contraste com a concepção liberal, que entende a cidadania como um status jurídico individual garantido pelo Estado, essa nova perspectiva a reconhece como um campo de conflito, onde sujeitos coletivos definem o que consideram ser seus direitos e lutam pelo seu reconhecimento e efetivação. Em suma, cidadania, nesse

sentido, é expandir o próprio horizonte do que se entende por direito, com base em experiências concretas e lutas específicas, uma prática política que transforma os direitos em criações coletivas e faz da cidadania um campo de disputa permanente sobre os sentidos do comum, do justo e do público.

Essa concepção é aprofundada por Dagnino (2000), que propõe entender a nova cidadania como um projeto de transformação das formas de convivência e das estruturas de poder presentes nas relações sociais cotidianas. Para além da disputa por inclusão formal, trata-se da construção de uma nova sociabilidade, sustentada por valores democráticos, por formas mais igualitárias de negociação de conflitos e por um outro pacto de convivência entre os sujeitos. Em outras palavras, a cidadania não se exerce apenas na relação com o Estado, mas também no plano micropolítico das relações sociais, exigindo tanto a constituição de sujeitos ativos quanto um processo de aprendizagem coletiva que envolva a sociedade como um todo. Como afirma a autora:

A nova cidadania é um *projeto para uma nova sociabilidade*: não somente a incorporação no sistema político em sentido estrito, mas um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis, inclusive novas regras para viver em sociedade (negociação de conflitos, um novo sentido de ordem pública e de responsabilidade pública, um novo contrato social etc.). (...) Essa estratégia política implica uma reforma moral e intelectual: um processo de aprendizagem social, de construção de novos tipos de relações sociais, que requer, obviamente, a constituição de cidadãos como sujeitos sociais ativos. Mas, para a sociedade em seu conjunto, requer também aprender a viver em termos diferentes com esses cidadãos emergentes que se recusam a permanecer nos lugares definidos social e culturalmente para eles. (Dagnino, 2000, p. 88-89, grifo no original)

É precisamente sob essa concepção ampliada de cidadania, que transcende a mera inscrição em um sistema de direitos estabelecidos para abarcar a invenção de novas possibilidades de convivência e reconhecimento, que as lutas da RBTR ganham contornos mais nítidos. A arte pública, na forma como a Rede a concebe e a pratica, afirma a arte como direito, não como privilégio. Ao mesmo tempo em que se insere em demandas específicas do campo artístico, inscreve-se em um projeto mais amplo de transformação social, buscando reconfigurar os próprios parâmetros das políticas culturais públicas e os marcos de reconhecimento institucional. Ao invés de se limitar a pleitear inclusão nas estruturas existentes, a RBTR, através da sua prática política e artística, tensiona as normatividades políticas e estéticas e propõe novos horizontes para o fomento da cultura como bem comum.

Além disso, é no modo como se realiza, nas ruas, em diálogo direto com a cidade e com seus habitantes, que a arte pública afirma com mais força essa dimensão de “nova sociabilidade” vislumbrada por Dagnino (2000). A arte pública encarna uma aposta em outras formas de convivência urbana que desestabilizam hierarquias, desafiam os critérios dominantes de ordem e desordem no espaço público, aproxima artistas e público, e criam situações de encontro marcadas por horizontes mais igualitários de interação. Esses momentos, ainda que efêmeros, produzem deslocamentos simbólicos nos modos de perceber a cidade, o outro e a arte, provocam novas formas de atenção e escuta, e inscrevem no espaço público experiências de convivência baseadas no reconhecimento mútuo e na reconfiguração do que pode ser visto, ouvido e valorizado no espaço público. Assim, a arte pública aparece, ela própria, como uma prática de cidadania: um modo de agir no mundo que, ao mesmo tempo, afirma direitos, reimagina relações sociais e disputa sentidos de vida comum.

Esse giro ético e político que a redemocratização introduziu nas lutas sociais no Brasil redefiniu a própria noção de cidadania a partir das ações coletivas organizadas no seio da sociedade civil. Maria da Glória Gohn (2012) oferece um panorama detalhado sobre os desdobramentos desse processo nas décadas seguintes, acompanhando como a sociedade civil se reconfigura, adquire novos contornos e se torna protagonista da cena política em múltiplas frentes. No período, emergiram novas formas de organização – como ONGs, institutos, associações comunitárias e entidades do chamado “terceiro setor” – que, junto aos movimentos já existentes, passaram a direcionar suas ações também para a conquista de espaços dentro da sociedade política, buscando influenciar a formulação e implementação de políticas públicas. A autora sintetiza essa mudança de foco da sociedade civil: “A partir dos anos de 1990 (...), novos e antigos atores sociais fixarão suas metas na conquista de espaços na sociedade política, especialmente nas parcerias que se abrem entre governo e sociedade civil organizada, via políticas públicas.” (Gohn, 2012, p. 37-8).

Essa nova orientação da sociedade civil em direção à participação e à influência nas políticas públicas, como aponta a autora, implica uma transformação profunda na própria compreensão da cidadania no Brasil da década de 1990. A autora detalha essa ressignificação, apontando para o surgimento de novas feições

e dimensões do conceito que reconfiguraram o próprio sentido de ser cidadão e de sua relação com a esfera pública:

Nos anos 90 a questão da cidadania foi ressignificada, tanto na sociedade civil como nas políticas públicas. Surgem novas facetas à cidadania tais como o exercício da civilidade, o compromisso e a responsabilidade social do cidadão como um todo, a sustentabilidade das práticas coletivas etc. Ou seja, foi destacado não apenas os direitos, que é a alavanca básica do conceito de cidadania, mas também foi introduzida a questão dos deveres, da responsabilização nas arenas públicas, e essa responsabilização abriu caminhos para a participação de diferentes e novos atores sociais nas políticas de parcerias entre o Estado e a sociedade civil. Passa-se a enfatizar a responsabilização dos cidadãos, as empresas, e os órgãos governamentais nas novas políticas públicas; criam-se espaços para a participação nestas políticas via parcerias, ou nos espaços criados institucionalmente, como os conselhos gestores e os fóruns sociais públicos. Neste novo cenário, a sociedade civil se amplia para entrelaçar-se com a sociedade política. (Gohn, 2012, p. 38)

Essa transformação é fundamental para compreender o caso investigado. A luta da RBTR por *políticas públicas para as artes públicas* insere-se nesse novo cenário em que as políticas públicas se consolidam como campo estratégico de atuação da sociedade civil. De um lado, a Rede emerge e atua em um contexto democrático no qual as lutas por políticas públicas se tornaram uma forma legítima – e muitas vezes dominante – de disputa social. De outro, ao lutar por políticas para as artes públicas, a RBTR afirma a arte como um direito coletivo e um bem comum, alinhando-se à perspectiva apresentada por Dagnino, segundo a qual os direitos e a cidadania não são apenas definidos de cima para baixo, mas podem ser inventados, disputados e conquistados a partir das práticas e lutas dos atores coletivos.

Trata-se, portanto, de um movimento que atua dentro das regras instituídas da democracia brasileira recente – com base na Constituição de 1988 e na ampliação dos canais participativos –, mas que também tensiona essas regras ao propor novos parâmetros de reconhecimento e inclusão no campo das políticas culturais. Como destaca Angela Paiva (2021), esse processo é ao mesmo tempo complexo e dialético, porque a sociedade civil transforma o Estado, e este, ao abrir canais de participação, transforma a própria sociedade civil.

É complexo porque há novos atores em cena que vão reivindicar demandas nos espaços de mobilização criados; é dialética porque tais concertações oriundas da sociedade civil implicaram novas relações com o Estado nas três esferas. No legislativo, com o pedido de leis que assegurassem as garantias constitucionais no plano substantivo; no judiciário, no que diz respeito à proteção aos cidadãos, consubstanciada na criação no Ministério Público, cuja esfera de atuação se desloca

para atender as demandas dos cidadãos; e no executivo, quando o estado de direito passou a demandar criações de espaços inexistentes na ordem política anterior e novas práticas políticas precisaram ser pensadas. Nessa relação de mão dupla, as relações estabelecidas alteraram os formatos institucionais enquanto vão dando novos canais para organizações na sociedade civil. (Paiva, 2021, p. 84-5)

Concluindo o arco histórico traçado nesta seção, na primeira década do século XXI configura-se um ambiente propício para a emergência da RBTR nesse campo de lutas por políticas públicas de cultura. Após o ciclo de lutas democráticas dos anos 1980 e a consolidação de mecanismos participativos nos anos 1990, esse novo período se caracteriza por uma ampliação expressiva da presença da sociedade civil no interior do Estado. Nesse cenário, Paiva (2021) observa que a eleição de Lula e a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal, em 2003, inspiraram um “novo otimismo no ar, com a eleição de um presidente de um partido cuja forma de fazer política era a participação social.” (p. 109), marcando um ponto de inflexão em direção a um Estado “mais poroso às demandas sociais” (p. 115). A autora chama atenção para a criação de novos canais de interlocução entre Estado e sociedade civil e para o fortalecimento de formas organizadas de reivindicação de direitos, indicando um movimento em que o Estado se abre a novas agendas, ao mesmo tempo em que estas se tornam mais institucionalizadas.

Gohn (2019) aprofunda essa leitura ao destacar que, embora tenha havido avanços democráticos expressivos nesse período, como a multiplicação de conselhos, conferências e mecanismos de controle social, os resultados foram ambivalentes. Por um lado, diversas demandas sociais passaram a ser reconhecidas como direitos, e novos temas, como os direitos culturais e a diversidade, foram incorporados à agenda pública. Por outro, apesar da ampliação da participação, predomina uma racionalidade técnico-gestora e os processos participativos enfrentaram limites estruturais, como a desigualdade no acesso às instâncias de deliberação, a fragmentação das experiências locais e a burocratização de certos espaços institucionais. O ciclo de institucionalização da participação, embora tenha ampliado o repertório democrático, também impôs constrangimentos à autonomia dos movimentos sociais, muitas vezes absorvidos por uma lógica de gestão que neutraliza seu potencial transformador.

Dagnino (2004) contribui para essa leitura ao demonstrar como, ao longo dos anos 1990 e 2000, duas racionalidades políticas distintas, uma democrática e participativa, outra neoliberal e gerencial, passaram a compartilhar uma mesma

linguagem em torno da participação, da cidadania e da sociedade civil. De um lado, o projeto participativo democrático aposta no aprofundamento da democracia e na ampliação dos direitos por meio do engajamento coletivo e da transformação do Estado; de outro, o projeto neoliberal desloca responsabilidades para a sociedade civil, esvazia o Estado e promove a lógica da eficiência e da descentralização sem redistribuição de poder. Essa apropriação de vocabulário, segundo a autora, cria o que denomina “confluência perversa”, em que “a participação da sociedade civil nas instâncias decisórias, defendida pelas forças que sustentam o projeto participativo democratizante como um mecanismo de aprofundamento democrático e de redução da exclusão, possa acabar servindo aos objetivos do projeto que lhe é antagônico” (Dagnino, 2004, p. 97). A tensão instaurada por essa sobreposição de sentidos não apenas embaralha os significados políticos desses termos, mas coloca em xeque o papel dos próprios sujeitos envolvidos neste processo participativo, que passam a se questionar sobre qual projeto estão fortalecendo.

Esse processo, como analisado por Paiva (2021), Gohn (2019) e Dagnino (2004), é rico em consequências quando se observa o campo da cultura. Entre 2003 e 2008, durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, verifica-se um ponto de inflexão na história institucional do Ministério e, a rigor, da própria relação entre Estado e Cultura no Brasil. Sobre o período, Albino Rubim (2010, 2015) fala de um momento de enfrentamento das *tristes tradições* de instabilidade institucional, autoritarismos e ausências do Estado e de elevação do MinC a um patamar político, econômico e social nunca antes alcançado. Tais mudanças se expressam desde o ponto de partida conceitual, ao adotar uma concepção ampliada de cultura – entendida em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica – alargando, consequentemente, também o raio de atuação do Ministério, para além do patrimônio cultural e das artes reconhecidas, para outras formas de produção e manifestação cultural como as culturas afro-brasileiras, indígenas, de gênero, orientação sexual, das periferias, etc (Rubim, 2010; 2015).

Além de uma abertura conceitual e prática da gestão Gil/Juca, o novo tratamento político-institucional dado à cultura também teve como marca a abertura dos primeiros canais de diálogo entre o MinC e a sociedade civil (Calabre, 2007) e de uma efetiva participação da sociedade na formulação das políticas culturais nacionais. Conforme Rubim (2015)

A opção por construir políticas públicas, associada à abertura de horizontes, emergiu como uma marca do governo Lula na área da cultura. Proliferaram discussões, seminários, câmaras setoriais e conferências, a exemplo das Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010), primeiras realizadas na história do país. As políticas culturais se constituíram como políticas públicas porque foram baseadas em debates e deliberações negociadas com a sociedade e suas comunidades culturais. Institucionalidade e organização cultural se desenvolveram de modo acelerado.” (2015, p. 13)

Nesse mesmo contexto político, destaca-se o programa Cultura Viva – transformado em política de Estado, com a aprovação da Lei Cultura Viva em 2014 – que operava por meio do fomento direto a iniciativas culturais já existentes, os chamados Pontos de Cultura e Pontões de Cultura, e contribuiu para ampliar a base social de atuação do Ministério, reconhecendo saberes, práticas e territórios historicamente excluídos das políticas estatais. Ao redor do programa, emergiram articulações autônomas entre os próprios pontos, organizados em redes, fóruns e encontros regionais e nacionais, que extrapolaram os marcos institucionais da política e contribuíram para a construção de um novo campo de disputas públicas em torno da cultura como direito. Conforme Alexandre Santini (2017)

A política pública integrada pelo Programa Cultura Viva e pelos Pontos de Cultura engendrou processos de participação e articulação da sociedade civil, constituindo, a partir de uma política cultural emancipadora, as bases para a articulação de um movimento social de um novo tipo. Esses agentes culturais se articulam em uma perspectiva de reconhecimento, afirmação e legitimação de seus saberes e fazeres culturais, assim como procuram incidir concretamente em processo de implementação de políticas públicas. A ação destes agentes culturais em rede, em diálogo com as diferentes esferas do Estado, tornou possível que o debate em torno das políticas culturais ganhasse mais centralidade no cenário político do país. (p. 20-1)

A análise de Santini reforça que os efeitos desse novo arranjo institucional não se limitaram à formulação de políticas culturais mais inclusivas, mas envolveram também a constituição de novos sujeitos coletivos e repertórios de ação política. Sua leitura ajuda a ilustrar o processo complexo e dialético descrito por Paiva (2021), no qual o Estado, ao ampliar seus canais de participação, transforma e é transformado pelas dinâmicas organizativas da sociedade civil.

Esse percurso feito nesta seção buscou situar historicamente o conflito que mobiliza a RBTR, ancorando-o nas transformações mais amplas da cidadania, das políticas públicas e das lutas sociais no Brasil desde a redemocratização. Ao acompanhar a reconfiguração das relações entre Estado e sociedade civil, com

ênfase no campo da cultura, procurou-se delimitar um horizonte de inteligibilidade para a emergência da RBTR como movimento social. Mais do que uma retrospectiva descritiva, esse movimento analítico fornece elementos fundamentais para a compreensão do caso investigado: contribui para demarcar o terreno simbólico e institucional sobre o qual se trava o conflito por políticas públicas para as artes públicas, estabelece um recorte histórico situado a partir da nova ordem constitucional de 1988 e reforça a perspectiva desde baixo que orienta esta pesquisa. Embora o foco tenha se concentrado nas décadas de 1980 a 2000, os processos descritos não se encerram nesse período: seus desdobramentos e reconfigurações nos anos seguintes serão retomados ao longo da análise empírica, à luz das práticas e discursos dos próprios sujeitos em luta.

2.2.2

Projeto político-cultural da RBTR: direitos culturais, políticas culturais e cidadania cultural

Depois de mapear as tensões que dão forma ao conflito no qual a RBTR se inscreve, passa-se a observar outro aspecto fundamental de sua constituição enquanto movimento social: o modo como essa rede formula, em sua prática, uma visão de mundo, valores compartilhados e sentidos públicos para sua ação. Em outras palavras, interessa agora investigar a dimensão propositiva do movimento, não apenas o que ele contesta, mas o que ele afirma. Assim, concluindo o percurso teórico-analítico deste capítulo, esta seção dedica-se a construir o enquadramento analítico que permitirá compreender a RBTR como portadora de um *projeto político-cultural* em disputa, articulado por princípios, práticas e representações sobre arte, cultura, política e cidadania.

O projeto político-cultural da RBTR torna-se mais inteligível ao ser situado no contexto amplo da construção democrática brasileira, um processo contínuo e dinâmico que se desdobra em diversas arenas e envolve múltiplos atores. Nesse esforço, a leitura de Dagnino, Olvera e Panfichi (2006) oferece uma chave fundamental. Ao analisar a construção democrática na América Latina, os autores propõem uma abordagem fundada na heterogeneidade da sociedade civil e do Estado, na disputa entre projetos políticos e nas conexões entre sociedade civil e sociedade política. Em vez de opor esses campos de maneira simplista, os autores defendem que o processo de democratização deve ser compreendido como uma

disputa permanente entre projetos políticos em conflito, presentes em ambos os lados da relação.

A categoria “projetos políticos” é central para essa abordagem, pois permite superar leituras que opõem de forma reducionista uma sociedade civil intrinsecamente democrática a um Estado essencialmente autoritário. Ao reconhecer a diversidade interna desses dois campos, revela-se um cenário composto por múltiplos projetos, com diferentes orientações políticas, que tornam a construção democrática um processo dinâmico de negociação e disputa. Como afirmam os autores:

O reconhecimento da existência de diferentes projetos no interior mesmo da sociedade civil e sua identificação cuidadosa podem apontar para uma visão muito mais complexa e realista daquele processo [a construção democrática]. (...) Como consequência, o processo de construção democrática poderia então ser considerado o resultado de um intrincado jogo de forças em disputa, que se trava nas mais diversas arenas e que inclui uma gama muito diferenciada de atores, em lugar de ter seu terreno reduzido ao do conflito entre sociedade civil e Estado. (Dagnino, Olvera, Panfichi, 2006, p. 16)

Essa chave interpretativa é fundamental para compreender a RBTR não como uma expressão genérica da sociedade civil, mas como um ator coletivo específico, portador de um projeto político-cultural democratizante. A RBTR atua em um campo onde múltiplas vozes, por vezes conflitantes, disputam os sentidos da arte, da cultura e da cidadania. A afirmação da arte pública como direito, a crítica aos modelos excludentes de política cultural e a proposição de formas alternativas de fomento e participação expressam um projeto que se inscreve, com força simbólica e ação concreta, na luta pela ampliação democrática no Brasil.

Além disso, ao assumir essa perspectiva, evita-se tratar a RBTR como representação unívoca de um setor, ou como *a voz* dos artistas de rua na esfera pública. Reconhece-se que ela é *uma voz*, com um projeto político particular, um formato associativo específico, graus variados de institucionalização e formas singulares de relação com o Estado. Em vez de atribuir-lhe um papel genérico, o que se busca é situar seu projeto no interior das disputas em torno da democracia brasileira pós-1988, compreendida não como dado institucional, mas como processo histórico, permanentemente tensionado por diferentes forças sociais.

Para aprofundar a compreensão das características e da dinâmica de um projeto político-cultural formulado por um movimento social, como o da RBTR, a

contribuição de Maria da Glória Gohn (2005b) também é fundamental. Para a autora, um projeto não deve ser compreendido como um programa fixo ou uma plataforma acabada, mas como uma construção histórica e simbólica em movimento, forjada nas experiências concretas dos grupos sociais e nos modos como enfrentam as contradições da realidade.

Entendemos como projeto sociopolítico e cultural de um grupo, organização ou movimento social, o conjunto de crenças, valores, ideologias, formas de conceber e fazer as ações sociais coletivas concretas. Este conjunto é compartilhado por todos os membros no que tange a seus valores principais. O conteúdo desse conjunto, principalmente no que se refere às crenças, usualmente é anterior à existência do grupo, extrapola seus limites e fronteiras. Para encontrar sua origem ou gênese, temos que resgatar as redes de articulação e de comunicação do grupo, organização, movimento ou associação. (Gohn, 2005b, p. 35-6)

Essa definição oferece um aporte analítico decisivo para esta pesquisa, ao permitir compreender o projeto político-cultural da RBTR não como algo externo, predefinido ou meramente discursivo, mas como uma construção situada, enraizada nas práticas concretas do movimento. Ele se expressa e se atualiza no modo como os artistas se organizam, nos sentidos que atribuem à arte pública, nas estratégias que adotam para disputar políticas culturais e nos repertórios e performances que mobilizam em suas ações coletivas. Essa concepção torna possível abordar manifestações artísticas, encontros, documentos, ações diretas, não apenas como expressões pontuais, mas como fontes privilegiadas para a inferência e a análise do conteúdo do projeto em disputa. Como observa Gohn, “é no agir político que podemos observar o projeto político que fundamenta o movimento ou a ação coletiva de um grupo” (2005b, p. 38). Trata-se, portanto, de reconhecer a dimensão política das práticas culturais e a potência cultural das práticas políticas, tomando-as como campos fecundos para a emergência e afirmação de um projeto transformador.

Além disso, Gohn também contribui ao detalhar o funcionamento interno dos projetos sociopolíticos e culturais nos movimentos sociais, observando que eles não são conjuntos fixos de ideias, mas estruturas vivas que se transformam à medida que os sujeitos se engajam em práticas coletivas. Seu olhar enfoca os processos de construção e circulação de valores, crenças e estratégias no interior dos grupos, enfatizando como esses elementos geram identidade, orientam ações e ampliam o alcance das lutas. Como sintetiza a autora: “Na maioria das vezes, o conteúdo do

projeto modifica-se a partir da prática, da experiência cotidiana” (Gohn, 2005b, p. 36). Ao enfatizar essa dimensão dinâmica, Gohn fornece ferramentas analíticas para pensar como a RBTR reelabora seus sentidos de arte pública, seus modos de organização e suas bandeiras de luta a partir de sua trajetória prática e dos contextos históricos em que atua. Sua contribuição, portanto, está em iluminar os mecanismos pelos quais um projeto se constitui, se atualiza e se projeta no tempo.

Embora Dagnino, Olvera e Panfichi (2006) e Gohn (2005b) empreguem nomenclaturas distintas – “projeto político” e “projeto sociopolítico e cultural”, respectivamente –, ambas as formulações convergem na centralidade do conceito de “projeto” para a compreensão da dinâmica dos movimentos sociais no processo de construção democrática. A diferença terminológica reflete ênfases analíticas específicas, mas o núcleo conceitual é comum: a ideia de um conjunto de valores, visões de mundo e direções de ação que orientam a prática de atores coletivos na disputa por sentidos e na transformação social.

Neste trabalho, adota-se o termo *projeto político-cultural* como uma síntese dessas aproximações. Essa escolha busca justamente incorporar a amplitude da dimensão política – como campo de disputas por poder e sentidos na construção da democracia – com a especificidade da dimensão cultural – que abarca a arte, os valores, as crenças e as práticas simbólicas que definem a ação da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Ao nomear assim, reconhece-se a natureza intrínseca do projeto da RBTR: profundamente engajado na transformação das relações de poder (político) e forjado a partir de uma visão específica da arte e da cultura, que se materializa em ações e representações (cultural).

É sob essa lente que se procederá à análise de como o projeto político-cultural da RBTR se articula através das categorias direitos culturais, políticas culturais e cidadania cultural. Ainda que nem sempre sejam formuladas nesses termos pelos articuladores da Rede, esta tríade permite, analiticamente, delimitar os eixos normativos e políticos que atravessam as práticas e reivindicações do seu projeto político. Esses termos, amplamente utilizados nos debates sobre a correlação entre cultura, democracia e cidadania, serão aqui retomados de modo crítico, com base em autores que os situam como categorias em disputa, atravessadas por conflitos de reconhecimento, formulação e efetivação. Em vez de tomá-los como dados conceituais prontos, o que se busca é delimitar seus sentidos

operativos para esta pesquisa, de modo a qualificar a análise das práticas, discursos e reivindicações da RBTR.

Essa adjetivação “cultural” que qualifica os termos da tríade exige, contudo, uma explicitação conceitual. Ao longo deste trabalho, parte-se de uma concepção de cultura que recusa reduções essencialistas ou meramente estéticas. Cultura não será aqui entendida como sinônimo de erudição, artes, patrimônio ou tradição, mas sim como um conjunto de práticas sociais, sistemas de significação, formas de produção simbólica e modos de vida compartilhados e disputados no interior de uma sociedade. Nessa perspectiva, cultura é também um campo de poder, em que diferentes sujeitos – como os artistas públicos organizados na RBTR – elaboram visões de mundo, expressam valores, constroem identidades e reivindicam direitos.

Para fundamentar essa compreensão, recorre-se à seminal contribuição de Raymond Williams (1989 [1958]) na ampliação do conceito de cultura para além dos campos restritos da arte e do saber formal. Ao recusar a cisão entre cultura e sociedade, Williams propõe que a cultura deve ser compreendida simultaneamente como experiência vivida, como elaboração simbólica e como processo histórico em permanente disputa. Ao formular a cultura como “todo um modo de vida”, Williams desloca o foco das definições restritivas e normativas, apontando para a inseparabilidade entre a produção simbólica e as experiências cotidianas, entre os valores compartilhados e os conflitos que os atravessam. Em suas palavras:

A cultura é de todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. (...) Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e significados que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados intelectuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. (WILLIAMS, 1989 [1958], p. 4)

A perspectiva de Williams, que solidifica a cultura como uma dimensão inseparável do “modo de vida” e um processo de debate ativo, é aprofundada por

Stuart Hall (1997), que posiciona a cultura como uma condição constitutiva de todas as práticas sociais. Hall argumenta que a essência da cultura reside na forma como a ação social é intrinsecamente ligada à atribuição de significado, o que confere a toda prática uma dimensão inescapavelmente cultural e discursiva. Essa abordagem desafia a separação tradicional entre as esferas, demonstrando que o funcionamento de práticas econômicas e políticas também depende de sistemas de significação. Como Hall elucida:

O que aqui se argumenta, de fato, não é que “tudo é cultura”, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo. [...] Assim, para sermos bastante precisos, deveríamos, de fato, reformular a concepção corrente de 'cultura' apresentada acima: *toda prática social tem condições culturais ou discursivas de existência*. As práticas sociais, na medida em que dependam do significado para funcionarem e produzirem efeitos, se situam “dentro do discurso”, são “discursivas”. (Hall, 1997, p. 33-34)

Para o presente trabalho, essa compreensão de Hall é precisa, pois ao afirmar a dimensão cultural de toda prática social, ela permite analisar o projeto político-cultural da RBTR como uma forma de ação social enraizada em disputas por significados, valores e sentidos coletivos. Dessa forma, a concepção de cultura adotada nesta tese conjuga a perspectiva de Raymond Williams, que compreende a cultura como um modo de vida e como criação compartilhada, com a de Stuart Hall, que enfatiza seu papel constitutivo nas práticas sociais e sua imbricação com os sistemas de significação e poder.

Com efeito, é possível agora avançar na qualificação dos termos que compõem a tríade – direitos culturais, políticas culturais e cidadania cultural – como categorias analíticas capazes de captar a densidade normativa, os arranjos institucionais e os processos participativos que atravessam as disputas no campo cultural. Essas três dimensões não são estanques, mas se entrelaçam nas práticas e reivindicações que sustentam o projeto político-cultural da RBTR, perpassando tanto os conteúdos das demandas quanto os modos de ação coletiva mobilizados pela Rede. Trata-se, portanto, de torná-las operativas para mapear os sentidos de cultura em disputa, os marcos de reconhecimento e garantia de direitos, os desenhos de política pública e as formas de participação e pertencimento que estão em jogo.

Nesse contexto, a densidade normativa que emerge das práticas e formulações da RBTR se articula de modo expressivo com a noção de *direitos culturais*. Como discutido na seção anterior, essa categoria ultrapassa seu enquadramento jurídico-formal e se configura como um campo de afirmações e tensões sobre quem pode criar, lembrar, pertencer e transformar os modos de vida comuns. Analisar os direitos culturais no contexto da Rede implica reconhecer que o conflito por reconhecimento institucional e simbólico e por condições materiais de existência está intrinsecamente ligado à luta por produzir e partilhar cultura como dimensão da dignidade humana. É nesse sentido que a atuação da RBTR afirma a cultura como direito – e não como concessão, privilégio ou mercadoria –, inscrevendo-se em disputas por justiça cultural.

Uma formulação particularmente operativa para essa noção é proposta por Humberto Cunha Filho (2020), que define os direitos culturais nos seguintes termos:

Direitos culturais são aqueles relacionados às artes, à memória coletiva e ao fluxo dos saberes que asseguram a seus titulares o conhecimento e honesto uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão referentes ao futuro, visando sempre, relativamente à pessoa humana, a dignidade, o desenvolvimento e a paz. Encontrado um direito em que esses elementos convivam simultaneamente, embora um em maior escala que os outros, trata-se de um direito cultural. (Cunha Filho, 2020, p. 31)

A citação sintetiza uma compreensão dos direitos culturais como campo articulador entre temporalidades (passado, presente e futuro), formas de conhecimento (saberes, memória e artes) e valores políticos (dignidade, desenvolvimento e paz). Ao enfatizar a agência dos sujeitos na produção e apropriação da cultura, Cunha Filho desloca o foco das noções mais restritas, centradas apenas nas artes ou no patrimônio, e propõe uma abordagem relacional, dinâmica e política da cultura como direito. Essa concepção encontra ressonância em formulações mais amplas, como a de Maria da Glória Gohn (2005a), que inscreve os direitos culturais nas múltiplas dimensões da vida social e cotidiana, expandindo seu alcance para além das políticas setoriais e dos marcos tradicionais do campo da cultura.

O campo dos direitos culturais abrange temas, questões e problemáticas relacionadas às múltiplas dimensões do ser humano tais como: gênero, raça, etnia,

religião, faixas etárias e nacionalidades. Abrange também o produto e a obra gerados por esses seres humanos em suas relações sociais tais como: as formas e os meios de comunicação (onde a linguagem tem sentidos e significados peculiares, segundo as dimensões anteriormente citadas); as expressões artísticas, manifestações culturais e folclóricas locais, regionais e nacionais; as práticas de ensino e aprendizagem; o esporte e lazer. O campo dos direitos culturais penetra também no modo e estilo de vida cotidiana (trabalhar, comer, vestir, habitar, cuidar da saúde do corpo e da mente; o relacionamento com amigos, colegas de trabalho, parentes, vizinhos e a comunidade próxima), assim como nos valores, formas de pensar e agir, e nas concepções de mundo, que os seres humanos têm elaborado ao longo dos séculos e milênios: concepções de tempo e espaço, valores aspirados como universais, como igualdade, liberdade, fraternidade, solidariedade. Hábitos e comportamentos também relacionam-se diretamente com os direitos culturais pois o respeito à natureza, ao acervo e patrimônio arquitetônico e artístico-cultural da humanidade, aos símbolos, signos e códigos culturais de uma nação, aos cultos e às crenças construídos pelos antepassados, são perpassados por práticas de direitos e deveres, orientados por matrizes com enraizamento na cultura. (Gohn, 2005a, p. 19)

Tomados como afirmação de agência cultural e condição de dignidade, os direitos culturais impõem o debate sobre os meios de sua efetivação e conduz ao segundo termo da tríade: *políticas culturais*. No uso corrente, a expressão “política cultural” tende a designar ações implementadas pelo Estado para promover, fomentar ou regular a produção simbólica, como editais, leis de incentivo, leis de direitos autorais ou programas específicos. Seguramente, esse entendimento é relevante e será mobilizado neste trabalho, mas precisa ser ampliado para dar conta da complexidade que o conceito adquire quando analisamos um movimento como a RBTR. Por isso, parte-se de uma acepção mais ampla e relacional da política cultural, fundada na articulação entre cultura e disputas por poder.

Essa perspectiva encontra respaldo na formulação de Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar (2000), que, recorrendo aos postulados dos Estudos Culturais, argumentam que *todo* movimento social, ao imaginar e propor formas alternativas de viver, narrar e organizar o mundo, põe em ação uma política cultural. Nas palavras dos autores, a política cultural deve ser entendida como “o processo pelo qual o cultural se torna fato político” (2000, p. 17), ou seja, como o processo por meio do qual disputas por significados se tornam disputas por poder. Trata-se, portanto, de reconhecer a dimensão política das práticas culturais e a potência cultural das práticas políticas, tomando-as como terrenos férteis para a emergência e afirmação de projetos políticos e para construção e contestação de ordens simbólicas dominantes.

Nossa definição de política cultural é ativa e relacional. Interpretamos política cultural como o processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros. Essa definição supõe que significados e práticas – em particular aqueles teorizados como marginais, oposicionais, minoritários, residuais, emergentes, alternativos, dissidentes e assim por diante, todos concebidos em relação a uma determinada ordem cultural dominante – podem ser a fonte de processos que devem ser aceitos como políticos. Que isso seja raramente visto como tal é mais um reflexo das definições entranhadas do político, abrigadas nas culturas políticas dominantes, do que uma indicação da força social, eficácia política ou relevância epistemológica da política cultural. A cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social. (Alvarez, Dagnino e Escobar, 2000, p. 24-25)

A definição de Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), introduz ao quadro teórico desta tese uma compreensão fundamental que permite reconhecer as práticas culturais dos movimentos sociais como espaços de disputa política, mesmo quando essas práticas não se enquadram nas concepções dominantes do que conta como ação política. Essa definição já torna a categoria política cultural produtiva para compreender qualquer movimento social. No entanto, quando o movimento em questão emerge diretamente do campo artístico, como a RBTR, isso torna ainda mais complexa a apreensão do conceito de política cultural. Nesses casos, a política cultural se realiza simultaneamente como dimensão constitutiva da ação coletiva e como objeto explícito de formulação e disputa. Ou seja, tais movimentos colocam em prática uma política cultural em sua própria existência pública e, ao mesmo tempo, disputam políticas que incidem diretamente sobre as condições de produção, circulação e acesso à cultura, com impactos materiais, institucionais e sociais.

Assim, essa sobreposição entre ação simbólica e ação política, tão evidente no caso da RBTR, exige que a noção de política cultural não se limite ao plano mais abstrato e metapolítico das disputas por significado e considere também seus desdobramentos tangíveis em práticas que produzem efeitos concretos no campo cultural. Para avançar nessa direção é útil recorrer à definição de políticas culturais proposta por Nestor García Canclini:

Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. (Garcia Canclini, 2019 [1987], p. 56)

A persistência desse enunciado é notável. Como observa Rubim (2019), trata-se de uma definição que atravessou décadas, países e abordagens distintas, figurando como base comum em uma variedade de pesquisas e estudos comparados na América Latina. Seu uso reiterado não implica consenso, mas indica uma relativa estabilidade conceitual que tem sustentado a consolidação do campo de estudos das políticas culturais.

No quadro desta pesquisa, o aporte mais relevante da definição de Canclini está na possibilidade de abordar as políticas culturais como práticas de intervenção, com direção, efeitos e atores identificáveis. Ao incluir o Estado, as instituições civis e os grupos comunitários como agentes legítimos dessas intervenções, a definição oferece um instrumento analítico para examinar tanto as políticas públicas formalizadas quanto as políticas culturais realizadas ou reivindicadas pela RBTR. Nesse sentido, ela permite reconhecer como políticas culturais tanto as intervenções formalizadas por meio de dispositivos públicos quanto as práticas autônomas desenvolvidas pela RBTR em sua atuação no espaço público.

Para solidificar e operacionalizar essa compreensão expandida, Renata Rocha (2016), em vez de fixar uma definição única, propõe uma síntese dos principais aspectos constitutivos das políticas culturais na América Latina, articulando práticas, atores, direitos e desenvolvimento simbólico. Segundo a autora, tais aspectos incluem:

(...) a mobilização do simbólico por meio de quaisquer circuitos organizados da cultura; a pluralidade de atores e campos de enunciação a partir dos quais se desenha, discute e implementa as políticas; a existência de intervenções conjuntas, intencionais, sistemáticas e qualificadas; a compreensão da cultura como direito e a promoção de articulações entre cultura e desenvolvimento, contemplando, não apenas aquela como dimensão constitutiva deste, mas a necessidade de iniciativas que incidam no desenvolvimento do campo simbólico de forma mais ampla. (Rocha, 2016, p. 700)

Essa sistematização contribui para qualificar a abordagem adotada nesta tese ao oferecer uma cartografia conceitual que permite reconhecer a complexidade das políticas culturais em sua dimensão prática e também normativa. Rocha (2016) é enfática ao sublinhar a não neutralidade das políticas culturais, inscrevendo-as nos conflitos e lutas sociais e argumentando que não há estratégias políticas meramente formais que não carreguem um posicionamento cultural e social. O

conceito de política cultural, para ela, precisa ser lido como carregado de valores e orientações normativas, e portanto, como escolha de sentidos, com implicações políticas.

Na mesma linha, Victor Vich (2014, 2021) aprofunda a noção de políticas culturais como forma de ação política centrada na disputa pelos sentidos e pela reinvenção dos vínculos sociais. Na análise de Vich, o campo cultural não corresponde a uma esfera separada, autônoma e voltada apenas às artes e às práticas simbólicas socialmente valorizadas. Ao contrário, em sua versão antropológica, a cultura revela-se também em um conjunto de práticas discriminatórias e excludentes. Ou seja, é na cultura onde se produzem e reproduzem as discriminações, onde se enraízam os autoritarismos e a corrupção, onde se naturalizam as desigualdades e as exclusões sociais. É nessa perspectiva que o autor aponta a urgência de se reconhecer e tornar visíveis as raízes culturais das desigualdades e das exclusões sociais, um dos principais objetivos que tais políticas deveriam almejar.

Para Vich (2014; 2021), qualquer projeto de política cultural, quer seja oriundo do Estado, do mercado ou da sociedade civil, precisa ir além da mera gestão administrativa, logística e financeira do setor cultural e ter claros objetivos de intervir na transformação social, buscando não só democratizar a produção simbólica, mas também transformar os sentidos comuns existentes e as relações entre as pessoas no cotidiano. Ao enfatizar que políticas culturais devem promover novas narrativas, visibilizar antagonismos e reposicionar sujeitos subalternizados no espaço público, Vich contribui para compreendê-las como formas de ação política desde a sociedade civil, em diálogo e, por vezes, em tensão. com o Estado e o mercado. Nos termos do autor:

Uma política cultural que não aspire a reinventar os vínculos entre as pessoas carece de algo substancial. Não se trata, é claro, da intenção de controlar significados, mas sim de organizar a produção cultural no interior de uma gestão que sirva para transformar os sentidos comuns existentes. Não se trata, insisto, de tirar a liberdade dos artistas, mas sim propor novos marcos institucionais para a produção e circulação dos bens culturais; se trata, sobretudo, de difundir renovadas narrativas sociais e de gerar novos espaços de criação e reflexão cidadã. (VICH, 2014, p. 60-61)

A discussão até aqui evidencia que o conceito de política cultural comporta múltiplas camadas de sentido, o que pode levar a uma sobrecarga semântica e

analítica nos limites desta tese. Com efeito, para manejar essa complexidade e operacionalizar a análise das políticas culturais em jogo na trajetória da RBTR, sem incorrer em reducionismos ou diluições, propõe-se uma distinção analítica tripartite, que permite apreender os diferentes níveis de atuação e formulação política no campo da cultura. Trata-se de planos de análise sobrepostos, e não de estágios estanques, assim descritos:

a) Política cultural como prática social culturalmente orientada ou metapolítica: corresponde ao nível mais fundamental e menos institucionalizado, onde toda prática social é informada por sistemas de significação e valores. É nesse sentido que a própria existência da RBTR, ao deslocar valores hegemônicos e reinscrever sentidos de arte, cultura, cidade e Estado, já constitui uma política cultural em seu horizonte de sentido, um “sistema simbólico em ação”, em consonância com a perspectiva de Alvarez, Dagnino e Escobar (2000);

b) Política cultural como intervenção concreta da sociedade civil: diz respeito a ações organizadas, reiteradas e reflexivas voltadas à produção de sentidos e à transformação das condições de produção e circulação da cultura. Quando a RBTR ocupa as ruas, organiza encontros, realiza ações diretas ou tensiona o espaço público, não realiza apenas ações culturais, mas práticas políticas orientadas por valores e projetos. A arte, nesse contexto, não ilustra conteúdos políticos: ela é, em si, política cultural em ato. Mesmo quando o conteúdo de um espetáculo não é explicitamente político, sua presença no espaço público já reconfigura usos, propõe formas de convivência, democratiza o acesso aos bens culturais e afirma direitos de livre expressão e participação cultural. Tais práticas constituem estratégias intencionais de disputa simbólica e material no campo da cultura, conforme os aportes de Canclini (2019 [1987]), Rocha (2016) e Vich (2014; 2021), que destacam a não neutralidade e o caráter transformador das políticas culturais desde a sociedade civil.

c) Política cultural como política pública: corresponde aos instrumentos formais de política pública cultural – leis, programas, editais, marcos regulatórios – que a RBTR também disputa, tensiona e reivindica. Este plano abrange as políticas formuladas e executadas pelo Estado, sendo o campo estratégico onde a Rede se articula para demandar o reconhecimento de suas formas de produção e de seus direitos, conforme as discussões sobre a obrigação estatal de efetivar direitos culturais (Cunha Filho, 2017) e o papel dos movimentos sociais na construção de

modelos alternativos e na disputa do conteúdo das políticas públicas (Tatagiba, Abers, Silva, 2018).

Essa organização não busca fixar fronteiras rígidas nem reivindica uma nova definição de política cultural. Trata-se de um recurso heurístico que permite distinguir níveis sobrepostos de formulação e prática política no campo da cultura, evitando o uso impreciso e generalizante do termo e descrevendo com maior precisão os modos pelos quais a RBTR atua e elabora seus sentidos de política cultural, em trânsito permanente entre esses três planos.

Essa compreensão múltipla das políticas culturais, em diálogo com a noção de direitos culturais, nos conduz, finalmente, ao terceiro pilar desta tríade analítica e ao propósito central desta tese: a cidadania cultural. Enquanto os direitos culturais estabelecem as prerrogativas formais e informais para a fruição plena da cultura, e as políticas culturais desenham os arranjos e meios para sua efetivação e disputa, a cidadania cultural emerge como a dimensão ativa e participativa, focando no sujeito que, individual ou coletivamente, exerce e constrói seu direito à cultura.

A pertinência de se adjetivar a cidadania, como em “cidadania cultural”, é discutida por Humberto Cunha Filho (2020). Embora reconheça o risco de esvaziamento conceitual decorrente da multiplicação de adjetivações, o autor sustenta que o setor cultural possui especificidades que justificam um exercício próprio da cidadania. Cunha propõe uma compreensão em dois planos: num sentido estrito, como participação dos cidadãos na formulação, execução e controle das políticas culturais, e num sentido amplo, como ações individuais ou coletivas, estatais ou comunitárias, que, pela cultura, promovem dignidade, memória, criatividade e transformação social. Essa dupla dimensão, que articula institucionalidade e práxis, fornece uma chave importante para reconhecer as formas pelas quais a cidadania cultural é exercida por sujeitos como os artistas da RBTR.

Já Marilena Chauí (2021) enfatiza o conteúdo político e simbólico da cidadania cultural. Para a autora, ela implica o reconhecimento da cultura como direito – à criação, à fruição e à participação –, compreendida como prática social e trabalho coletivo que transforma o sensível, elabora conflitos e institui sentidos. Nesse horizonte, a cultura deixa de ser privilégio de mercado ou produto da doutrina estatal, e passa a ser uma dimensão constitutiva da democracia: um campo em que sujeitos sociais e políticos se diferenciam, entram em conflito, criam formas

expressivas e movem o processo cultural. Essa formulação permite reconhecer a cidadania cultural como prática política orientada pela participação, pela criação de direitos e pela construção de espaços públicos simbólicos desde os sujeitos – como fazem os artistas da RBTR.

Em suma, o teatro de rua, enquanto prática pública, e a própria atuação da RBTR, encarnam um projeto político-cultural que se desdobra e se materializa na disputa e invenção simultânea desses três elementos da tríade: direitos, políticas e cidadania cultural. Ao ocupar o espaço público e propor novas formas de interação e fruição artística, a Rede não apenas reivindica direitos ou tensiona políticas existentes, mas efetivamente pratica a cidadania cultural, construindo um poder cultural que emerge da base e redefine os sentidos de pertencimento e participação na vida social.

3

Lutas sociais do teatro no Brasil democrático: antecedentes e formação da RBTR

No presente capítulo, busca-se reconstruir a gênese da Rede Brasileira de Teatro de Rua, apresentando as circunstâncias e os processos que conduziram à sua formação. Esse esforço implica não apenas narrar o momento fundacional da RBTR, identificando suas motivações, os sujeitos envolvidos e o contexto em que se constitui, mas também demonstrar que a Rede emerge como resultado e continuidade crítica de um percurso mais amplo de mobilizações no campo teatral. A RBTR não surge no vazio, mas se inscreve em um processo histórico em que o teatro brasileiro, a partir do final dos anos 1980, reinventa suas formas de organização coletiva e de intervenção política, articulando ideários de transformação social em torno do reconhecimento da cultura como direito e da produção cultural e artística como forma legítima de participação política.

Para isso, o capítulo está estruturado em duas partes principais. A primeira apresenta os antecedentes da RBTR, com foco no Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, surgido em 1991; no movimento Arte Contra a Barbárie, iniciado em 1999; e na articulação do Redemoinho, a partir de 2004. Essas experiências constituem momentos significativos de um processo de politização e organização do teatro de grupo que se intensifica no período pós-1988, consolidando práticas e discursos que a RBTR irá herdar, atualizar e levar adiante com contornos próprios. Na segunda parte, o foco será a gênese e a consolidação da RBTR, detalhando seu processo de formação, os atores envolvidos e o conjunto de articulações, pautas e práticas específicas que a definem como um novo sujeito coletivo num campo teatral já bastante politizado e dinamizado pelas lutas em curso. Serão exploradas as continuidades e inovações que, no teatro de rua e na arte pública, conformam um padrão de politização próprio, ainda que profundamente vinculado às lutas anteriores por políticas culturais e autonomia artística.

3.1

Antecedentes: Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, Arte Contra a Barbárie e Redemoinho

Em sintonia com o recorte temporal estabelecido para a pesquisa, a reconstituição histórica apresentada nesta seção não pretende ser exaustiva, mas

busca situar a formação da RBTR em relação a experiências organizativas anteriores, destacando continuidades e atualizações das lutas sociais do teatro brasileiro no período democrático recente. Mais do que identificar origens diretas, a seção visa mapear os traços de uma genealogia coletiva, marcada pela construção de sentidos compartilhados sobre o que é teatro e sua função social, sobre o que é política cultural e sobre o que pode uma ação coletiva fundada na arte.

As experiências aqui lembradas, quais sejam, o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, o Arte Contra a Barbárie e o Redemoinho, funcionam, assim, como antecedentes não no sentido de predecessores lineares, mas como formações históricas que prepararam o terreno simbólico, político e organizativo no qual a RBTR pôde emergir. Cada um desses movimentos trilhou um percurso singular, mas todos tiveram no teatro de grupo o principal vetor de seus projetos político-culturais, delineando lutas que a Rede herdará e, em muitos aspectos, atualizará, sobretudo ao inserir com centralidade a arte pública e o direito à cidade como eixos de seu projeto político-cultural.

O teatro de grupo pode ser entendido, em primeiro lugar, como um modo de produção teatral específico, fundamentado na criação coletiva, na continuidade do trabalho e na construção de uma linguagem própria e partilhada. Embora a expressão “teatro de grupo” possa, à primeira vista, soar como uma “tautologia estranha” – afinal, todo fazer teatral implica, por definição, uma prática coletiva (Picon-Vallin, 2008, p. 83) –, sua insistente circulação no ambiente teatral brasileiro a partir dos anos 1980, consolidando-se na década seguinte (Carreira, 2008), enfatiza elementos essenciais que distinguem essa forma específica de se produzir teatro. Esse tipo de organização da produção teatral, frequentemente identificado também como “teatro alternativo” ou “teatro independente”, reivindica uma alternativa ao modelo episódico e hierarquizado do teatro empresarial, substituindo a lógica da especialização das atividades pela partilha de tarefas e pelo envolvimento integral de todos os integrantes nos processos criativos, o que se convencionou chamar “processo colaborativo”⁷ (Fischer, 2003; Garcia, 2022; Carreira, 2011).

⁷ Cf. Stela Regina Fischer: “Na criação de um evento cênico, entendemos por processo colaborativo o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se como modelo estabelecido

Para além de um agrupamento circunstancial de artistas reunidos para um projeto pontual, a existência de um grupo é marcada por um horizonte ideológico e uma atividade continuada, conforme detalha Abreu:

A primeira coisa é que um *grupo* de teatro, na lógica que estamos organizando, não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência de um grupo – ao menos no sentido que interessa aqui – é uma experiência comum colocada em perspectiva. Não se trata pontualmente de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar nos planos do grupo, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode até mesmo se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística. Então, ainda que essas práticas sejam fugidias e, a depender do coletivo, não estejam definidas em todos os seus termos, o horizonte ideológico delas é que marca a existência do grupo e define os meios que ele tem que inventar para sustentá-las. (Abreu, 2008, p. 92)

O modo de produção instaurado pelo teatro de grupo, portanto, não se limita a uma escolha estética ou organizativa, mas se desdobra em um modo específico de politização do fazer teatral. A recusa ao modelo do teatro empresarial, centrado na lógica do lucro, na especialização hierarquizada das funções e na efemeridade das relações de trabalho, implica também a rejeição de um modo dominante de organizar o tempo, os afetos e o trabalho cultural. Ao reivindicar processos mais duradouros, enraizamento territorial e autonomia coletiva, os grupos afirmam uma outra forma de produzir arte e de intervir politicamente no mundo, redefinindo sua função social. Trata-se de um posicionamento que transcende o espetáculo e se manifesta na própria dinâmica cotidiana dos coletivos.

Essa lógica organizativa, com implicações políticas concretas, não é apenas uma abstração. Silvana Garcia (2022) observa que, embora os grupos que emergem nos anos 1980 e 1990 não compartilhem uma diretriz única no que diz respeito ao que é ser um grupo de teatro, ainda assim “guardam entre si semelhanças que podem configurar um mesmo perfil de traços básicos”, entre os quais se destaca o compromisso com um teatro popular e acessível, voltado às periferias e sustentado por princípios de solidariedade e envolvimento com a realidade de seus públicos. Como escreve a autora:

de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia” (FISCHER, 2003, p. 39)

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu hábitat, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também porque propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas. O “rompimento” com o padrão do teatro profissional do centro ocorre também no que concerne ao modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas por meio de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. (Garcia, 2022, p. 206)

O teatro de grupo, ao priorizar a manutenção de vínculos coletivos e a continuidade dos processos, instaura uma cultura política que valoriza a escuta, a solidariedade e o amadurecimento estético e ideológico. Quando o foco recai sobre a manutenção do grupo e da pesquisa de linguagem e não sobre projetos pontuais, criam-se condições para o cultivo de práticas colaborativas, formas de decisão compartilhadas e aprofundamento dos debates internos. Essa organização não apenas resiste à efemeridade imposta pelo mercado cultural, mas também atua como um laboratório de subjetividades políticas, em que valores como horizontalidade, responsabilidade coletiva e democracia interna são aprendidos e praticados. A prática artística, assim, transborda o campo estético e assume contornos de formação política cotidiana.

A reivindicação de uma alternativa ao chamado “teatrão”, termo comumente utilizado para se referir ao teatro mais profissionalizado e alinhado ao mercado *mainstream*, explicita esse antagonismo estrutural. Enquanto no “teatrão” prevalece a lógica do espetáculo como produto, com ciclos curtos de trabalho, hierarquias rígidas e vínculos efêmeros, os grupos propõem um fazer teatral ancorado na longa duração, na partilha e no compromisso social. Essa diferença não é apenas organizacional, pois ela expressa duas formas de imaginar o lugar do teatro na sociedade. Ao construir uma outra forma de produção e de existência, o teatro de grupo já se posiciona ativamente no campo cultural.

O caráter formativo da experiência nos grupos de teatro não se limita ao campo estético ou técnico, mas pode ser analisado como um espaço privilegiado de aprendizagem política. Para dar conta desse aspecto, a noção de pedagogia cívica,

desenvolvida por Ângela Paiva, oferece uma chave analítica relevante. A autora define a pedagogia cívica como um processo de aprendizagem que se dá no próprio engajamento associativo, onde os atores “adquirem a consciência de seus interesses coletivos no momento mesmo da sua participação” (Paiva, 2013, p. 36). Trata-se, portanto, de uma pedagogia que não está necessariamente ancorada na educação formal ou no civismo tradicional, mas que se realiza nas práticas coletivas, na construção de marcos interpretativos e na elaboração de visões compartilhadas de mundo. Nesse sentido, os grupos de teatro, especialmente aqueles organizados segundo os princípios da coletividade, da continuidade e da autonomia, operam como espaços de socialização artística e política e de formação para a cidadania, à medida que os processos colaborativos, os embates e a permanência ao longo do tempo permitem que atores sociais elaborem estratégias, construam marcos interpretativos para suas lutas e reinterpretem suas experiências a partir de uma gramática comum, elementos centrais da pedagogia cívica.

A pedagogia cívica está fortemente implicada nos processos de participação social e traduz *um aprendizado no processo*. Porque, independentemente da educação e da cultura política existentes na tradição do país, no engajamento em práticas associativas, seja nos movimentos sociais, seja nas associações civis, pode, em si mesmo, significar pedagogias alternativas para a participação cívica e para o exercício da cidadania. (Paiva, 2021, p. 65, grifo no original)

Essa dimensão formativa e política do teatro de grupo também pode ser compreendida à luz de Alberto Melucci (1989), ao pensar os movimentos sociais como redes de pequenos grupos que, imersos na vida cotidiana, compartilham uma cultura de experimentação e inovação cultural. Para o autor, tais redes funcionam como “sistemas de troca” e como “núcleos de elaboração simbólica” que alimentam mobilizações mais amplas. Nesse sentido, os grupos de teatro operam não apenas como unidades estéticas, mas como instâncias micropolíticas de produção de sentidos, pertencimento e ação coletiva.

É nesse horizonte político, organizativo e cultural que se inscrevem as experiências do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, do Arte Contra a Barbárie e do Redemoinho. Muito antes de serem iniciativas pontuais, esses movimentos expressaram e radicalizaram as potencialidades formativas, estéticas e políticas do teatro de grupo enquanto base organizativa e horizonte de luta coletiva. A seguir, cada uma dessas experiências será brevemente apresentada, com foco nos

contextos em que surgiram, nas suas estratégias de articulação e nas continuidades que mantêm com o projeto político-cultural que se consolidará na RBTR.

O Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (MBTG) marcou uma das primeiras tentativas contemporâneas de articulação nacional entre grupos teatrais organizados sob a lógica do trabalho continuado, da criação colaborativa e da autonomia artística. Ainda que sem uma estrutura formalizada, o MBTG reuniu coletivos de diferentes regiões do país e consolidou um espaço de reflexão, intercâmbio e reconhecimento mútuo entre grupos que atuavam à margem do circuito empresarial e partilhavam uma visão política da prática teatral.

O movimento se formou em 1991, durante o I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, realizado em Ribeirão Preto (SP) e coordenado pelo grupo Fora do Sério. O encontro reuniu quinze grupos de teatro, entre os quais Ói Nós Aqui Traveiz (RS), Tá na Rua (RJ), Galpão (MG) e Imbuça (SE). Na ocasião, foi elaborado um documento que estabelecia como objetivo “sistematizar formas objetivas de atuação conjunta e aprofundar a discussão de aspectos ligados à produção, à ideologia e à estética de um Teatro de Grupo” (Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, 1991 *apud* Trotta, 1998, p. 32). Novos encontros ocorreram em 1993, novamente em Ribeirão Preto, e em 1998, em São Paulo, organizados, respectivamente, pelo grupo Fora do Sério e pela Cooperativa Paulista de Teatro em parceria com o grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões. Em cada edição, o movimento também lançou uma nova publicação da revista *Máscara*, que servia como principal canal de articulação e difusão das reflexões do MBTG.

Mesmo com poucos registros disponíveis, é possível dimensionar a importância do MBTG como um antecedente relevante da RBTR, especialmente se compreendido menos como um movimento social em sentido estrito e mais como um marco político-cultural e organizativo. Ao reunir grupos com o propósito de “detectar denominadores comuns entre os participantes e esclarecer as características desta modalidade teatral” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025, n/p), o MBTG funcionou como um dispositivo aglutinador, que favoreceu o reconhecimento mútuo entre coletivos e grupos e já apontava para o desejo de articulação nacional.

Ainda que não tenha desenvolvido uma identidade política nítida nem se constituído como ator reivindicativo estruturado, o MBTG criou condições para a emergência de um pensamento coletivo sobre o teatro de grupo enquanto prática

estética, organizativa e política. Trata-se de um movimento que fomentou a autorreflexão dos grupos sobre sua condição no campo cultural e os limites das políticas públicas então existentes. Mesmo sem formalizar uma plataforma política, os encontros funcionaram como espaços de politização, onde se esboçavam críticas à lógica mercantil da cultura e às formas dominantes de financiamento, ao mesmo tempo em que se experimentavam estratégias autônomas de articulação.

O relato de Rosyane Trotta aponta nessa direção:

O primeiro e mais básico fruto do Movimento [Brasileiro de Teatro de Grupo] foi possibilitar o contato e reduzir a carência de informação: abrindo os canais do diálogo, oferecia espaço e tempo ao conhecimento mútuo. Em contato, grupos descobrem que há soluções diversas para problemas comuns. As semelhanças apaziguam o isolamento, substituem a auto-referência pela consciência de tempo/espaço histórico-social, revelando que, na invenção de um caminho, o encontro da maldita pedra não é privilégio de ninguém. As diferenças alimentam e, ao mesmo tempo, funcionam como um espelho que devolve a própria imagem: à medida que o grupo descobre em que aspectos difere do outro, identifica a si próprio, transforma a intuição em consciência. E tudo isso faz uma grande diferença. Nos encontros, a especificidade da proposta se verifica já no âmbito da organização: os grupos são convidados a permanecer durante todo o festival e a programação sugere que todos assistam às apresentações juntos (não há simultaneidade de espetáculos), que participem de, pelo menos, uma oficina, que partilhem, nas horas livres, dos mesmos locais de encontro, que acompanhem todas as palestras e debates. (...) Os realizadores procuram criar um ambiente de convívio e oferecer condições de participação em atividades que sabem, por experiência própria, poderão servir de ferramentas para o crescimento artístico e organizativo dos grupos, possibilitando a troca de informações capaz de provocar-lhes a reflexão e transformar seu trabalho. O Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo cria um lugar de independência, um ambiente de divergência em relação ao mercado convencional, constrói um celeiro para a liberdade de criação.” (Trotta, 1998, p. 32-33)

Esse testemunho ajuda a compreender o MBTG como um espaço de elaboração coletiva em que a convivência e o compartilhamento de práticas e visões de mundo constituíram não apenas um ambiente de aprendizado estético, mas também de formação política. Trotta reforça que esse processo de articulação nacional, ainda em gestação, e sobretudo os momentos de encontro “iniciaram um processo que, embora ainda não definido, corresponde à necessidade de integração para minimizar o isolamento daqueles que não querem ou não podem se adequar às regras do mercado do espetáculo.” (Trotta, 1998, p. 34).

No final da mesma década, a cidade de São Paulo tornou-se o epicentro de um movimento articulado por coletivos de teatro que reivindicavam a reconstrução do papel público da cultura e das políticas culturais. A gênese do movimento Arte

Contra a Barbárie remonta a 1998, quando um núcleo de artistas ligados ao teatro de grupo⁸ passou a se reunir privadamente para refletir criticamente sobre a função social da arte. Esse grupo discutia os limites do modelo de financiamento baseado na renúncia fiscal, o papel do Estado e do mercado na cultura, além da experiência concreta de precariedade vivida pelos grupos de teatro de pesquisa e trabalho continuado.

Como relata Simone Romeo (2016), a formação dessa articulação se deu em torno da tentativa de construir algum grau de posicionamento coletivo frente ao esvaziamento das políticas culturais vigentes:

(...) a crítica à mercantilização da cultura aliada à falta de um posicionamento de conjunto frente a ela e, portanto, ao isolamento vivido por esse setor da produção, teria motivado o pequeno núcleo de artistas, todos mais ou menos ligados ao teatro de grupo, a continuar se reunindo e ampliando o debate. (...) Em torno de tal ordem de questionamentos aconteceram as primeiras discussões desse ainda restrito grupo que, apesar de relativamente heterogêneo, foi reconhecendo afinidades e definindo posições que, a princípio, giravam em torno de um incômodo em relação ao Estado e ao mercado. Era esse o ponto consensual entre tais artistas e, antes de haver consensos mais específicos, a insatisfação em relação às políticas culturais em vigor e, por sua vez, a dificuldade de manutenção material enfrentada estariam na gênese desse agrupamento. (Romeo, 2016, p. 55-56)

Consolidando os debates travados nesses encontros, o grupo elaborou um diagnóstico crítico que ultrapassava a simples reivindicação por recursos para grupos de teatro. O que estava em jogo era a contestação da lógica mercantil da política cultural vigente, notadamente as leis de incentivo cultural via renúncia fiscal, que subordinava o financiamento público à lógica do patrocínio privado e do lucro. Nesse sentido, o grupo questionava de forma estrutural o lugar da arte e da cultura na sociedade sob hegemonia neoliberal e diagnosticava uma distorção no financiamento público cultural provocada por um modelo que inviabiliza práticas artísticas não orientadas pelo mercado. O Arte Contra a Barbárie não surge como um movimento reivindicatório ou corporativo estruturado, mas emerge como uma reação crítica articulada e politizada frente a uma conjuntura em que a arte e a

⁸ Conforme Romeo (2016), fizeram parte desse núcleo inicial integrantes de grupos teatrais veteranos como o *Teatro Popular União e Olho e Vivo Grupo Tapa e Pia Fraus* formados nas décadas de 1960, 1970 e 1980 respectivamente, e *Parlapatões, Patifes & Paspalhões, Companhia do Latão e Folias d'Arte*, formados na década de 1990. Também participaram da gênese do movimento nomes outros nomes importantes do teatro brasileiro, como Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani.

cultura estavam sendo esvaziada de seu valor público e buscando reconstruir um campo público para o pensamento sobre a política cultural no Brasil.

Essa crítica aparece com força nos três manifestos públicos do movimento, divulgados entre 1999 e 2000. Neles, a cultura não é tratada como um setor acessório, mas como um terreno central de disputa simbólica. O teatro é afirmado como linguagem insubstituível, diretamente ligada à vida pública e à produção de sentidos compartilhados. Já em seu primeiro manifesto, o grupo denuncia de forma contundente a lógica mercantil que orientava as políticas culturais vigentes:

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.
Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.
É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.
É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.
Nosso compromisso ético é com a função social da arte.
A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.
Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.
A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios. (Arte Contra a Barbárie, 1999a)⁹

Essa denúncia vem acompanhada de uma proposição clara: a necessidade de uma política cultural pública orientada por princípios democráticos, que assegure a continuidade do trabalho artístico e a diversidade de linguagens. No segundo manifesto, os artistas reafirmam seu diagnóstico e detalham os fundamentos de uma política capaz de sustentar o teatro como prática viva e transformadora:

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a afirmar a necessidade de superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e

⁹ Os manifestos do movimento Arte Contra a Barbárie foram tornados públicos por meio de diferentes estratégias de difusão, incluindo a publicação no jornal *O Estado de S. Paulo* e a leitura pública durante eventos realizados no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo. As versões aqui citadas foram consultadas a partir dos anexos da dissertação de Simone Romeo (2016), onde os documentos constam na íntegra.

fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência. (Arte Contra Barbárie, 1999b)

No manifesto seguinte, publicado em 2000, a crítica se aprofunda, articulando a dimensão simbólica da cultura com sua expressão orçamentária e política. O estrangulamento da produção artística é apresentado como efeito direto da mercantilização, e a arte reafirmada como compromisso ético:

O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo.

A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras.

Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte.

Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2 % das preocupações oficiais. (Arte Contra a Barbárie, 2000)

Mais do que uma articulação reativa, o Arte Contra a Barbárie tornou-se um polo de enunciação política e de formulação crítica sobre a cultura como direito e como dimensão constitutiva da vida democrática. Ao colocar em pauta os limites estruturais do modelo de financiamento baseado na renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, o movimento trouxe à tona o diagnóstico de que esse modelo, ao subordinar o fomento cultural ao retorno de marketing e ao interesse das empresas patrocinadoras, marginalizava práticas artísticas que não se orientavam pelo lucro, pelo sucesso de bilheteria ou pelo apelo comercial.

A crítica formulada pelos coletivos de teatro de grupo foi ganhando progressivamente visibilidade, espaço na imprensa, e adesão de artistas, pesquisadores, intelectuais e outros setores do campo teatral. Com isso, a discussão sobre políticas culturais deixou de ser restrita a espaços institucionais e passou a ocupar o debate público. Esse processo resultou na formulação de uma proposta concreta de política pública, a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, pensada desde os próprios grupos e construída de forma coletiva em fóruns como o Espaço da Cena. A proposta foi encampada pelo então vereador Vicente Cândido, que a apresentou à Câmara Municipal, culminando em sua sanção como lei em 2002. A experiência do Arte Contra a Barbárie, portanto, inaugura uma nova gramática política para o teatro paulistano e se afirma como referência para outras iniciativas de organização e reivindicação cultural no Brasil.

A terceira experiência destacada neste percurso genealógico é a Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, ou, simplesmente, Redemoinho. Criado em 2004 a partir de um encontro promovido pelo Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, o Redemoinho reuniu grupos teatrais de diferentes regiões do país que atuavam em espaços próprios ou autogeridos e que compartilhavam a valorização da criação continuada, da pesquisa cênica e do compartilhamento de processos. Inicialmente pensado como uma articulação voltada ao intercâmbio entre coletivos e à valorização dos modos autônomos de produção, o Redemoinho rapidamente expandiu seus horizontes, assumindo o desafio de articular politicamente o teatro de grupo em escala nacional.

Seus dois primeiros encontros aconteceram em Belo Horizonte (2004 e 2005). Em seguida, consolidou-se a proposta de itinerância do movimento, com a realização de novos encontros em Campinas (2006), Porto Alegre (2007) e Salvador (2009). Em 2006, foi deliberada a transformação da Rede em Movimento político nacional, com a adoção progressiva do nome Redemoinho, não mais como Rede, mas como Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, e a formação de um colegiado nacional.

Seguindo os caminhos críticos e institucionais abertos pelo Arte Contra a Barbárie, o Redemoinho ampliou para o plano nacional o diagnóstico sobre a inadequação das políticas culturais baseadas na lógica mercantil. Se o Arte Contra a Barbárie foi responsável por articular de forma pioneira, em São Paulo, uma crítica incisiva ao modelo de financiamento via renúncia fiscal e por impulsionar a criação da Lei de Fomento ao Teatro, o Redemoinho buscou nacionalizar essa agenda, reunindo coletivos em torno da defesa dos direitos culturais, do trabalho continuado e da formulação de políticas públicas estruturantes para o teatro de grupo. Em seus documentos e moções, o movimento afirma a necessidade de superar a subordinação da cultura ao marketing privado e busca consolidar uma outra compreensão do papel da arte na vida social, atrelando sua potência à radicalidade democrática e à justiça cultural. O manifesto fundador do Redemoinho sintetiza essa posição:

Acreditamos que Cultura é uma construção coletiva, que se projetando na história almeja entender a Arte, e em particular o Teatro, como um bem simbólico localizado no tempo e no espaço. Entendemos as nossas criações como um pensamento em construção que objetiva a constituição de uma sociedade

humanista. A Cultura esvaziada de pensamento, estruturada pela visão política que tem no marketing o seu fundamento, é o que alimenta na sociedade a competição, a concentração de renda, o preconceito, a privação dos direitos elementares do cidadão e a manutenção do status quo. (...) Sob esse olhar, a Cultura é uma questão prioritária do Estado por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. Há anos, diversos grupos e companhias de teatro vêm desenvolvendo trabalhos que visam tecer novas relações sociais e humanas entre a Arte e a sociedade. Ao dotarmos a nossa prática artística de uma função social, não reivindicamos privilégios ou benesses. Reafirmamos a necessidade da criação de condições sociais, políticas e econômicas para a construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a Arte e a Cultura sejam compreendidas como reafirmação da vida. (Redemoinho, 2004, n/p)

Essa concepção política e simbólica da cultura encontra desdobramentos programáticos no documento *O Redemoinho e seus objetivos*, de 2006, em que o movimento explicita sua pauta de lutas e reivindicações. Entre os objetivos centrais afirmados, estão: a) a criação de “condições sociais, políticas e econômicas para a construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a arte e a cultura sejam compreendidas como afirmação da vida e direito universal”; b) a defesa do direito de produzir teatro não como “veículo de marketing institucional nem como um instrumento de pseudo inclusão social”, mas como expressão crítica da experiência social em contextos de dominação cultural; e c) o reconhecimento, por parte do Estado, da cultura como “exercício crítico da cidadania”, e, portanto, do direito de criar um teatro coerente com essa definição. O documento também denuncia a renúncia fiscal como instrumento central de uma política “privatizante, antidemocrática e excludente”, subordinada “aos interesses mercantis”, e exige que o Estado “retome suas responsabilidades na formulação e execução de políticas realmente públicas para a Cultura”. Nessa direção, o Redemoinho propõe a criação de um Programa Público de Cessão, Gestão e Consolidação de Espaços para o teatro de grupo, um programa especial de circulação nacional para os grupos e, sobretudo, a aprovação do Projeto de Lei do Prêmio de Fomento ao Teatro Brasileiro, considerado um passo estratégico para a consolidação de uma política cultural democrática em escala nacional para o teatro.

Após o IV Encontro Nacional, realizado em Salvador em 2009, o Redemoinho passou a enfrentar um progressivo esvaziamento. A *Carta de Salvador*, publicada naquele contexto, funciona como balanço político e atualização crítica da agenda do movimento, agora confrontado com a proposta de reformulação da Lei Rouanet. O texto afirma, em tom categórico, que o Profic

“mantém intocado [...] o fundamento da lei – que não é apenas um excesso, mas uma aberração: a gestão privada de recursos públicos”, e denuncia que, sob retórica de eficiência, “o monstro privatista continua a ser alimentado” enquanto “a cultura continua a ser tratada como negócio” (Redemoinho, 2009). Alternativamente, reafirma a centralidade do Fundo Nacional de Cultura como instrumento verdadeiramente público e defende a criação de políticas estruturantes para o teatro de grupo, como o Prêmio de Fomento ao Teatro Brasileiro (Redemoinho, 2009).

Depois desse encontro, a agenda entrou em suspensão por dificuldades de mobilização regional, esgotamento financeiro e divergências sobre prioridades políticas provocaram um hiato organizativo (2009-2011). A tentativa de reorganização, em 2011, com a realização de um novo encontro em Brasília, já não foi suficiente para sustentar a mobilização nacional. Em 2012, no Dia Mundial do Teatro, o movimento lançou seu último gesto público: o manifesto-performance *A eterna peleja entre o que é capital e aquilo que é capital*¹⁰, que reafirma a crítica à privatização da cultura e convoca à permanência da luta. Pouco depois, o Redemoinho encerrou suas atividades, deixando como legado uma formulação política contundente sobre o papel do Estado na garantia dos direitos culturais e a articulação de pautas que viriam a ser retomadas por redes posteriores, como a própria RBTR.

3.2

Das lutas locais à articulação nacional: a formação da RBTR

A recuperação histórica até aqui apresentada oferece o pano de fundo necessário para compreender a emergência da Rede Brasileira de Teatro de Rua como desdobramento singular de um campo mais amplo de politização do teatro brasileiro. Ao final do século XX, esse campo reconfigurou o modo como artistas e grupos passaram a agir, se organizar e disputar políticas públicas de cultura no Brasil democrático. É nesse cenário, em que o teatro, especialmente o praticado por grupos, já se afirmava como espaço de formulação política e crítica institucional, que a RBTR emerge não à revelia das lutas anteriores, mas como resposta a elas,

¹⁰ Uma leitura dramatizada do texto foi gravada em vídeo e difundida nas redes sociais. Pode ser consultado em: <<https://youtu.be/MNCBwBxDEDk>>.

pois criaram as condições para que se tornasse possível, necessária e desejável uma articulação nacional específica para o teatro de rua.

A gênese da RBTR resulta da articulação de experiências organizativas, desejos coletivos e urgências compartilhadas por grupos teatrais que praticavam o teatro de rua em diferentes partes do Brasil, muitos deles já articulados e organizados no nível do associativismo local. Exemplos notáveis são o Movimento de Teatro de Rua de Porto Alegre (1991), o Movimento de Teatro de Rua da Bahia (1995), Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (2003), Rede Estadual de Teatro de Rua e Afins/RJ (2006) posteriormente transformado em Fórum Carioca de Arte Pública (2011). Cada uma dessas experiências, ainda que enraizadas em contextos regionais distintos, expressava uma necessidade comum de reconhecimento, articulação e disputa por políticas públicas capazes de sustentar a produção artística de rua no Brasil.

O ponto de confluência desse processo ocorreu em 27 março de 2007 – Dia Mundial do Teatro e Dia Nacional do Circo – durante o evento *A Roda: o teatro de rua em questão*, promovido pelo Movimento de Teatro de Rua da Bahia, com apoio da Fundação Gregório de Mattos, na cidade de Salvador. Além do grupo anfitrião, estiveram presentes representantes de movimentos e organizações de diferentes estados, como o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, Rede Estadual de Teatro de Rua e Afins/RJ, o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, a Federação de Teatro do Espírito Santo, a Cooperativa Paulista de Teatro, o Núcleo Pavanelli (SP), bem como integrantes dos grupos Andante e Kabana, ambos de Minas Gerais. O encontro proporcionou um espaço de escuta mútua, reconhecimento recíproco e formulação de perspectivas comuns. Mais do que um fórum de debates, ele catalisou o desejo coletivo de construir uma articulação nacional específica para o teatro de rua.

Embora nomeada Rede Brasileira de Teatro de Rua somente em 2008, o encontro em Salvador foi um marco politicamente decisivo, posteriormente reconhecido como o evento fundacional da RBTR. A importância desse momento é expressa no relato *A Roda Girou em Salvador*, considerado o documento que registrou a criação da “rede de teatristas de rua, um embrião do que se tornaria no ano seguinte a RBTR” (Turle, Trindade, 2016, p. 52). Conforme o texto, os articuladores daquele momento já diagnosticavam as principais urgências e o desejo de continuidade:

Esse primeiro encontro fez com que pudéssemos conhecer melhor outros Movimentos espalhados pelo Brasil e suas formas de organização. Ficou claro que não há políticas públicas específicas para o teatro de rua em nenhum dos estados ali presentes. O encontro será registrado e se propôs um novo encontro para julho com maior tempo de duração, de maneira que possamos aprofundar as discussões. (RBTR, 2007, n/p)

Um passo decisivo nesse processo foi a criação de uma rede digital de comunicação, baseada em um grupo de e-mails na plataforma Yahoo Grupos¹¹, vinculado ao endereço teatroderuanobrasil@yahoogroups.com. Essa estrutura inicial permitiu que o diálogo iniciado em Salvador continuasse, fosse ampliado e ganhasse fôlego. Como explicam articuladores, o pensamento desde o início era a criação de uma forma de articular essas lutas organizadas já existentes num diálogo nacional sobre o teatro de rua e a necessidade de políticas públicas para o segmento.

(...) a Rede, no seu início, foi pensada como um coletivo de coletivos; era uma rede que iria agregar os coletivos locais. (...) Nesse encontro [em Salvador, 2007] não se constituiu nenhum documento, porque tinham pessoas que não eram propriamente dessas articulações locais e se colocaram contra criar um documento; mas foi criada uma rede e-mails pra gente continuar se falando. (Alves, vídeo histórico).

(...) a lógica que foi implementada logo no início, era fazer contatos com pessoas de vários estados. (...) Eu encontrei um e-mail do Licko [Licko Turle, um articulador da rede], aí eu disse assim “ah, vou fazer contato” e mandei um e-mail, troquei e-mails e entrei no grupo de e-mails da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Eu, sendo de Fortaleza, do Ceará, tinham outras pessoas também (Gomes, entrevista).

A solução encontrada para viabilizar o objetivo inicial de “continuar se falando”, com a criação desse espaço de comunicação contínua e organizada, fortaleceu laços preexistentes entre ativistas e abriu possibilidades para a criação de novas conexões entre atores que antes não interagiam diretamente. A troca de mensagens permitiu compartilhar informações sobre suas práticas, seus desafios e suas conquistas, fomentando um sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional de teatro de rua. Como relatam articuladores:

¹¹ O Yahoo Grupos era um gerenciador de listas de discussão que permitia a criação de grupos virtuais para troca de informações e opiniões. Os usuários podiam convidar outros participantes e a cada nova mensagem enviada ao grupo, esta era encaminhada para todos os e-mails cadastrados. O serviço foi descontinuado pelo Yahoo em 2020.

Com a velocidade característica do mundo digital, esse coletivo multiplicou o número de membros em progressão geométrica e, em menos de seis meses, já contava com mais de uma centena de associados de todo o país. Nesse momento, os primeiros artistas-articuladores organizaram espontaneamente uma espécie de campanha informal buscando a adesão de novos integrantes por onde passavam com seus espetáculos, oficinas, mostras e festivais, sendo essa estratégia o fator responsável pela inclusão diária, no grupo virtual, de novos endereços eletrônicos de pessoas de todo o país. Através desse mecanismo, construiu-se rapidamente uma rede nacional de articuladores. (Turle, Trindade, 2020, p. 35)

O diálogo iniciado em 2007 amadureceu e ganhou fôlego ao longo dos meses seguintes. Quando um novo encontro foi convocado para Salvador, em março de 2008, já havia não apenas o desejo de continuidade, mas uma base relacional e política mais sólida. Nos dias 24 e 25 daquele mês, representantes de nove estados – Bahia, Pernambuco, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Rondônia, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro – reuniram-se para instituir, enfim, a Rede Brasileira de Teatro de Rua.

A *Carta de Salvador* (RBTR, 2008), produzida neste encontro, explicita a concepção política e organizacional da RBTR como uma rede informal, horizontal e autogerida, sustentada pelo princípio da participação ampla e capilarizada. O documento enfatiza a dimensão colaborativa da articulação e sua dupla inscrição – física e digital – ao mesmo tempo em que propõe uma dinâmica própria de deliberação e mobilização, baseada em encontros presenciais periódicos e no fortalecimento de movimentos regionais.

A Rede é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da RBTR ocorrerá através de um fórum virtual, entretanto, toda e qualquer deliberação será feita apenas em reuniões presenciais sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros anuais. Os coletivos devem organizar-se para enviarem articuladores para os encontros presenciais.

O papel de cada integrante é ampliar a rede através da criação de movimentos regionais de teatro de rua, bem como da manutenção dos já existentes, através de reunião constante.

A missão da Rede Brasileira de Teatro de Rua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, estados e União; divulgar o teatro popular de rua e seus fazedores e agregar o maior número de articuladores por todo país. (RBTR, 2008, n/p)

Desde o início, a constituição da RBTR esteve ancorada na compreensão de que nenhuma articulação nacional poderia se sustentar sem raízes firmes nos

territórios locais. As lutas políticas do teatro de rua no Brasil já se caracterizavam pela atuação em cada comunidade, e a força do movimento vinha da sua inserção concreta nos bairros, nas cidades, nas redes de relações cultivadas cotidianamente. Nesse sentido, a RBTR não partiu de uma imposição centralizada, mas surgiu de um movimento de articulação de experiências preexistentes, com a missão de conectar e fortalecer as iniciativas locais, sem sobrepor-las ou substituí-las. Como resume Richard Rigueti:

[A constituição da RBTR] É de baixo para cima, é dentro para fora, jamais foi de cima para para baixo e a gente teve muita preocupação com relação a isso, para que não se transformasse numa coisa nacional antes de ser local, porque um dos conceitos era é trabalhar local e pensar nacional, nunca era o contrário.(...) Os articuladores, eles eram mobilizadores, organizadores dos seus movimentos a partir do seu território. Não tinha esse negócio de “eu faço parte da rede brasileira”, não. O quê que tu faz aqui agora no teu bairro? O quê que você está fazendo para o bairro? O quê que você está fazendo na tua cidade? Quais são os grupos que você se articula? Com quem você se mobiliza? (Rigueti, entrevista)

Com base neste breve relato sobre a formação da RBTR, é possível avançar em duas direções analíticas que ajudam a qualificar sua emergência no campo das lutas sociais do teatro brasileiro. A primeira diz respeito às linhas de continuidade e inflexão em relação aos movimentos que a precederam, especialmente no que se refere aos diagnósticos críticos, às formas de organização e aos repertórios de ação coletiva. A segunda, desenvolvida em seguida, trata do modo como a RBTR expressa uma passagem do associativismo local à articulação em rede, aproximando-se do que autores como Scherer-Warren e Diani identificam como redes de movimentos sociais.

Entre os elementos de continuidade, destaca-se, em primeiro lugar, a crítica ao modelo de política cultural centrado no incentivo fiscal. Esse diagnóstico, formulado com força nos anos 1990, sobretudo pelo movimento Arte Contra a Barbárie, denunciava a transferência da decisão sobre o uso de recursos públicos para o setor privado, desresponsabilizando o Estado e subordinando a arte à lógica do mercado. A RBTR leva adiante e atualiza esse posicionamento ao defender o fomento direto e políticas culturais para as artes públicas, comprometidas com a função social da arte. No vocabulário político da Rede, a Lei Rouanet segue representando a política da “arte-mercadoria”, da “arte-privatizada” contraposta à arte pública que defendem.

Outro eixo de continuidade está na busca por uma articulação nacional que respeite e conecte experiências territorialmente enraizadas. O MBTG já se pretendia nacional, o Redemoinho também se propôs como rede de abrangência nacional, e o Arte Contra a Barbárie, embora restrito a São Paulo, teve ampla repercussão no campo teatral brasileiro. A RBTR segue esse horizonte ao reunir movimentos locais de teatro de rua para ampliar seu alcance e capacidade de incidência política. No entanto, diferencia-se de experiências anteriores ao radicalizar a proposta de uma rede horizontal, autogerida e capilarizada, ancorada na auto-organização dos coletivos.

Em contraste com a lógica mais seletiva do Redemoinho, que “apresentava uma proposta que satisfazia, mesmo que parcialmente, às demandas dos ‘rueiros’”, mas cujos participantes eram convidados e, em geral, grupos com maior visibilidade, a RBTR ampliou as possibilidades de participação e adotou um modelo mais aberto. Como observam Turle e Trindade (2016, p. 51), “alguns indícios do rápido crescimento dessa rede apontam para as diretrizes definidas pelos seus integrantes, muito distintas daquelas assumidas anteriormente pelo Redemoinho”, com destaque para a recusa à hierarquização e a adoção de práticas coletivas baseadas na rotatividade, na ausência de representação fixa e na autogestão dos encontros e decisões.

Além disso, as práticas que marcam a ação coletiva da RBTR – como a realização de encontros nacionais, a produção de cartas e manifestos públicos e distintas formas de incidência sobre as políticas culturais – ressoam diretamente os repertórios ativados por aqueles movimentos precedentes. Embora não se trate de mera repetição, há uma evidente linha de continuidade que expressa aprendizados acumulados nesse campo das lutas do teatro. Como sustentado por Charles Tilly (1995), os repertórios de ação coletiva não são inventados do zero a cada mobilização, mas resultam de processos históricos de sedimentação e recombinação de formas já conhecidas.

Nesse ponto, é possível reconhecer ainda uma continuidade mais difusa, mas não menos relevante: a das trajetórias de sujeitos que transitaram por diferentes momentos das lutas do teatro de grupo e trouxeram para a RBTR os aprendizados acumulados ao longo desses processos. Embora não se trate de uma relação causal direta, há uma memória ativista compartilhada que atravessa experiências como o MBTG, o Arte Contra a Barbárie, o Redemoinho e os movimentos locais de teatro

de rua, e que informa, de maneira recombinação, os modos de organização e atuação da RBTR. A emergência da Rede, nesse sentido, pode ser compreendida como fruto também de um acúmulo coletivo que se expressa na circulação de pessoas, ideias e formas de mobilização, dando continuidade a um campo de disputas em que a cultura é afirmada como direito e a arte, como prática política.

A segunda direção analítica que emerge do relato da formação da RBTR diz respeito ao seu caráter relacional e à dinâmica de articulação entre diferentes níveis da sociedade civil. Como discutido no capítulo 2, esta tese compreende a RBTR como uma rede de movimentos sociais, à luz das contribuições de Mario Diani (1992, 2003a) e Ilse Scherer-Warren (2006, 2018). Essa concepção permite compreender a constituição da Rede não como uma coalizão isolada, mas como resultado de um processo de interconexão entre sujeitos, grupos e organizações já inseridos em lutas locais e regionais, que, ao se reconhecerem mutuamente, produzem uma articulação interorganizacional mais ampla, com implicações significativas para a sua capacidade de ação e incidência política.

A RBTR exemplifica com clareza essa transição do associativismo local para o que Scherer-Warren (2006, p. 110-111) denomina “nível interorganizacional”, que compreende fóruns, articulações temáticas e as chamadas “redes de redes” que atuam como mediações entre os coletivos de base e os espaços mais amplos de interlocução política. Diferentemente de modelos associativos mais hierárquicos ou centralizados, a estrutura em rede da RBTR permite que os grupos constituintes mantenham sua autonomia e seus vínculos com os territórios de origem, ao mesmo tempo em que se projetam em escala nacional. Essa projeção por meio de uma articulação flexível e horizontal amplia sua capacidade de visibilidade e de incidência pública, permitindo que demandas localizadas ganhem ressonância e força em debates mais amplos. Conforme formulado pela autora, “as redes de movimentos sociais, na atualidade, caracterizam-se por articular a heterogeneidade de múltiplos atores coletivos em torno de unidades de referências normativas relativamente abertas e plurais” (Scherer-Warren, 2008, p. 515). Como também argumenta Mario Diani (1992), é a persistência e a densidade dos vínculos, mais do que a existência de uma estrutura formal, que dá consistência a uma rede de movimento social

A singularidade da RBTR, vista sob a ótica desses autores, reside em sua capacidade de operar como um ator coletivo multiforme, que transcende a mera

soma de seus componentes. Sua existência não se resume a uma estrutura informal de relações nem a uma instância formalizada de organização com sede e CNPJ, mas manifesta-se por meio de vínculos persistentes, trocas simbólicas ricas e práticas colaborativas contínuas. Essa leitura permite reforçar a hipótese de que a formação da RBTR não apenas prolonga um campo de lutas sociais da arte já existente no Brasil democrático, mas o reconfigura ao estruturar-se como rede nacional com base em princípios organizativos radicalmente horizontalizados. Ao conectar grupos de teatro de rua previamente organizados em lutas locais, a RBTR transforma a dispersão territorial em potência política coletiva, promovendo a circulação de diagnósticos e o compartilhamento de estratégias, sem suprimir a diversidade de contextos.

É nesse sentido que sua constituição deve ser compreendida como parte de uma reconfiguração das formas de organização da sociedade civil brasileira, em que o impulso à ação comum não decorre da centralização, mas da capacidade de criar laços densos e persistentes entre atores dispersos, sem exigir homogeneidade programática ou formalização institucional. A RBTR, assim, não apenas reivindica políticas públicas específicas, mas encarna, em sua própria forma de organização, um modelo alternativo de articulação política enraizada, plural e performativa, que prepara o terreno para as disputas conceituais e institucionais sobre a arte pública que serão exploradas no próximo capítulo.

4

Dinâmicas sociais da luta por políticas públicas para as artes públicas

A partir da reconstrução da gênese da Rede Brasileira de Teatro de Rua, realizada no capítulo anterior, este capítulo avança na análise das dinâmicas específicas que conferem singularidade e sentido à sua atuação no campo político e cultural, retomando as categorias de conflito e projeto político-cultural discutidas anteriormente. Como se viu, a RBTR emerge de um campo de lutas já dinamizado, levando adiante bandeiras e práticas das mobilizações do teatro de grupo e do teatro de rua no Brasil, mas também introduzindo novos temas, tensões e sentidos para a presença da arte no espaço público e no campo das políticas culturais.

Ao longo de sua trajetória, a RBTR encontra formas próprias de nomear e expressar tanto o conflito que enfrenta quanto o horizonte de transformação que almeja. Entre essas formulações, destaca-se a expressão “luta por políticas públicas para as artes públicas”, que se consolida como um enunciado emblemático da Rede. Essa frase, recorrente nos documentos e manifestações da RBTR, condensa, de forma ao mesmo tempo descritiva e reivindicativa, as principais questões que atravessam sua atuação. É possível afirmar, com base nos seus documentos públicos, que tal enunciado opera como uma formulação-síntese que, ao mesmo tempo, nomeia uma ausência estrutural, a exclusão das artes públicas das políticas culturais dominantes, e afirma um horizonte normativo, pautado na defesa da arte como direito e como bem comum.

Para compreender plenamente o alcance dessa formulação e o que está em jogo quando se fala em políticas públicas para as artes públicas, é necessário, porém, deter-se brevemente na noção de arte pública tal como ela é apropriada e mobilizada no interior da Rede. Sem pressupor consenso, uniformidade ou homogeneidade nos sentidos atribuídos a esse termo pelos diversos sujeitos que compõem a RBTR, busca-se aqui ressaltar sua utilidade política para o movimento e sua relevância analítica para esta pesquisa, pois essa noção contribui para iluminar tanto o diagnóstico do conflito quanto o horizonte propositivo que anima a atuação da Rede.

Para encaminhar essa análise, o capítulo se organiza em dois momentos complementares. Primeiro, aborda-se a noção de arte pública, que atravessa a

atuação da RBTR e oferece uma chave para compreender sua linguagem política. Em seguida, examinam-se formas específicas do conflito que a Rede vivencia e nomeia e o projeto político-cultural que se constrói a partir dessas lutas, com ênfase nas reivindicações por reconhecimento, direitos e políticas públicas para as artes públicas.

4.1

Arte pública: marcador simbólico do conflito e do projeto

A noção de arte pública não é uma invenção da RBTR nem de seus articuladores. Embora frequentemente associada a Amir Haddad, cuja inflexão conceitual será explorada ao longo desta seção, trata-se, a rigor, de uma apropriação e ressignificação de um termo já estabelecido no campo das artes visuais e da crítica de arte desde pelo menos a década de 1970. Nessa acepção, arte pública passou a designar um conjunto heterogêneo de práticas realizadas fora dos circuitos convencionais de exibição, sobretudo museus e galerias, voltadas à ocupação estética e simbólica de espaços urbanos, com potencial de intervenção no cotidiano das cidades.

A própria emergência do termo acompanha a formulação de políticas públicas voltadas à arte em espaços urbanos, como nos casos emblemáticos do *National Endowment for the Arts* (NEA) e do *General Services Administration* (GSA), nos Estados Unidos, e do *Arts Council* na Grã-Bretanha, que não apenas incentivaram financeiramente tais produções, mas também sedimentaram o uso crítico e institucional da noção. Conforme sintetiza o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural:

O sentido corrente do conceito refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. Fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. [...] Essas novas orientações partilham um espírito comum: são, cada qual à sua maneira, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo. As obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. –, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente o mercado e o sistema de validação da arte, denunciando seu caráter elitista. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023, n/p)

Nesse contexto, associado às artes visuais, ao muralismo e à escultura monumental, o adjetivo “público” remete, predominantemente, ao lugar onde a obra se situa e à fruição coletiva que ela permite. Trata-se de uma concepção espacializada, na qual o espaço aberto ou compartilhado define o que seria “público” na arte pública. Esse sentido, no entanto, sofre um deslocamento e uma ampliação fundamentais a partir das formulações de Amir Haddad.

Amir Haddad é reconhecido dramaturgo, ator e diretor de teatro, Doutor *Honoris Causa* pela UFRJ em 2019, e acumula mais de quatro décadas de trajetória no teatro de rua brasileiro, desde a fundação do Grupo Tá Na Rua, em 1980. A partir de sua experiência concreta e de longo prazo na ocupação artística do espaço urbano, Haddad desloca e amplia o conteúdo da noção de arte pública, conferindo-lhe uma densidade simbólica e política inédita no campo do teatro. Muitas dessas reflexões foram sendo elaboradas por Haddad ao longo de sua trajetória, em interlocução com outros artistas e em espaços como festivais, encontros, oficinas e, de forma especialmente significativa, nas reuniões semanais do Fórum Carioca de Arte Pública, na Casa do Tá Na Rua, no Rio de Janeiro. Embora dispersas em falas e textos diversos, essas ideias foram condensadas e sistematizadas em publicação recente (Haddad, 2022), organizada por Claudio Mendes e Gustavo Gasparani, na qual o autor apresenta uma definição mais articulada da arte pública:

Há uma arte latente em toda a cidade que não se expressa em sua totalidade por acharmos que a arte só pode se manifestar em espaços para ela destinados. Assim, há uma arte imanente e pulsante na vida e no convívio urbano que não se manifesta de forma livre porque tem de, necessariamente, ser encaminhada para o local a ela destinado, determinando muito de sua forma e, principalmente, de seu conteúdo. A essa possibilidade e manifestação humana espontânea na vida das cidades queremos chamar de arte pública: arte pública é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende. Sua vocação e natureza é deixar-se devorar pelo espectador com quem dialoga, e obedece ao impulso da mais generosa capacidade de doação do ser humano. Eu não posso vender o que tenho de melhor para dar. (Haddad, 2022, p 154)

Haddad não apresenta a arte pública como conceito fechado, mas como nomeação simbólica e política de um tipo de prática artística que, embora anterior e socialmente disseminada, permanecia marginalizada nos debates sobre cultura, política e cidade. Ao articular essa noção, ele desloca a ideia de arte *em* espaço público para uma concepção de arte *como* bem e serviço público, dotada de função

social e de valor coletivo. Para compreender plenamente o alcance ético e político desse deslocamento, é preciso deter-se naquilo que, para Haddad, torna a arte *pública* em sua essência. Ou seja, não se trata apenas de onde ou como a arte acontece, mas da própria natureza relacional e generosa da atividade artística, que se realiza no encontro com o outro e se opõe radicalmente à lógica de mercantilização da vida e da cultura.

Nesse deslocamento, o que é *público* na arte pública deixa de ser apenas uma questão de localização e adquire contornos éticos, políticos e estéticos insurgentes. Refere-se, primeiro, a uma arte que se realiza no encontro com a alteridade, fora dos limites institucionais e mercadológicos; segundo, a uma arte que se oferece sem barreiras econômicas, como direito e não como mercadoria; terceiro, a uma arte que reconfigura o espaço urbano e, ao fazê-lo, reinventa também as formas de sociabilidade e de pertencimento na cidade. O “público” aqui diz respeito tanto ao acesso quanto ao sentido da ação artística: é público porque é de todos e para todos, mas também porque se firma na ideia de bem comum, de coletividade e de democracia cultural. Em síntese, na arte pública o “público” não é só onde se faz, mas o mundo que se quer construir com ela.

Segundo Haddad, a arte, em sua essência, é de natureza pública: “tudo que nossa sensibilidade produz tem a finalidade única e primordial de atingir o outro” (Haddad, 2022, p. 123). Mesmo quando criada individualmente, ela nasce do impulso de partilha e é nessa partilha que sua dimensão pública se realiza. A arte, tal como ele a concebe, funda-se na generosidade e na doação, o que a torna incompatível com uma lógica puramente mercantil. Nos termos do autor: “A arte, como um todo, não pode ser – e não é – autossustentável, sob pena de perder todo o seu sentido original de doação, generosidade e compartilhamento. Nós não devemos vender o que temos de melhor para dar” (2022, p. 132).

Essa concepção sustenta uma crítica à mercantilização da arte e da cultura que ressoa com debates já presentes em movimentos como o Arte Contra a Barbárie e o Redemoinho, sobre os quais se tratou no capítulo anterior. Haddad a atualiza e aprofunda em dois planos: um histórico e outro estrutural. No plano histórico, ele identifica um longo processo de privatização da arte iniciado no Renascimento, quando a ascensão da burguesia mercantil transformou práticas coletivas e gratuitas em bens de mercado, excludentes e seletivos. Haddad contesta, nesse sentido, a legitimidade da lógica institucional que isola a arte nos espaços designados e cobra

ingresso para fruição. Ele mostra que o surgimento dos “teatros públicos” nos moldes burgueses não universalizou o acesso, mas apenas transferiu a lógica da exclusão das cortes para os camarotes pagos. Como sintetiza:

O desenvolvimento da sociedade capitalista, feito pela burguesia protestante, acabou transformando nossa atividade pública em privada, e tudo o que fazemos com nossa sensibilidade criadora, embora mantenha o mesmo sentido de generosidade e doação em sua origem, já não é mais oferecido gratuitamente ao outro, e deve ser vendido porque disto depende a sobrevivência de seu criador. O século XX se encarregou de privatizar totalmente as artes com o desenvolvimento da sociedade de consumo e a criação das economias de livre mercado. E a arte, que era pública, passa a ser consumida apenas por aqueles que podem pagar por ela, privando de seu consumo uma vasta parcela da humanidade, que dela tem fome e necessidade. (Haddad, 2022, p. 125)

No plano estrutural, Haddad denuncia a perpetuação dessa lógica através de mecanismos contemporâneos de concentração de recursos e produção cultural, especialmente as políticas de incentivo via renúncia fiscal, que ele denomina “latifúndio cultural”. Essas políticas operam como indústria da arte, homogeneizando linguagens, interditando práticas alternativas e subordinando o valor cultural à lógica do mercado. A crítica desestabiliza a dicotomia entre o público e o privado ao afirmar que a produção artística, mesmo quando realizada por sujeitos não estatais, é dotada de função social e deve ser reconhecida como direito coletivo e bem comum:

Atividades extremamente lucrativas ou rentáveis, mantidas com verbas públicas oriundas de pagamentos de impostos e trabalho do povo brasileiro. (...) É comum vermos o Estado, que dizem, deveria ser mínimo, se mobilizando para investir em iniciativas privadas com finalidade absolutamente lucrativas. Um Estado máximo na manutenção das atividades privadas. E um Estado mínimo, aí sim, para aquelas atividades de sustentação de qualidade e humanização da vida em uma sociedade que pela própria natureza prescinde dessas preocupações. Não deveria ser o contrário? Os investimentos não deveriam ser feitos nas atividades obviamente de interesse público e não que visem ao lucro? Só vale dinheiro o que rende dinheiro? Não há outra maneira de produzir bens públicos a não ser aquela que visa ao lucro? (Haddad, 2022, p. 131)

Com efeito, a inflexão proposta por Amir Haddad encontra ressonância direta na Rede Brasileira de Teatro de Rua. Isso não significa, porém, que se trate de uma noção sistematizada ou consensualmente compartilhada no interior da Rede. Como em toda rede, conceitos e sentidos circulam por múltiplos caminhos e temporalidades, e nem todos os artistas vinculados à RBTR utilizam ou reconhecem

o termo “arte pública” da mesma forma. Ainda assim, a expressão adquire, ao longo do tempo, uma centralidade simbólica e política que permite, nesta pesquisa, mobilizá-la como pista interpretativa relevante para o modo como o movimento constrói e comunica sua visão de mundo.

Esse processo de elaboração e circulação de ideias não pode ser completamente rastreado, mas apresenta marcos identificáveis, especialmente quando se observa a documentação pública da RBTR. Com base em uma série histórica de cartas, moções e manifestos produzidos entre 2007 e 2022, é possível identificar a progressiva incorporação da noção de arte pública aos enunciados do movimento. A análise desse material permite acompanhar como o termo vai se estabilizando, ganhando densidade política e culminando na formulação da “luta por políticas públicas para as artes públicas”, enunciado que passa a sintetizar, com força crescente, os antagonismos vividos pela Rede e os sentidos de futuro que ela projeta.

Nos primeiros documentos, entre 2007 e 2010, a linguagem reivindicativa da RBTR estabelece como objetivo principal a “luta por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado”, ou “luta por políticas públicas de cultura mais democráticas e inclusivas” ou, mais genericamente, “lutas por políticas públicas para a cultura”. É o caso, por exemplo, da *Carta do Acre* (2009d), que afirma:

[A RBTR] Reafirma sua missão de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: Municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros; reafirmando ainda, nossa luta por uma nova ordem e por um mundo socialmente justo e igualitário. (RBTR, 2009d, n/p)

Esse tipo de formulação reaparece com variações semelhantes em diversos documentos, como a *Carta de Salvador* (2008a), *Carta de Arcozelo* (2009a) e a *Carta do Rio Grande do Sul* (2010b). Em todas elas, nota-se a presença de uma linguagem ampla, que reivindica políticas culturais mais inclusivas, que contemplem as especificidades do teatro de rua. A partir de 2011, o termo “arte pública” passa a aparecer com frequência crescente nos documentos da RBTR, marcando uma inflexão no modo como o movimento descreve e politiza sua própria prática. O que se transforma não é o objeto da luta – o teatro de rua segue ocupando esse lugar central ao longo de toda a trajetória da Rede –, mas a forma de nomeá-lo e de conectá-lo a um campo mais amplo de sentido. O teatro de rua passa a ser

apresentado como expressão exemplar da arte pública, o que amplia seu alcance simbólico e o reinscreve em um campo político mais amplo, que inclui outras práticas e sujeitos. Trata-se menos de uma ruptura e mais de um deslocamento: a luta que já existia ganha um novo nome e, com ele, um novo potencial de articulação política.

Essa inflexão pode ser notada em trechos do *Manifesto RBTR - Prêmio Teatro Brasileiro* (2011b) e da *Carta da RBTR ao Governo Federal* (2012b):

Considerando que o Teatro de Rua é um símbolo de resistência artística, comunicador e gerador de sentido, além de ser propositivo de novas razões no uso dos espaços públicos abertos, democrático e inclusivo; **Considerando que nossa atividade artística, que compreendemos como “Arte Pública”**, não se enquadra neste sistema de financiamento perverso baseado na lei de renúncia fiscal (...). (RBTR, 2011b, n/p, grifo nosso)

Considerando que nossa atividade artística, a qual, compreendemos como Arte Pública, e que vem sendo debatida; desenvolvida, defendida e realizada por todo o Brasil, por: entidades, grupos e movimentos teatrais e artísticos organizados; não recebem do atual governo o tratamento adequado. E, tampouco notamos o interesse em fomentar este segmento artístico que se coloca em oposição à política desenvolvida até o momento que trata a cultura e a arte como mercadorias, que visa somente o lucro e a auto sustentabilidade baseadas nas leis de mercado. (RBTR, 2012b, n/p)

Esse enquadramento se consolida quando a expressão “luta por políticas públicas para as artes públicas” passa a ser reiterada como uma das principais bandeiras da Rede. Ela aparece em sequência em documentos como a *Carta de João Pessoa* (2012c), a *Carta de Brasília* (2013a), a *Carta do Ramal História Encantada* (2013b), a *Carta de Londrina* (2014a) e a *Carta do Hotel da Loucura* (2014b). Nesses textos, torna-se recorrente a tríade de afirmações como missão da Rede: “Contribuir para o desenvolvimento das artes públicas, possibilitando trocas de experiências artísticas e políticas entre os articuladores da Rede”, “Lutar por políticas públicas para as artes públicas com investimento direto do Estado por meio de fundos públicos de cultura” e “Lutar pelo livre uso e acesso aos espaços públicos, garantindo a prática artística e respeitando as especificidades dos diversos segmentos das artes públicas”.

Esses três enunciados aparecem, quase palavra por palavra, nos documentos citados acima, o que indica não apenas uma estabilização discursiva, mas uma linguagem compartilhada de modo crescente. Nessa mesma direção, o teatro de rua passa a ser descrito como expressão exemplar da arte pública:

Compreendemos que o teatro de rua, sendo uma arte pública por excelência, só se realiza plenamente no contato com o público da rua. A escolha do espaço aberto é, para além de uma opção estética, um posicionamento político, pois aproxima o cidadão comum da linguagem teatral. (RBTR, 2014a, n/p)

Essas passagens evidenciam uma transição discursiva importante: o teatro de rua permanece como objeto central da mobilização da RBTR, mas passa a ser reinscrito em uma linguagem política mais abrangente, na qual a noção de arte pública opera como chave simbólica para expressar sua especificidade e seu valor social. Com o uso reiterado da noção de arte pública em suas manifestações públicas, a Rede não apenas afirma sua legitimidade, mas também disputa os termos nos quais essa legitimidade pode ser reconhecida pelas políticas públicas. Trata-se, em última instância, de um deslocamento que articula prática e linguagem, pois ao se reconhecer como produtora de arte pública, a RBTR não apenas reivindica o reconhecimento de sua prática, mas a reveste de um sentido político mais amplo, conectado à ideia de bem comum, de direito e de função social da arte. A inflexão proposta por Amir Haddad encontra, nesse processo, uma ressonância produtiva ao oferecer um repertório simbólico que potencializa a atuação da Rede no espaço público.

4.2

O teatro de rua como prática cidadã: políticas em movimento

Para compreender as dinâmicas sociais da luta por políticas públicas para as artes públicas, tal como posta em ação pela RBTR, é preciso olhar não apenas para os enunciados que nomeiam essa luta, mas para o campo de experiências concretas que eles condensam. A leitura dessas experiências requer atenção ao fato de que se trata de lutas sociais oriundas do campo artístico, articuladas a partir da vivência de uma contradição central. Embora o teatro de rua, e as artes públicas em sentido amplo, produzam um valor público, democrático e acessível, seus praticantes seguem enfrentando precarização, repressão, invisibilidade institucional e exclusão das principais políticas públicas de cultura vigentes. O que evidencia, nesse sentido, o desencontro entre as formas instituídas de política cultural e aquelas que, na prática, já se realizam como políticas em movimento.

Esse valor público pode ser entendido em múltiplas dimensões: como produção de interesse coletivo, ao promover acesso direto e gratuito à arte nos espaços comuns da cidade; como contraponto à lógica de mercado, ao não se orientar pelo lucro, mas pelo direito à livre expressão e fruição artística e pelo direito à cidade; e como realização concreta dos direitos culturais, ao afirmar que a arte não deve ser privilégio, mas parte da vida cotidiana de todos e não apenas daqueles que possam pagar por ela. Trata-se também de um valor estético e simbólico, pois as intervenções artísticas em espaços públicos reconfiguram temporalidades, territorialidades e sensibilidades, ativam a memória coletiva e abrem novas possibilidades de experiência e convivência nas cidades por meio da arte.

Ao afirmarem que realizam arte *pública*, reivindicam a legitimidade cidadã dessa prática e estabelecem uma equivalência com outros direitos sociais como a educação pública, a saúde pública, o transporte público, etc., e defendem o mesmo princípio: se é público, deve ser garantido, protegido e fomentado pelo Estado por meio de políticas públicas. Nesse sentido, os artistas de rua se colocam na arena das políticas públicas não como beneficiários em potencial de tais políticas, mas como sujeitos que *já* ofertam à sociedade uma arte orientada pela função pública e pela acessibilidade e que, por isso, demandam reconhecimento institucional, condições dignas de trabalho e fomento contínuo.

É precisamente pela percepção compartilhada dessa discrepância entre o valor público e democrático atribuído às artes de rua e a ausência de políticas que as reconheçam como tal que se forja a *luta por políticas públicas para as artes públicas*. A expressão não apenas enuncia uma demanda, mas organiza um conflito e afirma um projeto político-cultural. O que se busca, então, é compreender como esse valor público é construído, disputado e reivindicado. E, mais do que isso, que formas de mundo ele propõe.

Como argumentado no segundo capítulo, compreender a ação dos movimentos sociais exige captar a articulação entre crítica e proposição, entre denúncia e invenção. O conflito não é apenas resistência, ele carrega a potência de anunciar projetos, de afirmar sentidos, de propor alternativas. Alberto Melucci (1989) resume essa articulação em termos precisos:

Os atores nos conflitos são cada vez mais *temporários* e sua função é revelar os projetos, anunciar para a sociedade que existe um problema fundamental numa dada área. Eles têm uma crescente função simbólica, pode-se talvez falar de uma *função profética*. (...) Eles não lutam meramente por bens materiais ou para aumentar sua participação no sistema. Eles lutam por projetos simbólicos e culturais, por um significado e uma orientação diferentes da ação social. Eles tentam mudar as vidas das pessoas, acreditam que a gente pode mudar nossa vida cotidiana quando lutamos por mudanças mais gerais na sociedade. (Melucci, 1989, p. 59, grifos no original)

Essa articulação entre a “função profética” do movimento e a prática propositiva dos artistas de rua é central para a RBTR. Licko Turle expressa a profunda transformação de perspectiva do movimento, que passa de uma lógica de protesto para uma postura de proposição, baseada na consciência do artista enquanto trabalhador e na capacidade de mobilização em prol da cidadania:

Isso cresceu bastante dentro da Rede, a ideia do artista trabalhador, porque isso nos auxilia e nos leva a um elevar de consciência política. Enquanto trabalhador, você contribui economicamente para o país, tem direitos trabalhistas e precisa de políticas públicas no seu segmento. Então essa ideia do artista trabalhador, a Rede sempre buscou trocar muito, discutir muito. E nós não éramos protestos, e sim proposta. (...) E isso mudou muito mesmo. A gente passa a ir às instituições, aos órgãos de financiamento, levando propostas para melhorar a cidade, para melhorar o órgão, para melhorar a segurança e não “olha, eu sou artista, eu tenho um espetáculo”. A gente chega e fala assim “olha, vocês estão com problema aí com os milicianos na zona oeste e a gente tem aqui soluções já. Ações pra cuidar da praça, fazer aqui isso, fazer aquilo, dar cursos.”. Então nós temos propostas para a cidadania. (Turle, entrevista)

A luta da RBTR se torna inteligível nesses termos, porque não se trata apenas de uma reação às exclusões vividas, mas da afirmação de novos sentidos para a cultura, para a cidade e para as políticas públicas. Essa dimensão cidadã da luta está bem sintetizada na *Carta da RBTR ao MINC/FUNARTE*:

O Teatro de Rua é um símbolo de resistência artística, comunicador e gerador de sentido, além de ser propositivo de novas razões no uso dos espaços públicos abertos. Mais do que lícito, o teatro de rua presta um serviço imensurável ao desenvolvimento da cidadania, levando conhecimento, saber e entretenimento com acessibilidade gratuita para todas as classes sociais. Para além de uma expressão estética nosso ofício é impulsionado pelo sonho de uma sociedade mais justa e fraterna, pelo direito universal à cultura e à vida. (RBTR, 2010c, n/p)

Essa operação simbólica se expressa, por exemplo, na forma como os artistas se apresentam diante do Estado. A reivindicação não parte do lugar da carência, mas da consciência de uma função social já exercida e da exigência de

que essa função seja reconhecida, valorizada e sustentada como política pública. Como expressa Turle, essa mudança simbólica redefine os próprios termos da interlocução com o poder público:

Sendo arte pública, a gente ganhava, como eu falei, mais um status, além de artista-trabalhador, na hora da discussão sobre políticas públicas. (...) A arte pública precisa ser fomentada, financiada, tem que entrar no orçamento do Estado, porque ela é fundamental para a cidadania, assim como saúde, iluminação pública, segurança pública. Ela tem que entrar ali nos seis pontos da Constituição: moradia, segurança, transporte público, educação, arte pública. Tem que entrar ali, tem que ser vista assim. (...) Esse conceito [arte pública] passa, junto a prefeituras, governos, a chegar de outro jeito. Não chegava mais um artista pedindo com um chapéu na mão, chegava um artista público com uma função social fundamental. (Turle, entrevista)

A equivalência que Turle estabelece entre arte pública e outros direitos sociais não é apenas retórica. Ela traduz a operação simbólica que a RBTR realiza ao inscrever sua prática artística no campo da cidadania. Trata-se de disputar o reconhecimento da arte pública como dever do Estado e do artista público como sujeito de direito, não como suplicante. Essa mesma perspectiva reaparece na fala de Samir Jaime, ao associar a arte pública não apenas à ocupação do espaço urbano, mas à sua abertura incondicional ao outro, como um bem comum acessível a todos, inclusive àqueles que “nem pensavam em querer”:

Não adianta você ter um espetáculo, um grupo político que traz reflexões que eu quero levar para as pessoas o meu trabalho e eu não ter quem me assista, né? Então eu acho que a arte pública, ela parte desse princípio de que não só você está no espaço público, como você está indo de encontro ao seu público. Ela está ali e ela está acessível para o público. Porque o que é público? O hospital público é o hospital que você não paga – que você não paga entre aspas. Não, mas é aquilo que é aberto à população, que qualquer um pode chegar e eu acho que a arte pública é aquela que é aberta para que qualquer um possa chegar, qualquer um possa ter acesso, até aquele que não pensava em querer ter, mas que ele de repente se vê naquele meio e descobre aquilo, porque aquilo é para ele, é para todos. (Jaime, entrevista)

A imagem do hospital público como metáfora do acesso irrestrito amplia a noção de arte pública para além da localização física, pois o que está em jogo é sua função social como um direito que não exige ingresso ou credencial. Essa compreensão se articula diretamente à ideia de valor público como valor de uso coletivo, e aponta para a responsabilidade do Estado na garantia desse acesso. Esse entendimento é reiterado por Rogério Francisco Costa, que propõe uma concepção

expandida de acessibilidade. Para além da gratuidade ou da adequação física dos espaços, ele enfatiza a necessidade de que a arte pública chegue a todos os territórios e públicos, inclusive por meio de ações formativas. O acesso à arte, afirma, não pode ser entendido como uma escolha individual, mas como um direito constitucional, cuja realização exige políticas públicas. A arte pública, nesse sentido, oferece à cidade experiências poéticas inesperadas, que não exigem deslocamento, nem preparação prévia, nem pagamento, apenas presença:

Acho que sim, é uma arte acessível, não só no sentido de mobilidade, mas de todos os públicos mesmo, não só de ter cadeira para quem não pode ficar em pé, não só de ter rampa para quem precisa de cadeirante, mas de poder fazer chegar não só apresentações, mas atividades formativas em todos os guetos, em todos os cantos, em todos os lugares que tenham pessoas interessadas de formar público. Eu entendo que a arte pública, em algum nível, também depende do poder público, porque a gente não pode colocar na mão do público o custo da arte. O público tem um direito assegurado pela Constituição de acesso aos bens culturais. Então acho que isso é um determinante de que a arte precisa ser uma política pública. [...] O fato de você colocar na rua, disponibilizar uma obra artística ali num lugar inesperado, que é acessível para qualquer pessoa que está ali, que a pessoa não tenha que comprar o ingresso para ir ao teatro para assistir uma peça mas, que de repente ela é atravessada por uma experiência poética. Acho que é nesse lugar a arte pública. (Costa, entrevista)

Mas o acesso, como apontam os artistas da RBTR, não se esgota na gratuidade. Ele exige também atenção às barreiras simbólicas e comunicativas que podem separar a obra de seu público. É o que afirma Natália Siufi ao problematizar as relações entre estética e inteligibilidade:

Arte pública, para mim, tem a ver com uma arte de acesso, acessível e que não adianta você ir no meio da rua, não cobrar ingresso, fazer de graça e fazer um teatro que ninguém entende. Eu sempre falo que eu faço teatro para minha avó, para minha avó entender. (...). E eu vou muito para assentamentos, aldeia e às vezes você leva uma peça, uma coisa meio “pós-pós”, uma coisa muito elaborada, ou uma coisa muito performance, uma coisa assim, que as pessoas olham e falam “nossa, eu sou burro, eu não entendi”, eu falo “não, você não é burro, é mal feito, a coisa que está mal feita”. Então acho que acesso tem a ver com linguagem, (...), tem a ver com a gente entender que a nossa dramaturgia, ela tem que ser acessível, que a gente faz tem que ser acessível para quem a gente faz. A gente tem que entender que a obra é para alguém, não dá para fazer para todo mundo. A obra que eu apresento não vai funcionar na elite, a elite não vai rir das mesmas coisas que o movimento sem terra ri, né? Então, assim, é o “para quem” eu faço. (Siufi, entrevista)

O que se afirma aqui é que a acessibilidade na arte pública passa também pela escuta e pela escolha consciente de linguagem, forma e lugar. Fazer arte

pública significa também reconhecer as condições sociais de seus interlocutores e orientar a criação a partir desse reconhecimento, sem abrir mão da potência estética, mas entendendo-a como forma de relação e não como distanciamento.

O que as falas reunidas até aqui deixam ver é que a defesa da arte pública como direito não se limita ao plano do discurso. Ela se realiza, concretamente, no fazer artístico dos articuladores da RBTR. Cada apresentação na rua, cada decisão estética orientada pela acessibilidade, cada esforço de circulação por territórios socialmente marginalizados, constitui uma prática de política cultural. Como afirma Natália Siufi:

Mas a arte pública, ela não é um conceito, ela é prática, ela se dá a partir do momento que a gente fala, é na rua, é para a rua, é com a rua e com as pessoas que estão na rua, você não pode chutar o cachorro, você não vai expulsar o bêbado, né, você pode até tirá-lo, mas como tirá-lo, né? Então acho que toda essa delicadeza, você aprende fazendo e para além de um conceito, é uma prática, a arte pública. (Siufi, entrevista)

À luz da definição proposta por Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), a ação dos movimentos sociais é sempre atravessada por uma dimensão cultural, onde se disputa a produção de sentidos, valores e modos de vida. No caso da RBTR, essa dimensão cultural não é apenas um atravessamento implícito, ela é visivelmente constitutiva da ação coletiva. Os artistas de rua não apenas lutam por políticas públicas que reconheçam e garantam o acesso à cultura, mas eles mesmos promovem esse acesso no cotidiano de seu trabalho. Suas práticas operam como formas autônomas e concretas de política cultural, oriundas da sociedade civil, instituindo sentidos, formas de encontro, regimes de visibilidade e modos de pertencimento que não dependem da chancela institucional para existir. É essa política cultural em movimento que dá lastro e legitimidade às demandas da Rede.

Em outras palavras, a RBTR não luta porque lhe falta algo, mas porque ela já construiu algo que merece ser reconhecido, protegido, fomentado. Esse ponto de partida, fundamentado na legitimidade cidadã da prática do teatro de rua e da arte pública, não leva a um só caminho de luta. Ao contrário, se concretiza em múltiplas frentes reivindicativas e propositivas que se articulam em torno de sentidos específicos, interlocutores distintos e formas diversas de intervenção pública.

4.2.1

Legitimidade da ocupação artística dos espaços públicos

Uma das frentes mais persistentes da luta da RBTR diz respeito à ocupação artística dos espaços públicos nas cidades, na diversidade de configurações que as cidades e os espaços públicos assumem Brasil adentro – “nas praças, caatingas, cerrados, florestas, campos, periferias, ruas e vielas.” (RBTR, 2014c). Não se trata de uma demanda por autorização administrativa, mas da afirmação do espaço público como território legítimo de criação, circulação e fruição artística. Desde suas primeiras manifestações públicas, a RBTR reivindica o direito de exercer sua prática artística nas ruas sem restrições indevidas e o faz em nome de princípios constitucionais como a liberdade de expressão e o direito de ir e vir. Essa pauta atravessa com grande regularidade as cartas, moções e manifestos da Rede, onde se exigem o fim da cobrança de taxas, a extinção de exigências burocráticas e a criação de marcos legais que assegurem o livre exercício da atividade artística em praças, ruas e demais logradouros públicos.

Em documentos que cobrem mais de uma década de atuação, as formulações se repetem com pequenas variações de linguagem, mas com notável convergência política. Já em 2008, a *Carta da RBTR* exige “a extinção de toda e qualquer cobrança de taxas, bem como a desburocratização para as apresentações de teatro de rua”, reivindicação reiterada em diversas outras cartas ao longo dos anos¹². Em algumas ocasiões, o tema aparece simultaneamente como missão da RBTR e como item de pauta propositiva. Em outras, assume a forma de repúdio explícito às restrições e violências enfrentadas pelos artistas, com recorrentes denúncias de repressão por parte de guardas municipais e forças policiais nas ruas.

Essa luta pelo reconhecimento do direito à ocupação artística dos espaços públicos se ancora, com frequência, em uma base legal clara: o artigo 5º da Constituição Federal, especialmente em seu inciso IX, que assegura a liberdade de expressão artística “independentemente de censura ou licença”. Ao invocar esse

¹² Além da citada *Carta da RBTR* (2008b), o tema reaparece em outros dezesseis documentos: *Carta de Arcozelo* (2009a), *Carta de Florianópolis* (2009c), *Carta do Acre* (2009d), *Carta de Canoas* (2010a), *Carta do Rio Grande do Sul* (2010b), *Carta de Campo Grande* (2010b), *Carta de Teresópolis* (2011a), *Carta de Santos* (2012a), *Carta de João Pessoa* (2012c), *Carta de Brasília* (2013a), *Carta do Ramal Terra Encantada* (2013b), *Carta de Londrina* (2014a), *Carta do Hotel da Loucura* (2014b), *Tomada do Brasil pela Arte Pública* (2015b) *Carta do 20º Encontro da RBTR* (2017), *Carta de Salvador* (2019a).

dispositivo, os documentos da RBTR deslocam o foco da autorização administrativa para a garantia de um direito já inscrito na ordem constitucional. Nessa perspectiva, a noção de direito cultural ganha densidade prática. A insistência em afirmar que a presença artística nas ruas não é privilégio nem transgressão, mas parte constitutiva de uma cidadania cultural ainda em disputa, traduz uma concepção ampliada de cultura como bem comum. A rua torna-se espaço de criação e fruição estética, mas também de sociabilidade, pertencimento e disputa por reconhecimento e direitos. A ocupação artística da cidade, assim, não se apresenta como concessão, mas como exercício legítimo de uma liberdade cultural que constitui a própria democracia.

Essas denúncias vêm frequentemente acompanhadas de campanhas e ações diretas que buscam tornar visível o conflito e afirmar o direito à cidade como parte inegociável do projeto político-cultural do movimento. O manifesto *Tomada do Brasil pelas Artes Públicas* (2015) é talvez a peça mais contundente nessa denúncia:

GRITAMOS!!!!!!! Estamos aqui!!! Carregados, fartos, incontroláveis, tomados por ações e palavras que possuem desejo de LIBERDADE, palavras que precisam assumir a função de manifesto, se tornando um documento que registra para cobrar. Pegar o silêncio e fazê-lo gritar! Gritamos, contra a VIOLÊNCIA e pela LIBERDADE, e ao fazermos, percebemos que somos vários grupos com diferentes maneiras de vivenciar a cidade: Indígenas, Artistas, Trabalhadores, Crianças, Jovens, Cidadãs, Cidadãos... todos, por questões comuns, rechaçam veementemente as inaceitáveis ações repressivas de instituições como a polícia, e as gestões incompetentes e fundamentalistas dos representantes políticos. Bem diferente do que fora assegurado pela Constituição Brasileira. (...)

As ações de questionamento, participação democrática na gestão pública e resistência aos descasos e desmandos, vêm sendo covardemente reprimidas, sobretudo, pelas investidas policiais e da guarda municipal, que se prestam, mais do que nunca, a função de braço armado do poder constituído.

CONTRA as negligências políticas do poder público e as repressões policiais enfrentadas por artistas e culturas que fazem da cidade seu espaço de expressão, é que diferentes coletivos de artes, artistas e cidadãos, se agruparam para se conhecerem, discutirem, analisarem os problemas e proporem estratégias de resistência ao quadro que nunca foi tão desfavorável. A VIOLÊNCIA praticada pelo Estado seja pela repressão ou corrupção, precisam ser temáticas debatidas e combatidas na sociedade, nessa direção o movimento nacional de “Tomada do Brasil pela Arte Pública”, que será realizado no dia 27 de Junho em todo país, lembrará a atriz e palhaça Lua Barbosa, que foi assassinada pela violência policial na cidade de Presidente Prudente (27/06/2014). (RBTR, 2015, n/p)

Essa agenda se projeta sobre a arena institucional, com diferentes tentativas de fazer valer, por meio da legislação, aquilo que os artistas já exercem na prática: o direito de ocupar o espaço público com arte. Nesse sentido, uma das principais

iniciativas foi a apresentação do Projeto de Lei nº 1096 de 2011, de autoria do então deputado federal Vicente Cândido (PT-SP) – o mesmo autor da Lei de Fomento de São Paulo – em articulação com o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo. Conforme a justificativa apresentada no PL, buscava-se “dar aos artistas de todas as artes uma garantia de que seu trabalho, de que sua performance, de que seu ganho não será, de uma hora para outra, impedido, suspenso, censurado, nem que sua liberdade e integridade física possam ser ameaçados”, assegurando, ainda, que nenhuma esfera de governo poderia impor restrições ou repressão policial às manifestações artísticas em espaços públicos. Em diversos momentos a RBTR registrou em suas Cartas e Manifestos a exigência de aprovação imediata desta proposta (RBTR, 2012c; 2013a; 2013b; 2014a; 2014b), que tramitou até ser arquivada em 2019.

Apesar do apoio manifestado nos documentos, as entrevistas revelam que os artistas enxergam riscos nesse tipo de iniciativa. Rogério Francisco Costa, por exemplo, pondera:

Em 2018, eu fui convidado pelo Paulo Pimenta que é um dos deputados federais também do PT, que estavam tentando articular a criação de uma Lei Nacional do Artista de Rua. (...) Aí a gente foi nesse encontro naquele momento, mas era assim, estava prestes a entrar o Bolsonaro, estava o Temer, não tinha nenhuma perspectiva de espaço para discutir uma lei dessa que poderia acabar sendo um tiro no nosso próprio pé. Eu acredito até hoje que uma lei dessa ainda precisa ser muito bem discutida para poder chegar a um resultado efetivo, porque eu não sei de fato se lutar por uma lei nacional do artista de rua num país tão diverso como o nosso, em que as realidades dos lugares são muito diferentes, uma lei que contemple toda essa diversidade, eu não sei, ela depende de cada demanda. (...) Cada lugar tem as suas peculiaridades, entendeu? (Costa, entrevista)

A inviabilidade de uma solução nacional uniforme não reduziu a importância das disputas locais. Ao longo da última década, iniciativas municipais tiveram mais êxito e se multiplicaram. Em várias cidades, especialmente em grandes centros urbanos, foram aprovadas leis voltadas à regulamentação da atividade artística nos espaços públicos. Essas legislações, em geral, reconhecem o direito à livre expressão artística nas ruas, estabelecem parâmetros mínimos para seu exercício e procuram evitar formas arbitrárias de repressão.

Ainda que localizadas, essas experiências passaram a ocupar um lugar importante no repertório de lutas da RBTR, sendo frequentemente citadas nas cartas como exemplos de avanços institucionais conquistados a partir da mobilização dos

artistas. Um dos marcos iniciais desse movimento de institucionalização foi a aprovação, em 2012, da Lei nº 5.429 no município do Rio de Janeiro. Fruto direto da mobilização de artistas e coletivos da cidade, a lei reconhece o direito à livre manifestação artística em espaços públicos e veda a cobrança de taxas ou quaisquer formas de cobrança pela utilização desses espaços. Ao se tornar uma referência para disputas semelhantes em outras cidades, ela exemplifica como conquistas locais podem irradiar efeitos simbólicos mais amplos no interior da rede.

Entre os exemplos localizados de disputa por marcos legais que contaram com a interlocução direta da RBTR, o caso de Londrina se destaca. Ainda que a repressão à prática não fosse intensa no município, os artistas enfrentavam uma série de entraves burocráticos que inviabilizavam a espontaneidade das ações de rua, como a exigência de autorização prévia em duas instâncias com antecedência mínima de um mês. A luta pela aprovação de uma lei municipal que reconhecesse e regulamentasse as manifestações artísticas nas ruas já estava em curso havia quase um ano quando, por ocasião do 14º Encontro da RBTR realizado na cidade em março de 2014, foi organizada uma ação direta da Rede na Câmara dos Vereadores. Como relata Rogério Costa, artista local e integrante da rede, essa ação foi concebida como uma forma de intensificar a pressão política com o respaldo de uma articulação nacional:

A gente foi porque a gente já estava aguardando a nossa lei do artista de rua local há quase um ano ser aprovada e ela não era aprovada. Aí a gente conseguiu fazer uma ação na Câmara de Vereadores para reivindicar que a lei fosse aprovada. E então aí era assim, era a RBTR, uma rede brasileira, entendeu? “Nós, artistas de rua aqui de Londrina, estamos assistidos por uma rede maior” era esse o discurso. “Nós estamos aqui assistidos por uma rede maior que está nos amparando, então nós queremos que isso aconteça”. Então a cidade viu de uma maneira “olha, eles têm representação nacional, não é qualquer coisa, estão organizados.” Logo em seguida a gente conseguiu, no final daquele ano, aprovar a lei do artista de rua. (Costa, entrevista)

A presença da Rede nacional, nesse contexto, operou como vetor de legitimação simbólica e política da demanda local, uma forma de deslocar sua inscrição no campo institucional, conferindo-lhe densidade e escala. Trata-se de um exemplo eloquente da atuação da RBTR como rede de movimentos sociais que, para além de sua dimensão agregadora, fortalece os atores locais em suas disputas específicas, contribuindo para sua visibilidade pública e seu poder de incidência.

Por outro lado, o próprio Rogério Costa chama atenção para os efeitos ambíguos da lei aprovada. Embora a sua sanção tenha sido percebida como uma vitória, a operacionalização do marco legal não eliminou os obstáculos enfrentados pelos artistas. Ao contrário, em certos aspectos, a regulamentação da prática artística na rua introduziu novos mecanismos de vigilância e controle:

Aqui a gente não tinha muito disso. Na prática, não havia muita repressão, entendeu? O que havia era essa burocracia chata e o risco de você ter que pagar taxas para poder se apresentar no espaço público. (...) Então a gente decidiu que enquanto não aprovasse a lei do artista de rua, a gente não ia mais pedir autorização. E nunca teve problema, nunca veio ninguém. (...) É uma lei que está lá, mas ela efetivamente acaba até, eu arrisco dizer, funcionando ao contrário, porque uma vez que eles veem que tem uma lei, eles não leem como é uma lei que assegura o direito do artista de rua, não, eles veem que é uma lei para reger a ação do artista de rua. Porque então tem alguma coisa que precisa reger (...). Então, para eles, o entendimento que se tem, talvez, em relação à lei, não é nem para nos ajudar, é mesmo que eles têm que nos fiscalizar. (Costa, entrevista)

Esse deslocamento de sentido, do reconhecimento ao controle, evidencia o potencial paradoxal das institucionalizações. A própria conquista de um marco legal, quando não acompanhada de processos formativos e de mudança nas disposições institucionais, pode reforçar as estruturas de vigilância que pretendia superar. A ambiguidade do caminho legislativo é percebida também por Natália Siufi sobre a lei que regula a prática artística na cidade de São Paulo desde 2013:

A lei do artista de rua foi um engodo. Ela passou assim, justamente controlando decibéis, falando que não podia apresentar aqui, não podia apresentar ali, enchendo de burocracia algo que de fato, por direito, pelo artigo quinto da Constituição seria nosso. Então, assim, essa lei do artista de rua, na verdade é uma burocratização de algo que está na Constituição, que não seria necessário. Eu sou veementemente contra, ela não nos garante, pelo contrário, ela nos delimita, nos determina e eu ainda acho que o artigo quinto da Constituição é o que nos faz poder existir. (Siufi, entrevista)

A multiplicidade de experiências relatadas revela tanto a força quanto os dilemas da aposta na legislação como instrumento de legitimação das artes públicas. Essas leis são, sem dúvida, resultado de mobilizações persistentes e funcionam, em muitos casos, como dispositivos estratégicos de reconhecimento político e simbólico. Mas também mostram seus limites, já que ao buscar regulamentar o que já era um direito garantido pela Constituição, podem paradoxalmente funcionar como mecanismos de regulação, controle e vigilância, deslocando o sentido da

garantia para o da restrição. A disputa pela legitimidade da ocupação artística dos espaços públicos, portanto, não encontra solução definitiva nos marcos legais. Trata-se de um processo contínuo, tenso e situado, em que os efeitos da lei dependem tanto do contexto de sua formulação quanto das práticas e interpretações que ela desencadeia. A RBTR, ao operar como articuladora dessas lutas, sustenta um projeto que não se esgota na conquista de normas, mas se realiza na ação política cotidiana dos artistas que, em cada cidade, reconfiguram o espaço público como campo de criação, conflito e cidadania cultural.

4.2.2

Contra a renúncia fiscal, a favor do fomento direto

Outro eixo relevante da atuação da RBTR diz respeito aos modos como o financiamento público da cultura tem sido historicamente organizado e disputado no Brasil. No cerne dessa crítica está uma luta de caráter redistributivo não por recursos pontuais, mas por um lugar estável e garantido no orçamento público destinado à cultura. Nos documentos da Rede, essa disputa aparece marcada por uma crítica recorrente aos mecanismos de incentivo via renúncia fiscal e pela defesa de formas de fomento público direto, estruturadas como política de Estado. Como se viu no capítulo anterior, trata-se de um entendimento já formulado e mobilizado por outros movimentos teatrais desde os anos 1990, que denunciaram a lógica de mercado subjacente às leis de incentivo e passaram a reivindicar a criação de políticas públicas de fomento direto, fundadas no reconhecimento do teatro como prática de interesse público. A RBTR reverbera esse diagnóstico crítico, mas o desloca para o campo das artes públicas e para a realidade das ruas, elaborando um diagnóstico próprio sobre a exclusão histórica dessas práticas das principais políticas culturais do país, que não é apenas orçamentária, mas também simbólica e estrutural.

Embora não seja a única lei de incentivo à cultura em vigor no Brasil, já que existem também legislações estaduais e municipais baseadas na renúncia fiscal, é a Lei Rouanet que frequentemente leva a má fama sempre que se busca expor as discrepâncias criadas por esse mecanismo, e no caso da RBTR não é diferente. Em praticamente todas as cartas e manifestos da Rede, é reiterado o diagnóstico de que essa forma de financiamento deve ser extinta, assim como quaisquer mecanismos

que utilizem renúncia fiscal. Em seu lugar, a RBTR defende a implementação de políticas de fomento direto, estruturadas como política de Estado e formuladas com a participação de segmentos organizados da sociedade civil. Com pouquíssima variação na linguagem ao longo do tempo, constam em mais de uma dezena de ocorrências a exigência da RBTR:

A extinção da Lei Rouanet e de quaisquer mecanismos de financiamentos que utilizem a renúncia fiscal, rejeitando, portanto, a sua reforma – o PROCULTURA – por compreendermos que a utilização da verba pública deve ocorrer por meio do financiamento direto do Estado, através de programas em formas de prêmios elaborados pelos segmentos organizados da sociedade. (RBTR, 2012c; 2013a; 2013b; 2014a; 2014b)

A crítica da RBTR não se restringe aos problemas operacionais da Lei Rouanet, nem se limita à reivindicação de maior acesso dos artistas de rua aos mecanismos existentes. Trata-se de um questionamento mais profundo, que se volta à própria lógica da renúncia fiscal como expressão de um modelo de política cultural orientado pela racionalidade de mercado. Nesse modelo, consolidado nos anos 1990 no contexto de reformas neoliberais e da retração do Estado em áreas sociais, o financiamento da cultura passa a depender da mediação empresarial: o poder público abre mão do investimento direto e transfere à iniciativa privada a decisão sobre quais projetos devem ou não receber apoio, desde que estes possam ser convertidos em isenção tributária. A política cultural, nesse enquadramento, é reduzida a uma plataforma de desoneração fiscal. O papel do Estado restringe-se à homologação técnica de projetos que, depois, devem competir pela atenção dos departamentos de marketing das empresas.

Essa crítica aparece de forma contundente em diversos depoimentos. Samir Jaime, por exemplo, observa que:

A Lei Rouanet é elitista, né? Ela é uma lei que tira da mão do Estado e passa pra mão do empresário a escolha do que deve e não deve ser utilizado. E normalmente, 99% das vezes, os grupos de rua são grupos que têm estruturas menores. Somos grupos que temos uma história cultural e artística, mas não temos um nome, um renome. (Jaime, entrevista)

Na prática, trata-se de um modelo que favorece produtos culturais que atendam a critérios de visibilidade, retorno institucional ou compatibilidade com a marca, o que, na visão da RBTR, acaba por marginalizar práticas artísticas que

operam em outra lógica, como o teatro de rua, o teatro de grupo, as artes públicas e as expressões da cultura popular. Essa percepção, compartilhada por diferentes articuladores, aponta que essas linguagens, frequentemente marcadas pela experimentação estética, pelo compromisso comunitário e pela ocupação de espaços não mercantis, dificilmente se adequam à lógica de patrocínio, retorno de marketing e produção de bens simbólicos vendáveis. Além disso, aprofunda as desigualdades regionais, concentrando o acesso aos recursos públicos nas mãos de produtores sediados nos grandes centros urbanos, especialmente no Sudeste.

Então a gente sabe que na Lei Rouanet, uma empresa dificilmente vai dar para o *Nativos*, de Sorocaba, para o *Oigalê*, do sul, uma verba pra fazer um trabalho, porque pra ela aquilo não vai levar o nome da empresa dela. A gente sempre entendeu que a Lei Rouanet não chega para quem tem que chegar, não chega para quem realmente está na base, está fazendo; e não só apresentando, não só levando entretenimento, acho que o teatro de rua tem essa característica política e social muito forte, a gente vai, de certa forma, ao encontro do espectador, a gente leva o teatro onde o teatro não chega. (Jaime, entrevista)

A crítica da Rede não se volta apenas à seletividade desses critérios, mas à própria inversão de princípios que o mecanismo promove: recursos públicos acabam sendo orientados segundo os interesses privados dos patrocinadores. Essa crítica ao desvirtuamento da função pública dos recursos também é explicitada por Licko Turle, que argumenta:

É uma lei de produtor, não de artista (...) e não chegou em momento nenhum como política pública a todo mundo. Então a Lei Rouanet, ela não é boa porque ela privilegia as empresas em todos os sentidos, a empresa ganha. E só de renunciar imposto já é um absurdo. Ela tem que pegar e colocar dinheiro onde ela quiser, dinheiro dela, não o meu dinheiro. Ela tem que pegar parte do lucro e não parte do imposto. (...) A Lei Rouanet não é pra gente, não é pro povo, não é pra todo mundo, é pra empresa. (Turle, entrevista)

Sua leitura reforça o diagnóstico de que a renúncia fiscal, longe de representar uma democratização do acesso aos recursos, consolida um modelo em que a política cultural opera sob a lógica do mercado, dissociando-se de seu papel redistributivo e público. É nesse ponto que emerge a crítica àquilo que a Rede nomeia como “arte-mercadoria”, “arte-propaganda” ou “arte privatizada”, categorias que condensam o diagnóstico de que tal política pública é incompatível com os princípios de uma “arte pública” voltada à cidadania, à coletividade e ao

acesso irrestrito, além de reproduzir desigualdades estruturais de acesso aos recursos.

O Sistema Nacional de Cultura não nos serve. A reforma da Lei Rouanet, chamada Procultura, não nos contempla porque mantém uma arte-mercadoria, uma arte-propaganda, uma arte condenada aos interesses de seus patrocinadores. Não funciona. É reforma e especulação. Não nos inclui. Queremos leis de fomento às artes públicas, nos âmbitos municipais, estaduais e federal. A única coisa que pode acabar com essa violência é uma política de Estado para a cultura. **Isso não é um protesto, é uma proposta!** (RBTR, 2014c, n/p, grifo no original).

É importante destacar que esse acúmulo crítico não se confunde com o discurso reacionário que ganhou ressonância na esfera pública nos últimos anos e se intensificou com a chegada de um governo de extrema direita ao Executivo Federal. Ao contrário da compreensão distorcida de que a Lei Rouanet implica uma simples transferência de recursos públicos para projetos culturais, em detrimento de áreas como saúde, segurança e educação, a RBTR formula uma crítica estrutural, fundamentada na rejeição da lógica de mercado como princípio organizador da política cultural. Trata-se de uma posição enraizada na defesa da cultura como direito e da arte pública como bem comum, que reivindica a ampliação das políticas de fomento direto em contraposição à delegação das responsabilidades do Estado à iniciativa privada. Essa posição é expressa de forma particularmente clara por Natália Siufi, que sintetiza essas controvérsias ao afirmar:

A gente é contra a lei Rouanet porque ela destina o recurso privado a partir de um interesse privado, a partir de uma curadoria privada, e com princípios que vão fazer propaganda de entidades privadas, e que é o marketing das empresas que vai decidir, a gente é contra. A gente acha que a Rouanet tem que virar edital público? Sim, o dinheiro dos impostos, das empresas tem que ir para o setor público a partir de editais. É por isso que a gente é contra a Rouanet. A gente não é contra Rouanet, porque a Rouanet é uma mamata, porque os artistas são mimimi (...). E aí, quando vem tudo isso, a gente se põe numa situação difícilíssima que a gente tem que se colocar para defender algo que a gente critica, mas nesse momento tem que defender. (Siufi, entrevista)

Essa crítica encontra ressonância em outros depoimentos, como o de Lenine Alencar, que acentua os efeitos simbólicos e excludentes da lógica de mercado sobre as práticas culturais populares:

Não interessa para a Petrobras financiar artista que vai lá para rua tocar o seu violino, tocar sua rabeca, sei lá, ou bater o seu tambor, não interessa isso para a

Petrobras. A Petrobras quer é luxo, quer o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, quer o Theatro Municipal de São Paulo (...) Não quer saber dos pobretão [sic], não. Então, pra quê que serve uma lei que não chega para o povo brasileiro? E quiçá tem a questão do pertencimento, que é uma questão das nossas críticas. Onde que o morador de rua, o favelado se vê dentro de um teatro municipal? Não se vê. Não é espaço de pertencimento dele, ele não se vê lá dentro porque o Estado também não cria mecanismos para que ele ocupe aquele espaço como um direito de pertencimento, porque aquela porra lá é deles, não é do Estado, é do povo. (Alencar, entrevista)

Em contraposição, a RBTR formula com clareza uma proposta alternativa: o fomento direto pelo Estado, por meio de políticas públicas permanentes. Essa proposta não é genérica nem retórica. Ela se expressa em sucessivas cartas e documentos como reivindicação concreta de programas baseados em fundos públicos com regras claras, participação social na elaboração e julgamento dos projetos, e continuidade garantida por lei. Em outras palavras, o que se pleiteia não é apenas mais uma fonte de financiamento, mas uma reconfiguração institucional das relações entre arte e Estado, com base na responsabilidade pública pela cultura e no reconhecimento da arte pública como direito social. Lenine Alencar enfatiza essa dimensão propositiva e o papel central da RBTR na construção dessas alternativas:

A nossa luta é você ter fomento direto para as artes públicas, né? Por isso que a gente fala: tem que ter! Como é que vai ser? A gente ainda não tem, a gente vai desenhando essas coisas. Mas o que a gente já tem, já construiu durante esse tempo... A gente tem muita coisa para contribuir, para você ter um programa, para você ter uma lei sobre políticas públicas para as artes públicas. Que deve ser discutido separado das outras políticas e depois agregado a elas. Mas tem que ser discutido, sim, separado. (Alencar, entrevista)

Nessa perspectiva, proliferam-se nos documentos da RBTR uma série de propostas programáticas que foram sendo aprimoradas ao longo dos anos de atuação da Rede. Entre elas, destaca-se o chamado “Programa de Fomento ao Teatro de Rua do Brasil”, que propõe a criação de leis municipais, estaduais e federais específicas para o setor. A proposta prevê o financiamento direto de ações de produção, circulação, formação, trabalho continuado, registro e memória, manutenção, pesquisa, intercâmbio, vivência, mostras e encontros de teatro de rua, com atenção às particularidades de cada região do país. (RBTR, 2008b; 2009a; 2009d; 2010b; 2011a; 2012a; 2012c; 2013a; 2013b; 2014a; 2014b; 2014c; 2019a).

A defesa do fomento direto pela RBTR está ancorada em uma concepção de política pública que ultrapassa a simples alocação de recursos. O que se pleiteia é a constituição de um modelo institucional capaz de garantir o direito à arte e à cultura por meio de políticas estáveis, democráticas e sensíveis à diversidade de práticas existentes no país. Diferentemente do modelo de incentivo fiscal, baseado na intermediação empresarial e em dinâmicas de mercado, o fomento direto pressupõe a centralidade do Estado na formulação e execução das políticas, com participação ativa da sociedade civil, especialmente dos sujeitos diretamente implicados nas práticas culturais. A ideia de fundo é que o Estado não apenas subsidie a cultura, mas reconheça sua função pública, assegurando mecanismos permanentes de financiamento e de valorização de expressões artísticas que historicamente foram marginalizadas nas políticas culturais hegemônicas.

Esse modelo, tal como formulado nos documentos da RBTR, se desdobra em características operativas bastante claras: prêmios e editais públicos baseados em critérios técnicos e socioterritoriais; participação da sociedade civil na definição de diretrizes e prioridades, seja por meio de conselhos, fóruns ou instâncias deliberativas; estabilidade orçamentária garantida por dotação específica e não por editais eventuais; apoio continuado às iniciativas artísticas, reconhecendo o caráter processual e permanente do trabalho cultural; e valorização explícita de linguagens periféricas, públicas, de rua e comunitárias, que frequentemente ficam à margem dos circuitos legitimados de financiamento. Trata-se, portanto, de uma proposta que busca disputar institucionalmente a política cultural em seus fundamentos, convocando de volta o Estado à sua função de garantir os direitos culturais e de investir, de forma direta e estrutural, na cultura como dimensão central da vida pública. Essa concepção se inspira, em parte, na experiência do Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, criado em 2002, que se tornou uma referência para o setor por garantir apoio financeiro continuado a grupos e coletivos com trajetória consolidada, a partir de critérios que reconhecem o trabalho de pesquisa e a inserção territorial das companhias.

Em contraste com as ambivalências expressas pela RBTR no tocante às legislações municipais que dispõem sobre a ocupação artística dos logradouros públicos, cuja efetividade por vezes é posta em dúvida e cujo potencial de controle normativo é reconhecido, a reivindicação por leis de fomento direto às artes públicas se firma em outro registro. Trata-se de uma aposta explícita na

institucionalização por meio do Estado, não como aparato de contenção, mas como campo de disputa legítima e como forma de promover direitos culturais. A RBTR mobiliza, nesse caso, uma expectativa normativa de que a lei possa operar como mecanismo de redistribuição, valorização e continuidade das práticas culturais, desde que formulada com participação social e sensibilidade aos territórios. Em vez de um gesto de contenção, reivindica-se aqui a lei como abertura: como instrumento de acesso, de permanência e de justiça cultural.

4.2.3

Luta por representatividade e crítica à falsa participação

Desde seus primeiros anos, a RBTR identificou a necessidade de disputar os espaços formais de deliberação da política cultural. A presença em conselhos, colegiados setoriais e comissões de seleção não era reivindicada como mera formalidade ou “conquista de cadeira”, mas como parte de uma luta por reconhecimento e por justiça cultural. Para a RBTR, garantir a representação do teatro de rua é assegurar que suas especificidades, enquanto arte pública, de rua, popular, territorializada, sejam efetivamente consideradas na formulação, execução e avaliação das políticas culturais.

Essa demanda atravessa mais de uma década de mobilizações. Já nas Cartas de 2008, o primeiro ano do movimento, surge a exigência de representação no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e nos Colegiados Setoriais. Ao longo dos anos seguintes, as cartas reiteram e aprofundam essa pauta: “[Defendemos] A representação do teatro de rua, nos Colegiados Setoriais e Conselhos das instâncias municipal, estadual e federal” (RBTR, 2009a; 2009d; 2011a; 2012a). Em 2013 e 2014, os documentos da RBTR passam a enfatizar que essa representação deve ser respeitada nas indicações e deliberações, com ênfase na legitimidade dos processos conduzidos pela própria classe artística de rua.

Essa preocupação com a legitimidade da representação também aparece nas entrevistas com articuladores da RBTR, que relatam experiências concretas de esvaziamento político. Para Siufi, por exemplo, ocupar os espaços institucionais só faz sentido se houver um vínculo orgânico com o movimento:

Eu, pessoalmente, não tenho vontade de estar nesses lugares, não acredito que seja o meu espaço de luta e de enfrentamento, mas é substancial, importantíssimo. Não

tem como a gente ter um Ministério da Cultura que não tenha alguém da Rede Brasileira lá dentro, porque alguém que contempla dentro dela o pensamento de um movimento. E essa foi uma grande briga nossa, porque chegou uma época da rede brasileira que tinha muita gente nossa no colegiado, mas que já não agia pelo movimento. O quê que é você agir pelo movimento? É consultar a base. Se você é da rede brasileira, você não age sozinho, você não toma uma decisão sem falar “base, vou tomar essa decisão aqui dentro do colegiado”. Infelizmente há um processo de esvaziamento político e deseducação muito grande. Então as pessoas entram como rede brasileira de teatro de rua e começam a agir como a pessoa desvinculada do movimento e isso deu muita briga entre a gente. E, enfim, historicamente tem mil histórias para contar. Mas eu acredito que é fundamental a gente ocupar esses espaços, desde que quem ocupe esses espaços, mantenha-se ligado à base, ponto. (Siufi, entrevista)

Essa valorização de uma participação enraizada na base ganha contornos históricos no relato de Márcio Silveira dos Santos (2021), que rememora o processo de mobilização nacional da RBTR para garantir representação nos conselhos federais de cultura:

Organizamos-nos em rede pelo país todo e tiramos delegados nas pré-conferências estaduais setoriais que iriam para a Conferência Nacional em 2010, em Brasília. [...] Nossa maior luta naquele momento, como rueiros organizados em todos os estados da federação, era conseguir uma vaga no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Para isso, nos articulamos com as demais áreas da cultura [...] e conseguimos uma vaga para cada segmento setorial da sociedade civil ligado à cultura brasileira. (Santos, 2021, p. 60-61)

Esse registro evidencia que a participação da RBTR em instâncias deliberativas foi resultado de uma estratégia nacional bem articulada, que combinava a ação direta com o trabalho político institucional. Ao reivindicar essas vagas, a Rede buscava garantir que os princípios da cultura pública e da arte de rua estivessem representados nas políticas nacionais. A crítica posterior à “falsa participação”, como se verá adiante, não nega a importância desses momentos, mas denuncia seu esvaziamento e captura ao longo do tempo.

Ao lado disso, surge com força a pauta da qualificação das comissões de seleção de editais públicos. A RBTR denuncia a centralização e a tecnocracia que marcam esses processos e defende a regionalização como princípio estruturante. A proposta é clara: que as comissões sejam compostas por pessoas com conhecimento das realidades locais, das linguagens artísticas específicas e dos sujeitos e coletivos comprometidos com o fazer teatral em espaços públicos. Em documento enviado ao Ministério da Cultura e à Funarte (RBTR, 2010c, n/p), a Rede é taxativa: “Que

a Comissão de Seleção seja regionalizada como garantia de representação estadual, tendo a participação de pessoas conhecedoras dos aspectos culturais, dos grupos e das pessoas verdadeiramente comprometidas com o seu fazer.” Essa defesa de uma participação qualificada, contextualizada e situada é uma recusa frontal à lógica da neutralidade institucional ou da avaliação “objetiva” e “meritocrática” descolada do chão da cultura viva.

No entanto, ao longo do tempo, a Rede começa a perceber os limites desse modelo institucional de participação. A presença formal não necessariamente implica escuta ativa ou transformação das práticas estatais. Ao contrário, a RBTR identifica o risco de que sua participação se torne apenas simbólica, uma forma de legitimar políticas inócuas ou insuficientes. Esse diagnóstico culmina no *Manifesto RBTR* (2015a), texto de alta voltagem crítica, que explicita uma ruptura com o que a Rede passa a nomear como “falsa participação”.

Agora, o diálogo é a única oferta, já que o orçamento vergonhosamente vem sumindo aos nossos olhos, ano a ano. Sentimos que o sim ao diálogo deixou de ser possibilidade de transformação para tornar-se um estado de legitimação de uma falsa democracia, de uma falsa participação, de um falso programa de cultura que nunca houve. Cansamos! Não da luta – cansamos desse tipo de política da migalha. (...) O dinheiro e energia das caravanas, das conferências e das reuniões, pra nós, torna-se agora um desperdício, um falso processo, uma falácia. (RBTR, 2015a, n/p)

A denúncia da RBTR é de que os espaços de consulta e escuta se tornaram rituais burocráticos, descolados da ação concreta. A crítica à “política da migalha” aponta o esvaziamento do conteúdo democrático dos conselhos e conferências, transformados em mecanismos de gestão da insatisfação popular. Em 2013, a *Carta do Ramal História Encantada* (2013b) já expressava o incômodo com a realização de novas conferências sem implementação das deliberações anteriores: “A maioria das prioridades votadas nas conferências anteriores não foram atendidas, a exemplo do custo amazônico.” E em 2017 e 2019, a Rede denuncia o fim das reuniões do Colegiado Setorial de Teatro, cujo funcionamento foi simplesmente interrompido, sem justificativa e sem retorno.

Essas experiências concretas levaram a RBTR a um novo posicionamento político e uma reconfiguração do próprio projeto. A crítica à “falsa participação” não significou recuo, mas radicalização. A Rede não abandona a luta, mas ressignifica seus meios e seus interlocutores. Afirma sua autonomia frente ao

Estado, recusa ser “figuração” em eventos e passa a articular suas pautas com outros movimentos sociais: professores, movimentos por moradia, saúde, desmilitarização, cultura popular, povos originários, movimento negro, feminista e LGBTQIA+.

Não mexe comigo, que eu não ando só!” E por isso, fortalecemos a nossa luta, engrossando esse caldo com os professores, com os movimentos de moradia, com os movimentos pela saúde pública, com as pautas pela desmilitarização da polícia, com o movimento indígena, com as mães de maio, com o movimento contra o genocídio nas periferias, com as pautas de descriminalização da maconha, com os quilombolas, com os povos da floresta, com o movimento LGBT, com as culturas populares, com os movimentos feministas, com o movimento negro, com as periferias, com os trabalhadores e trabalhadoras de todo país.

Não há como produzir pensamentos, pautas, programas e leis mais elaboradas para a cultura do que as já construídas nesses últimos anos. Sabemos o que queremos. Já fizemos inúmeras cartas, documentos, reuniões. O que é necessário para o fomento efetivo dos trabalhadores e trabalhadoras de cultura desse país, já está documentado há muito tempo. Resta pôr em prática. (RBTR. 2015a, n/p)

Essa virada política da RBTR encontra eco direto no pensamento de Evelina Dagnino (Dagnino, 2004; Dagnino, Olvera, Panfichi, 2006), que alerta para o risco da captura dos termos do discurso democrático por projetos conservadores. Para ela, a simples adoção de vocabulários como “participação” ou “sociedade civil” não garante sua potência transformadora. O campo da política tornou-se um terreno minado, onde palavras aparentemente progressistas podem ser apropriadas para fins de manutenção da ordem. Nesse cenário, o que está em jogo não é apenas o conteúdo das políticas públicas, mas os projetos de sociedade que as embasam.

A RBTR, ao denunciar a “cidadania por caridade” e exigir políticas culturais baseadas em direitos e redistribuição, está justamente operando essa disputa de sentidos. O “diálogo”, sem redistribuição de poder nem de orçamento, é performance. A política pública, se baseada apenas em editais pontuais e frágeis, é simulacro. Ao dizer que “edital não é política pública”, a Rede propõe a substituição do improvisado institucional por marcos legais com dotação orçamentária estável e deliberação compartilhada com a sociedade civil.

A crítica da RBTR aponta para um impasse fundamental da política cultural brasileira: a coexistência de sentidos conflitantes dentro das mesmas estruturas (conselhos, editais, conferências), onde projetos antagônicos de país e de cultura disputam não apenas recursos, mas também linguagem, legitimidade e futuro. A Rede insiste que estar presente não é suficiente. É preciso disputar os sentidos, as

formas e os destinos das políticas. E quando os espaços institucionais não respondem, a RBTR amplia sua luta, costura alianças e reafirma sua voz como parte de um projeto de transformação mais amplo: radical, plural, democrático e irremediavelmente público.

5

Repertórios da RBTR

No presente capítulo, exploram-se as formas encontradas pela RBTR para se estruturar internamente e coordenar ações coletivas em diferentes contextos e conjunturas. Movida por um conjunto de princípios e objetivos compartilhados, a Rede configura modos de presença e coordenação específicos que se desdobram em variadas práticas. Os esforços coletivos dos articuladores se entrelaçam na realização de encontros políticos e artísticos, na redação e divulgação de documentos públicos, na participação institucional, em ações diretas e outras formas de atuação que, somadas, conferem existência ao movimento. Este capítulo se dedica, assim, a essa dinâmica viva, onde cada ação, cada encontro, cada registro se tornam fragmentos de um esforço coletivo que revelam a diversidade e a unidade da RBTR.

Essas formas de atuação não são apenas respostas espontâneas ou funcionais a determinadas conjunturas, mas resultado de escolhas reflexivas que envolvem disputa, invenção e experimentação. Ao longo do tempo, os articuladores da RBTR adotaram determinadas formas de organização e intervenção, transformando e ajustando essas práticas conforme as exigências de cada momento. Isso envolve selecionar estratégias, definir princípios, construir linguagem comum e instituir práticas reconhecíveis como próprias do movimento. A atenção a esse processo permite compreender como se articula a ação coletiva da RBTR e como se produzem, em sua trajetória, sentidos de pertencimento, legitimidade e continuidade.

Como discutido no segundo capítulo, os conceitos de repertório e performance, desenvolvidos por Charles Tilly e desdobrado por outros autores, oferecem ferramentas importantes para compreender a ação coletiva como um processo histórico, relacional e inventivo. Interessa aqui observar como esses repertórios são produzidos, disputados e reconhecidos pelos próprios sujeitos da Rede, em um contínuo de práticas que combinam memória, experimentação e posicionamento político. Essa perspectiva ajuda a compreender não apenas o que a RBTR faz, mas como e por que ela escolhe determinadas formas de agir, à luz dos sentidos atribuídos por seus articuladores e dos contextos nos quais essas escolhas ganham forma.

Para isso, o debate está organizado em três seções. A primeira analisa o repertório organizacional da RBTR, abordando o modelo de articulação em “rede” adotado, tanto nos espaços virtuais quanto nos encontros presenciais – dimensões que, embora separadas na exposição, são indissociáveis na prática. A segunda seção examina os documentos públicos da RBTR como parte do repertório discursivo do movimento, fundamentais para a afirmação de identidade e posicionamento público. Na terceira seção, investigam-se as ações diretas realizadas pela RBTR e sua relação com o campo das lutas políticas e culturais.

5.1

Repertório organizacional em rede

Neste percurso analítico sobre os repertórios da RBTR, inicia-se por sua dimensão organizacional. Compreende-se que sua forma de articulação em “rede” não apenas viabiliza a construção e adoção das demais performances, como os encontros, cartas, manifestos e ações diretas, mas também configura uma prática organizacional multimodal, que combina interações presenciais e digitais de maneira integrada. Assim, ao longo desta seção, examina-se a escolha da RBTR por esse modelo organizacional rede – e não como movimento, coletivo, associação, federação ou outra forma organizacional conhecida –, explorando suas implicações tanto no ambiente digital quanto nas interações presenciais. Neste primeiro passo, explora-se a articulação virtual do modelo organizacional adotado; no passo seguinte, analisa-se como os encontros políticos e artísticos constituem sua contraparte presencial, aprofundando a dinâmica multimodal da RBTR.

Analiticamente, recorre-se ao conceito de repertório organizacional introduzido por Elizabeth Clemens (2010) como lente para observar as implicações da escolha da RBTR por “rede” como modelo de organização e coordenação da ação coletiva. Ampliando a abrangência empírica do conceito de repertório de Charles Tilly, Clemens argumenta que “o mundo social oferece múltiplos modelos de organização, assim como convenções relativas a quem pode se utilizar de quais modelos para quais propósitos” (2010, p. 164). Assim como os repertórios de ação coletiva em Tilly, que delimitam um conjunto finito de práticas disponíveis para os atores em determinado contexto, os repertórios organizacionais funcionam como matrizes historicamente construídas que moldam a estrutura e a coordenação das

mobilizações. Dessa forma, a escolha da RBTR por um modelo em rede não apenas responde a dinâmicas organizacionais contemporâneas, mas também constitui uma prática performática, sinalizando determinadas posições políticas e comunicativas no campo da ação coletiva.

Os modelos organizacionais que compõem esses repertórios servem como “padrões para arranjos internos de relações” e como “roteiros para ações associadas a determinados tipos de organização” (ibid). A autora explica que os modelos podem se referir tanto a “organizações de um determinado tipo” e seus atributos quanto a “organizações que fazem determinado tipo de coisa”, evocando formas socialmente compartilhadas de organização. Em outras palavras, os repertórios organizacionais funcionam como guias culturalmente disponíveis aos atores, conectando dimensões abstratas da organização (como o grau de hierarquia, centralização e flexibilidade) a formas organizacionais concretas e reconhecíveis (como movimentos, ONGs, coletivos, redes, etc.).

A escolha de um modelo organizacional específico, portanto, não é neutra nem aleatória. Ela tem implicações tanto instrumentais quanto expressivas ou comunicativas e responde a um contexto sociopolítico, cultural e comunicacional específico. No que diz respeito às implicações instrumentais, a escolha de um modelo organizacional impacta diretamente as estruturas de mobilização do grupo. Como argumenta Sidney Tarrow (2009), as ações coletivas se baseiam em “estruturas conectivas” e “estruturas de mobilização”. As estruturas conectivas referem-se às redes de relações e aos laços sociais que conectam os diversos atores envolvidos, permitindo o compartilhamento de experiências e a construção de um sentimento de pertencimento. Já as estruturas de mobilização fornecem o arcabouço organizacional para a ação, permitindo a alocação de recursos, a formação de coalizões e a coordenação de ações. A escolha pela “rede”, nesse sentido, oferece um arcabouço flexível e descentralizado que facilita a conexão entre diversos atores e a mobilização em torno de objetivos comuns.

Além das implicações instrumentais, a escolha de um modelo organizacional também possui implicações expressivas ou comunicativas. Como explica Clemens, “conforme um grupo se organiza de uma maneira particular, adota um modelo específico de organização, ele sinaliza sua identidade tanto para seus próprios membros como para outros” (Clemens, 2010, p. 180). De modo semelhante, Scherer-Warren (2013) analisa que os formatos organizacionais das

ações coletivas nas sociedades contemporâneas “desempenham um papel decisivo para as articulações discursivas dos movimentos sociais, isto é, a existência de um formato de organização em redes deve ser tratada também como uma prática política” (p. 210).

Isto é, assim como as performances dos repertórios de ação coletiva de Tilly (2008) comunicam identidades e reivindicações no espaço público, a escolha de um modelo organizacional também funciona como uma performance simbólica, sinalizando valores e posicionamentos políticos no campo social. No caso da RBTR, a escolha pela “rede” como modelo organizacional sinaliza uma opção por uma estrutura horizontal, descentralizada e flexível, em sintonia com os valores de autonomia, inclusão e horizontalidade que norteiam o movimento desde o início. Essa escolha também influencia as relações da RBTR com outros atores e instituições, favorecendo a articulação com outros coletivos, redes e movimentos sociais que compartilham valores e práticas semelhantes.

É importante ressaltar que “rede” enquanto modelo organizacional não implica em uma forma única e homogênea de organização. Jean Cohen (2003) ressalta que “a rede é uma forma neutra que pode ser usada para os propósitos mais diversos” (p. 437). Essa neutralidade, contudo, não significa ausência de significado. Pelo contrário, a forma como a “rede” é concretamente operada por um grupo específico – ou seja, como é *ser* rede para esse grupo – revela escolhas estratégicas, valores e posicionamentos políticos. A própria polissemia do termo rede, que pode designar desde conexões informais entre indivíduos até estruturas complexas com diferentes níveis de formalização, evidencia a necessidade de uma análise que considere a diversidade de suas manifestações empíricas.

Embora o modelo “rede” seja amplamente reconhecido no mundo social, sua operacionalização não é única. Ela varia conforme as ambições, valores e o contexto sociopolítico, cultural e comunicacional do grupo. É essa relação entre forma e contexto que orienta a análise a seguir. Portanto, o foco desta seção não é examinar todas as formas de organização em rede, mas explorar como a RBTR implementa esse modelo, com ênfase em suas práticas de comunicação e mobilização, especialmente por meio de ferramentas digitais como e-mail e WhatsApp.

A disseminação das redes como modelo organizacional pode ser compreendida no contexto das transformações no associativismo civil brasileiro ao

longo das últimas décadas. Maria da Glória Gohn (2010) observa que, a partir da década de 1990, as formas tradicionais de organização da sociedade civil passaram por mudanças importantes em suas formas de organização, refletindo uma tendência crescente à constituição de redes de mobilizações civis. Esse novo associativismo, mais dinâmico e flexível, deslocou-se de estruturas ideológicas rígidas, predominantes nas décadas de 1970 e 1980, para vínculos baseados em identidades, temas e práticas culturais diversas. Como destaca Gohn:

Há um novo associativismo, localizado prioritariamente no urbano, e ele é novo na forma de se organizar, nas demandas e nas práticas desenvolvidas. É ativo e propositivo, não se limita às camadas populares, atua em rede e se articula com uma nova esfera pública – que cria espaços de interlocução, debates, proposições. (...) Novas formas de organização têm sido criadas como fóruns específicos, transversais, ou transnacionais, assim como novas redes temáticas têm se formado, em articulações eventuais ou mais permanentes, onde se juntam movimentos de moradia, saneamento, transporte, de jovens, mulheres, negros, grupos culturais, atividades artísticas e ativistas ambientais e sindicais etc. fazendo dos problemas sociais e das políticas públicas tema e objeto renovado de ação. (Gohn, 2010, p. 170-171)

Essa multiplicação de atores coletivos organizados em rede já havia sido observada por Ilse Scherer-Warren (1993, 1999), que identificou, desde os anos 1990, um movimento de valorização das articulações em rede dentro dos movimentos populares e seus mediadores. Essas redes apresentavam características como pluralismo ideológico, articulação transnacional e atuação em campos culturais e políticos (Scherer-Warren, 2011 [1993], p. 9). A autora adverte, no entanto, que a noção de rede, quando mobilizada pelos próprios atores sociais, precisa ser analisada criticamente em três dimensões principais: a mobilização de recursos, as estratégias organizacionais e o potencial de ampliação da ação coletiva (Scherer-Warren, 1999, p. 28-29). Isso implica questionar até que ponto essas redes são de fato horizontais e inclusivas, qual o grau de formalização que adotam e como equilibram descentralização e representatividade.

No plano internacional, autoras como Jean Cohen (2003) e Margaret Keck e Kathryn Sikkink (2000) também observaram a expansão transnacional das redes. Na avaliação de Cohen (2003) as redes transnacionais se tornaram “a grande inovação (...) que vem se convertendo na forma paradigmática de pluralidade da sociedade civil (como modo de associação e solidariedade) nesta primeira parte do século XXI.” (p. 434). Da mesma forma, Keck e Sikkink (2000), ao pesquisarem

redes transnacionais de defesa dos direitos humanos, destacam a dimensão estruturante dessas articulações, que não são apenas canais de conexão, mas também agentes que moldam a ação coletiva.

As autoras destacam a “dimensão estruturada e estruturante da ação destes agentes complexos” (ibid, p. 20), ressaltando a dualidade das redes, que são simultaneamente estrutura e agente. Essa dualidade¹³, como apontam Keck e Sikkink, também se manifesta na RBTR, que é tanto uma estrutura que conecta diferentes grupos e indivíduos quanto um ator coletivo que atua no campo social e político. Os articuladores da RBTR agem em nome da rede, mas a rede também influencia as ações dos articuladores, criando uma dinâmica complexa de interdependência.

Tendo presente as ponderações de todas estas observadoras e analistas do fenômeno – Gohn, Scherer-Warren, Cohen, Keck e Sikkink –, evita-se a simplificação e idealização da noção de rede. O que parece fundamental reconhecer é o entendimento de que as formas de “rede” encontradas empiricamente são expressões de modos de coordenação da ação coletiva e de uma identidade coletiva a partir do pertencimento. Mais ainda, a organização em rede não garante, por si só, a realização dos ideais de horizontalidade, flexibilidade e conexão local-global; esses resultados dependem diretamente de como a rede é concretamente estruturada e posta em prática.

O que esta breve revisão bibliográfica também indica é que essas redes de ação coletiva não surgem de forma isolada. Elas são parte de uma tendência mais ampla de organização em rede, observada no associativismo civil brasileiro e internacional, a partir das últimas décadas do século XX. Estas transformações remontam a um contexto mais amplo de transformações sociopolíticas, culturais e tecnológicas, que foram detalhadamente observadas por Manuel Castells desde a década de 1990. Castells (2002 [1996]) já apontava que a globalização e sucessivos e acelerados desenvolvimentos sociotécnicos, sobretudo nas tecnologias de geração, processamento e compartilhamento digital de informações, estavam

¹³ “Quando perguntamos quem cria as redes e como elas são criadas, estamos perguntando sobre elas enquanto estruturas, como modelos de interação entre organizações e indivíduos. No entanto, quando nos referimos a elas como atores, atribuímos a essas estruturas uma entidade que não pode ser reduzida à mera identidade de seus componentes. Apesar disso, (...) [quando] nos referimos às redes de atores, não perdemos de vista que os ativistas agem em nome das redes.” (KECK, SIKKINK, 2000, p. 22)

impulsionando novas formas de organização social, nas quais as redes se tornaram a principal estrutura de interação e poder.

Para o autor, estava em curso no final do século XX uma revolução tecnológica e informacional que reconfigurou as relações sociais, econômicas, culturais e políticas e permeou “todos os domínios da atividade humana, não como fonte exógena de impacto, mas como o tecido em que essa atividade é exercida.” (CASTELLS, 2002, p. 68). Para Castells (2003), a partir do final dos anos 1990, a arquitetura em rede da internet passou a fornecer a infraestrutura material para esta nova forma de organização social.

(...) à medida que novas tecnologias de geração e distribuição de energia tornaram possível a fábrica e a grande corporação como os fundamentos organizacionais da sociedade industrial, a Internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da Informação: a rede. (Castells, 2003, p. 7)

Essa análise seminal de Castells sobre a sociedade em rede, construída ao longo de suas obras desde a década de 1990, ganha contornos ainda mais específicos quando observamos o papel das redes digitais nos movimentos sociais contemporâneos. Como se sabe, nesta primeira parte do século XXI, as tecnologias de informação e comunicação avançaram de maneira exponencial, intensificando as tendências notadas por Castells e proporcionando novas ferramentas para a mobilização e organização social. A ampliação do acesso à internet banda larga e móvel e a massificação do uso de smartphones e redes sociais digitais transformaram profundamente a forma como as pessoas se conectam e interagem. Essa infraestrutura digital aprimorada possibilitou não apenas o surgimento de novos (novíssimos) movimentos sociais, mas também redefiniu sua forma e ampliou seu alcance e impacto.

Em *Redes de Indignação e Esperança* (2013), Castells aprofunda essa análise, focando especificamente no papel das redes digitais na organização de movimentos sociais e na expressão de novas formas de ação política. Castells argumenta que “a mudança do ambiente comunicacional afeta diretamente as normas de construção de significado e, portanto, a produção de relações de poder” (Castells, 2013, p. 9). Nesse contexto, surge a “autocomunicação de massa” (ibid. 9-10), ressaltando como a produção e disseminação descentralizada de mensagens nas plataformas digitais impacta diretamente a ação coletiva, permitindo articulações mais flexíveis e horizontais. Embora a internet não determine a

mobilização, é um componente indispensável dos “movimentos sociais em rede”, fornecendo condições para sua prática e continuidade (ibid., p. 134-135).

Nesse sentido, a escolha da RBTR pela “rede” como modelo organizacional, dentro do repertório disponível ao associativismo civil brasileiro (Clemens, 2010), não pode ser dissociada deste contexto de transformações sociocomunicacionais. A opção pela rede, portanto, reflete não apenas uma escolha estratégica, mas também uma resposta às novas dinâmicas sociopolíticas e comunicacionais da era digital, que influenciam diretamente a forma como o movimento se organiza, se comunica e se mobiliza. Assim, com base no enquadramento analítico e contextual apresentado, torna-se possível abordar a especificidade do modelo de articulação em rede concretamente adotado pela RBTR.

5.1.1. A comunicação digital

Compreender as formas organizacionais deste movimento é também revisitar seu processo de formação sob outra ótica. Conforme já relatado anteriormente em maior detalhe, a gênese da RBTR remonta ao encontro de representantes de vários movimentos de artistas de rua organizados de várias regiões do país no evento “A Roda: o teatro de rua em questão”, promovido pelo Movimento de Teatro de Rua da Bahia com apoio da Fundação Gregório de Matos, realizado na cidade de Salvador em março de 2007.

Mais do que o embrião de uma nova articulação, o evento de Salvador representou a culminação de processos anteriores. Durante anos, movimentos organizados no nível do associativismo local, como o Movimento de Teatro de Rua da Bahia, de São Paulo, e de Porto Alegre, além do Movimento de Teatro Popular de Pernambuco e do Movimento Escambo, já realizavam ações articuladas pontualmente, mas essas conexões permaneciam dispersas em âmbito nacional. O encontro de 2007 marca, portanto, um momento de reativação dessas redes sociais preexistentes e de criação de novas conexões, impulsionando uma articulação em escala nacional. Essa articulação foi inicialmente viabilizada com a criação da lista de e-mails teatroderua@yahoogrupos.com.br, que passou a funcionar como canal contínuo de comunicação entre os participantes e teve papel importante na consolidação da RBTR como rede de articulação política."

O papel desempenhado pela rede de e-mails nessa fase inicial da RBTR é central para a compreensão da formação das estruturas conectivas e das estruturas de mobilização (TARROW, 2009) que sustentam o movimento. A solução encontrada para viabilizar o objetivo inicial de “continuar se falando”, com a criação desse espaço de comunicação contínua e organizada, fortaleceu laços preexistentes entre ativistas e abriu possibilidades para a criação de novas conexões entre atores que antes não interagiam diretamente. A troca de mensagens permitiu compartilhar informações sobre suas práticas, seus desafios e suas conquistas, fomentando um sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional de teatro de rua. Além disso, moldou a principal estrutura de mobilização do movimento que passou a ser a base para viabilizar ações conjuntas, como a elaboração de manifestos e a realização de eventos, ampliando o alcance do movimento. Em outras palavras, a rede de e-mails concretizou na prática da RBTR as estruturas conectivas e de mobilização mencionadas por Tarrow, tornando-as mais estáveis e visíveis.

A centralidade da comunicação digital na formação da RBTR direciona a análise para as práticas específicas de comunicação e mobilização do movimento, com ênfase no uso de ferramentas como o e-mail e o WhatsApp e dialoga diretamente com as transformações no ambiente comunicacional e nas formas de organização social apontadas por Castells (2013). Essa dinâmica se assemelha à “lógica da ação conectiva” proposta por Bennett e Segerberg (2012), que enfatizam a importância das redes digitais para a auto-organização e a coordenação descentralizada. Diferentemente da ação coletiva tradicional, ancorada em organizações formais e hierarquias definidas, a ação conectiva prioriza a expressão individual, a participação em redes fluidas e a comunicação personalizada, permitindo que indivíduos participem a partir de seus próprios quadros de ação e motivações, sem a necessidade de uma identidade coletiva preexistente, muito embora esta possa se constituir no processo.

A imbricação entre a conectividade digital alcançada entre estas pessoas e a própria concepção da RBTR como “rede” é evidenciada por um articulador: “A Rede, na verdade, era uma rede de e-mails. (...) Ela é também um produto da tecnologia.” (TURLE, entrevista). Essa percepção sugere que a experiência concreta com a comunicação digital não apenas viabilizou a existência deste recém criado movimento, mas também conformou sua própria concepção como “rede”, dentro do repertório organizacional disponível (CLEMENS, 2010). A escolha da

RBTR pelo modelo “rede” não é uma decisão isolada ou aleatória, mas sim uma resposta às transformações no associativismo civil, mencionada no enquadramento histórico e apontada pelos articuladores, em sintonia com as condições culturais e tecnológicas de seu tempo.

As tecnologias digitais, ao facilitar a comunicação e o compartilhamento de informações entre os articuladores, foram essenciais para viabilizar essa dinâmica descentralizada e participativa. Com o crescente acesso à internet móvel e a popularização de aplicativos de mensagens instantâneas como o WhatsApp, a RBTR passou a utilizar essa nova plataforma como principal meio de comunicação. Essa mudança de plataforma permitiu a criação de grupos temáticos, ampliando a participação dos articuladores e favorecendo discussões específicas. Contudo, essa transição também trouxe novos desafios, como o gerenciamento do fluxo constante de informações e a necessidade de manter o foco nas pautas prioritárias.

Os relatos dos articuladores descrevem a existência de um grupo “geral” e mais permanente, que concentra as discussões mais importantes da Rede, e a criação de outros grupos temáticos e/ou temporários, com objetivos específicos, como a produção de eventos e encontros da Rede, o trabalho dos grupos de trabalho formados durante esses encontros, a divulgação de trabalhos artísticos, entre outros. Os relatos tematizam essa preocupação com o fluxo informacional, descrevendo a criação de um grupo específico para divulgação como uma tentativa de contornar a dispersão das discussões principais, causada pelo excesso de mensagens não relacionadas às pautas prioritárias.

A Rede funcionou durante até um tempo por e-mail; no Yahoo groups, o velho Yahoo. E depois ela passa para o WhatsApp que a gente sabe que não é melhor das ferramentas, mas hoje é aqui que nós temos 2 grupos: temos o grupo geral da rede e temos o grupo da rede de divulgação, que era para tentar parar com aquela coisa de todo mundo ficar divulgando coisa ali os assuntos não seguirem. A gente criou a divulgação, ainda tem gente que joga nos 2 tem, mas é difícil falar com esse pessoal. (Jaime, entrevista).

Os relatos evidenciam a capacidade da RBTR de se auto-organizar e criar soluções *ad hoc* para demandas específicas, uma característica da ação conectiva que valoriza a flexibilidade e a adaptação às necessidades do momento. Demonstram ainda como o uso da plataforma WhatsApp facilita a participação individualizada e a coordenação descentralizada em torno de demandas locais,

permitindo uma resposta rápida às contingências, ilustrando a dinâmica da ação conectiva – flexível e personalizada – explicitada por Bennett e Segerberg (2012).

As falas a seguir são representativas dessas dinâmicas:

(...) muitas vezes você joga uma coisa ali [no grupo do WhatsApp], quando é uma coisa mais imediata. Hoje a gente tem um documento de assinaturas. Porque sempre tinha assim, “nossa, na minha cidade, pararam o meu espetáculo, quero apoio da rede”, aí você ficava uma semana com o pessoal copiando e colando “Ah, eu apoio, eu apoio”. Mas aí se falou: “gente, vamos criar um grupo de assinaturas, a gente tem assinaturas de todos os grupos, quando tiver um problema que precisar da assinatura da rede, a gente posta nesse grupo de assinatura, se você achar que você não quer participar, você só coloca, não quero assinar”. E aí se em 24 horas ninguém falar, a gente manda. (Jaime, entrevista).

Tanto que tem algo que é assim: na rede, nesse grupo do WhatsApp, quando surge uma questão local, digamos, um exemplo, se o pessoal do Contadores de Mentiras que é de São Paulo, lá de Suzano, que teve agora o problema de ser retirado do lugar, a prefeitura não cedeu o terreno. Se eles fossem da Rede Brasileira de Teatro de Rua, imediatamente com aquilo dali, nós teríamos, no mínimo, primeiro, “gente, vamos fazer um documento e todo mundo assina online, tal pessoa vai levar pra tal lugar”, é um movimento que a gente faz super comum, não precisa ter uma reunião, basta a pessoa colocar no grupo “estou passando por isso, tal, tal, tal”. A gente tem uma lista com não sei quantos grupos, sei lá, trezentos que assinam aquela carta. (Gomes, entrevista).

No entanto, é importante ressaltar que a RBTR não se resume à sua dimensão virtual. As práticas de organização digitais da rede, inicialmente com o uso do e-mail e posteriormente com o WhatsApp, pavimentaram o caminho para uma organização multimodal, combinando as interações digitais com interações face a face em encontros presenciais, característica fundamental da rede. Essa combinação configura um modelo de organização em rede em que a multimodalidade potencializa a ação coletiva da RBTR, em consonância com as observações de Castells: “[Os movimentos sociais em rede] São conectados em rede de múltiplas formas. O uso das redes de comunicação da internet e dos telefones celulares é essencial, mas a forma de conectar-se em rede é multimodal. Inclui redes sociais on-line e off-line.” (2013, p, 129). Além disso, a RBTR, “por ser uma rede de redes, pode dar-se ao luxo de não ter um centro identificável, mas ainda assim garantir as funções de coordenação, e também de deliberação, pelo interrelacionamento de múltiplos núcleos” (Idem), o que se reflete na autonomia dos coletivos locais e na ausência de uma liderança centralizada.

Rede, aqui, não é apenas uma metáfora da conectividade entre articuladores, nem meramente uma alusão ao meio digital onde foi inicialmente estruturada. Trata-se de prática concreta de organização multimodal que moldou as estruturas de mobilização e a própria identidade do movimento ao longo dos anos. Desde seus primeiros anos, a Rede incorporou elementos multimodais, combinando interações virtuais, por meio da lista de e-mails que facilitava o fluxo de informações e decisões rápidas, com encontros presenciais e ações diretas que desempenhavam um papel central na construção de laços mais fortes e duradouros, na reafirmação de compromissos coletivos e na formulação de estratégias políticas. A análise da dinâmica organizacional multimodal terá continuidade na próxima seção, explorando como os encontros políticos e artísticos da RBTR constituem a contraparte presencial de seu modelo organizacional em rede.

5.1.2

Os encontros políticos e artísticos

Dando continuidade à análise da dinâmica organizacional multimodal da RBTR, esta seção se concentra nos encontros nacionais do movimento, investigando seu papel dentro do repertório da Rede. O conceito de repertório organizacional (Clemens, 2010) segue como guia nesta etapa da análise, permitindo compreender os encontros não como eventos isolados, mas como práticas recorrentes e estruturantes desta articulação nacional. Além de integrar o repertório organizacional da RBTR, os encontros possuem uma lógica interna própria, com modos específicos de planejamento, deliberação e mobilização. A construção coletiva desses eventos se apoia na autogestão, na flexibilidade e na horizontalidade, que se materializam na criação de grupos de trabalho, na distribuição descentralizada de responsabilidades e nas múltiplas estratégias adotadas para viabilizar cada edição.

Mais do que simples reuniões, os encontros funcionam como espaços de experimentação organizativa, nos quais se testam e adaptam modelos de coordenação compatíveis com os princípios políticos e culturais do movimento, mas também exigem adaptações e negociações constantes. A cada edição, as condições concretas de organização e realização dos encontros desafiam e, ao mesmo tempo, reafirmam esses princípios, exigindo soluções criativas para

questões logísticas, financeiras e operacionais. Assim, além de evidenciar os encontros como parte do repertório organizacional da RBTR, esta seção examina os mecanismos internos que garantem sua continuidade, os desafios enfrentados ao longo dos anos e as variações que marcaram sua trajetória.

No quadro 1 a seguir, apresenta-se uma sistematização de todos os encontros nacionais da RBTR, que demonstram a recorrência e a centralidade que estes encontros políticos e artísticos assumem no repertório de ação coletiva da RBTR.

Quadro 3 - Levantamento dos encontros nacionais da RBTR

Ano	Edição	Cidade/UF	Informações adicionais
2007	I Encontro RBTR	Salvador/BA	Evento “A Roda: teatro de rua em questão” foi posteriormente reconhecido como marco inicial da RBTR.
	II Encontro RBTR	Recife/PE	Nomeado como Encontro Nacional de Teatro de Rua, realizado como parte das atividades do V Festival de Teatro de Rua do Recife
2008	III Encontro RBTR	Salvador/BA	
	IV Encontro RBTR	São Paulo/SP	Realizado como parte das programações da III Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas
2009	V Encontro RBTR	Paty do Alferes/RJ	Realizado na Aldeia de Arcozelo
	VI Encontro RBTR	Rio Branco/AC	
2010	VII Encontro RBTR	Canoas/RS	
	VIII Encontro RBTR	Campo Grande/MS	
2011	IX Encontro RBTR	Teresópolis/RJ	

2012	X Encontro RBTR	Santos/SP	
	XI Encontro RBTR	João Pessoa/PB	
2013	XII Encontro RBTR	Taguatinga/DF	
	XIII Encontro RBTR	Rio Branco/AC	
2014	XIV Encontro RBTR	Londrina/PR	
	XV Encontro RBTR	Rio de Janeiro/RJ	O encontro aconteceu concomitante ao III Ocupa Nise, no Instituto Nise da Silveira.
2015	XVI Encontro RBTR	Sorocaba/SP	
	XVII Encontro RBTR	Fortaleza e Aquiraz/CE	
2016	XVIII Encontro RBTR	Campo Grande/MS	
2017	XIX Encontro RBTR	Londrina/PR	
	XX Encontro RBTR	Presidente Prudente/SP	
	XXI Encontro RBTR	São Paulo/SP	Encontro realizado no Distrito Parelheiros.
2019	XXII Encontro RBTR	Salvador/BA	
2020	I Encontro Virtual RBTR	Virtual	Encontro realizado por videoconferência em função da pandemia de Covid-19.

Fonte: Elaboração própria.

A partir destes dados, referentes aos 22 encontros nacionais realizados entre 2007 e 2019, observa-se a abrangência territorial dos encontros da RBTR, com eventos sediados em 16 municípios distribuídos por 10 estados e o Distrito Federal, contemplando todas as regiões do Brasil. A região Sudeste concentrou o maior número de encontros (8), seguida pelo Nordeste (5), Centro-Oeste (4), Sul (3) e Norte (2). Contudo, é importante distinguir a abrangência territorial dos *encontros* da *capilaridade* da RBTR enquanto rede. A realização dos encontros nessas cidades não implica, necessariamente, numa maior concentração de articuladores nesses locais, tampouco a ausência deles em outros estados e municípios.

Além da distribuição espacial, a periodicidade dos encontros também apresenta variações ao longo do tempo. Observa-se uma maior concentração de encontros nos primeiros anos, entre 2007 e 2017, com a realização de dois encontros em alguns anos (2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015 e 2017), sugerindo um esforço inicial para manter uma frequência semestral. No entanto, essa regularidade não se manteve constante, com lacunas em alguns anos, como 2011, 2016, 2018 e, principalmente, a partir de 2019, quando a realização dos encontros presenciais foi interrompida devido à pandemia de COVID-19. Em 2020, foi realizado o I Encontro Virtual da RBTR via videoconferência, com posterior disponibilização do registro audiovisual no canal do YouTube da Rede. Essas variações sugerem tanto a persistência desse repertório quanto desafios operacionais e contextuais que impactam sua realização. Hipóteses explicativas para essas lacunas serão apresentadas adiante.

Mais do que indicar oscilações na periodicidade, a trajetória dos encontros nacionais evidencia sua continuidade e centralidade no repertório organizacional da RBTR. Essa persistência pode ser compreendida em termos da coerência causal e simbólica dos repertórios (Tilly, 2006, 2008). Os encontros nacionais não são apenas reuniões ocasionais, mas um pilar fundamental da estrutura decisória e da identidade coletiva do movimento. Por um lado, a coerência causal se vê na função estruturante que os encontros têm para o modelo organizacional do movimento e ajuda a responder por que essa prática persiste ao longo do tempo, mesmo diante de desafios logísticos, mudanças no contexto político e períodos de latência. Sem os encontros presenciais, a RBTR perderia seu principal espaço de deliberação e tomada de decisão, comprometendo seu funcionamento como articulação nacional. Por outro lado, os encontros também são práticas simbolicamente coerentes,

reafirmando e tornando visíveis os valores da RBTR, reforçando sua identidade coletiva.

A centralidade dos encontros na estrutura organizativa da RBTR se reflete também na forma como as decisões coletivas são tomadas e na dinâmica de autogestão adotada pelo movimento. Embora a apropriação estratégica das ferramentas digitais tenha ampliado as possibilidades de comunicação e articulação entre os participantes, a experiência da RBTR demonstra que a construção de consensos e a efetivação de decisões estratégicas permanecem ancoradas no encontro presencial. Esse princípio é reiterado em diversas instâncias da rede, incluindo as Cartas e Manifestos da RBTR, que explicitam essa prerrogativa:

A Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR, criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. (...) O intercâmbio da RBTR ocorre de forma presencial e virtual, entretanto toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais. (RBTR, 2019)

Esse modelo organizacional descentralizado impacta diretamente a forma como os encontros são planejados e executados. Sem estruturas hierárquicas fixas, a realização de cada encontro depende da mobilização local e do compromisso dos articuladores, configurando um esforço coletivo e rotativo. Em texto publicado por ocasião dos dez anos da RBTR, articuladores refletem sobre estes aspectos da organização interna do movimento e destacam o papel central dos encontros presenciais na deliberação coletiva.

A RBTR não adotou a hierarquia decorrente de uma estrutura funcional convencional (com atribuições de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro, etc), favor de uma relação horizontal e igualitária entre os seus membros, denominamos simplesmente “articuladores”. Isso permitiu a criação de uma forma de participação aberta, sem funções ou obrigações previamente definidas, levando à supressão da figura do “representante” (de cada estado, região etc), de modo que a participação em reuniões oficiais junto à órgãos públicos pudessem ocorrer conforme as possibilidades reais, financeiras e de tempo, de cada articulador individualmente. A inexistência de funções hierárquicas levou à adoção de uma dinâmica de rodízio entre os próprios articuladores, no cumprimento dessas ações. Apesar de inevitáveis dificuldades, com o tempo esse exercício de autogestão mostrou ser uma forma saudável de romper com as armadilhas do “clientelismo” que costumam rondar os grupamentos de finalidades políticas. O segundo ponto fundamental foi a inexistência de qualquer tipo de verba (“fundo”, “caixinha”, “dízimo”, “contribuição” etc) a ser administrada por um tesoureiro. Os articuladores presentes nas reuniões presenciais, realizadas a cada semestre, é que definiriam, a partir das propostas ali apresentadas, os locais de realização do

encontro seguinte, e grupos desse município e região se encarregaram de administrar os custos de produção desse evento específico (passagens, hospedagem, alimentação, etc.). O quê fazer, quem fazer e como fazer (com os recursos disponíveis e/ou a serem obtidos) seria decidido presencialmente, pela assembleia de articuladores. (Turle, Trindade, Gomes, , 2016, p. 154)

Estabelecido o papel fundamental dos encontros na estrutura da RBTR, a análise se volta agora para a sua dinâmica interna, examinando as práticas e os processos que os tornam espaços de experimentação organizativa e de reafirmação dos valores do movimento. Um primeiro aspecto relevante é a escolha das cidades sede onde os encontros são realizados. Os critérios para esta definição envolvem tanto aspectos logísticos – como disponibilidade de infraestrutura e apoio de instituições parceiras – quanto aspectos políticos – como a promoção da inclusão e da diversidade e a resposta a contextos locais específicos. A rotatividade entre regiões não apenas amplia a capilaridade da Rede Brasil adentro, como também reafirma seu compromisso com diversidade, descentralização e fortalecimento das articulações locais. Essa preocupação está registrada em várias Cartas da RBTR:

Todos os grupos de teatro, artistas-trabalhadoras e trabalhadores, pesquisadoras e pesquisadores envolvidas com o fazer artístico da rua, pertencentes à RBTR podem e devem ser suas articuladoras e seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, reflexões e pensamentos, com encontros, movimentos e ações em suas localidades (...) Seus membros farão, ao menos, dois encontros anuais de forma rotativa de maneira a contemplar todas as regiões do país. (RBTR, 2010; 2010a; 2011; 2012; 2012a)

A escolha da cidade-sede é uma decisão política em sentido amplo, tanto pela preocupação com inclusão e diversidade quanto pelo contexto político específico de cada local. A deliberação ocorre sempre no encontro anterior, quando se define quando e onde será realizada a próxima edição, conforme registrado em muitas Cartas e Manifestos. Como explica um dos articuladores, um dos critérios para essa definição é a necessidade de fortalecer lutas locais e ampliar o diálogo com o poder público:

Sempre era assim: qual local está precisando mais que a Rede vá? Não era só assim, ah, a gente consegue fazer aqui em João Pessoa então vamos pra João Pessoa porque lá eles conseguem; não, era uma escolha baseada em, ‘pô, estamos com um problema muito sério aqui com a prefeitura, não estamos conseguindo dialogar então é importante que a Rede esteja aqui e nos ajude’. Aí nós íamos pra lá e fazíamos ações lá na cidade. (...) Então, a gente sempre buscava o que essa localidade precisa; ah, a gente tá com o problema tal, então vamos discutir esse

problema e como que a Rede pode auxiliar nesse momento em que estamos aqui, que temos uma representação nacional aqui pra mostrar que os grupos do Brasil também apoiam essa causa. Isso sempre foi uma coisa muito... se acompanhar as Cartas, sempre vai ter ali o espaço das reivindicações nacionais e o espaço do que foi feito naquela cidade, naquele local que recebeu encontro. (Jaime, entrevista)

Uma vez definida a cidade-sede, iniciam-se os esforços coletivos para viabilizar os encontros, um processo que passou por transformações significativas ao longo dos anos e que permite visualizar como valores políticos e princípios organizacionais do movimento se concretizam na prática. Cada encontro teve suas particularidades, mobilizando diferentes arranjos e parcerias para sua realização. Sem a pretensão de esgotar essa diversidade, destacam-se aqui algumas estratégias adotadas pela RBTR que ajudam a compreender sua dinâmica organizacional, bem como a maneira como os desafios logísticos e financeiros são enfrentados. Como demonstrarão os relatos dos articuladores, os encontros, embora onerosos e logisticamente desafiadores, revelam, simultaneamente, a capacidade do movimento de se adaptar a contextos e conjunturas variadas, transformando dificuldades em mecanismos de fortalecimento da ação coletiva.

A estrutura logística mínima necessária para a realização de um encontro envolve um espaço adequado para as plenárias e discussões dos grupos de trabalho, com base em uma estimativa prévia do número de articuladores que irão ao encontro, obtida por meio de inscrições informais. Além disso, é imprescindível garantir alimentação, hospedagem e deslocamentos dentro da cidade. Esse suporte logístico constitui o mínimo essencial para a realização do encontro e assume diferentes configurações conforme as condições específicas de cada edição. A divisão das responsabilidades é realizada de forma colaborativa, flexível e não hierárquica, levando em conta a disponibilidade e o compromisso de cada articulador.

Em geral, são os grupos de teatro de rua locais os principais responsáveis por viabilizar esse suporte logístico. Já os custos de deslocamento até a cidade-sede são assumidos individualmente pelos participantes, muitas vezes viabilizados por meio de projetos de circulação, venda de espetáculos ou outros recursos próprios. Uma vez no encontro, a estrutura oferecida pelos anfitriões busca garantir que todos possam participar integralmente das atividades planejadas, minimizando os custos adicionais.

Nos primeiros anos da Rede, os encontros contaram com o apoio financeiro da FUNARTE, o que permitiu a cobertura de custos básicos, como passagens aéreas, hospedagem e alimentação, além de conferir certa previsibilidade organizativa. No entanto, esse respaldo institucional também implicava exigências formais: os recursos eram obtidos por meio de convênios que requeriam a apresentação de um plano de trabalho, a prestação de contas detalhada e a validação final por parte do Estado. Embora compreensíveis no contexto da administração de recursos públicos, essas condições estabeleciam um tipo de amarra institucional que, de certo modo, limitava a autonomia da Rede. Com esse modelo, foram realizados três encontros: o quinto, em 2009, o sétimo e o oitavo, em 2010, sediados, respectivamente, em Paty do Alferes/RJ¹⁴, Campo Grande/MS e Canoas/RS¹⁵.

Ainda que garantisse certa previsibilidade, esse modelo dependia de variáveis externas, como a disponibilidade de editais e a adesão de prefeituras, o que, em 2011, se revelou um obstáculo decisivo. Com a exigência de assinatura de convênios da FUNARTE com prefeituras para repasse de verbas e a recusa do município-sede daquele ano em formalizar o acordo, os articuladores decidiram seguir outro caminho: “Depois da negativa da prefeitura de Arcoverde-PE e um breve momento de reflexão, os articuladores resolveram realizar os encontros com recursos próprios” (Turle, Trindade, Gomes, 2016, p. 155). Sem a disponibilidade de recursos institucionais, a Rede transformou esse impasse em uma oportunidade para experimentar novas formas de auto sustentação coletiva e a solidificação de suas práticas coletivas cada vez mais pautadas na solidariedade entre os articuladores e na autogestão.

Ações solidárias, como disponibilizar hospedagem, buscar apoio de empresas, órgãos e instituições de ensino locais, dentre outras iniciativas, como a realização de mostras de teatro de rua (o que possibilita sempre a captação de recursos local) passam a ser o modo de produção prioritário desde então. Todos os seus

¹⁴ O “Relatório de Gestão do Exercício de 2009” (FUNARTE, 2009, p. 125) menciona o “Apoio ao V Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua”, sem detalhar o valor do repasse. Entretanto, comunicados da RBTR registram listas de articuladores beneficiados com passagens aéreas e transporte terrestre. Cf. <https://teatroderuanobrasil.blogspot.com/2009/06/passagens.html>. Acesso em: xx/xx/xxxx

¹⁵ Nos VII e VIII Encontros (2010), a Rede recebeu R\$ 40.000,00 em cada evento, por meio de convênios com a FUNARTE, dentro do Programa de Fomento a Projetos em Arte e Cultura. Os termos do convênio, os planos de trabalhos e as prestações de contas podem ser consultados no sistema TransfereGov, utilizando os números das propostas 027471/2010 (VII Encontro) e 090966/2010 (VIII Encontro).

articuladores devem custear a sua própria passagem, seja aérea, rodoviária ou de veículo particular. Muitas destas passagens são pagas por órgãos cooperativos, grupos, coletivos ou apoio de programa de intercâmbio e difusão dos municípios, estados e União, mas sempre por iniciativa de cada articulador. Essa dinâmica organizacional, pautada pelos princípios de autonomia e autogestão, foi o que permitiu à RBTR, se encontrar no mínimo duas vezes por ano presencialmente e dar continuidade ao projeto de lutar por políticas públicas de apoio ao Teatro de Rua no país com total independência ideológica. (Turle, Trindade, Gomes, 2016, p. 155)

Nesse novo arranjo, o IX Encontro, realizado em Teresópolis/RJ, é percebido como um marco nessa transição. Para contornar a inviabilidade do encontro planejado para Arcoverde, os articuladores uniram forças e recursos para garantir que o encontro acontecesse. Como relatado por um dos interlocutores, a alternativa encontrada foi a realização do encontro no imóvel de um deles, que ofereceu espaço adequado para o evento: “Era grande, cabia pelo menos 50 pessoas, 9 quartos, uma casa grande com salão. É uma coisa grande, preparada pra isso, pra cursos, dava muita aula lá” (Turle, entrevista). Além disso, também foi neste encontro que se implementou um modelo de financiamento colaborativo chamado “chapéu virtual” que se manteve nos encontros posteriores.

Aí a gente vinha fazendo os encontros e conseguia financiamento [da Funarte], até que um belo dia, não tinha. Não teria o encontro e a gente conversou e eu falei “olha, eu acho que eu consigo botar todo mundo aqui em casa e vejo se consigo algum apoio da prefeitura para a gente fazer uma intervenção na cidade.”. A Prefeitura apoiou não com dinheiro, mas com ônibus, cartaz e tal pra gente fazer, marcar o evento. Começou ali o chapéu virtual, (...) aí cada um que pudesse dar, deu 50 reais. Com isso eu fiz compras, contratei cozinheira, cedi a minha casa e foi todo mundo para lá; inclusive, veio gente da Colômbia, se eu não me engano. Foi muito legal, foi o Amir. Haddad, foi um monte de gente. Ficamos quatro dias lá e descíamos para a cidade pra fazer as Mostras dos grupos que queriam mostrar. (Turle, entrevista)

Com base nessas descrições, a realização deste encontro sugere um ponto de inflexão política no movimento. Em vez de depender exclusivamente de uma fonte única de financiamento estatal, sujeita a contingências políticas, a rede passou a diversificar suas formas de viabilização. Se por um lado o apoio do Estado continuou sendo acessado em diferentes momentos, por outro, a experiência do IX Encontro reforçou a capacidade dos articuladores de mobilizar recursos próprios, combinando autogestão, redes de solidariedade e colaborações institucionais. Como Turle sintetiza: “a partir do 9º encontro nós percebemos que não precisávamos de

ninguém para nos organizar politicamente, nem de governo nem de patrocínio, de nada, nós ganhamos autonomia. Chegamos à maioria nesse encontro aqui em Teresópolis, Rio de Janeiro” (Turle, vídeo histórico). Ao fortalecer essa cultura de mobilização independente, a RBTR não apenas garantiu a continuidade dos encontros, mas também ampliou suas margens de autonomia, tornando seu repertório mais resiliente diante das variações do contexto político e econômico.

A partir dos encontros subsequentes, essa tendência a diversificação das fontes de recursos para realização dos encontros se consolida, assumindo diferentes configurações. No conjunto de evidências recolhidas sobre os arranjos e parcerias para viabilização de cada encontro, nem sempre foi possível obter dados completos, mas algumas recorrências notáveis se destacam nos tipos de arranjos e parcerias financeiras e organizacionais:

a) **Encontros viabilizados com recursos próprios e redes de solidariedade.**

Em muitos casos, a realização dos encontros dependeu da arrecadação espontânea, da colaboração entre articuladores e da mobilização de recursos próprios. A continuidade do chapéu virtual e a prática de venda de espetáculos para prefeituras, SESCOs e outras instituições se consolidaram como estratégias centrais, permitindo que os cachês fossem revertidos para cobrir custos logísticos. Além disso, o uso das sedes de grupos anfitriões como espaço para os encontros se mostrou uma alternativa eficaz, reduzindo despesas com infraestrutura e fortalecendo o compartilhamento de recursos dentro da rede.

b) **Apoio institucional intermitente e diversificado.** Muitos encontros foram viabilizados por meio de negociações políticas que garantiram aportes fragmentados de diferentes fontes. O apoio institucional, embora instável, foi buscado de forma estratégica, envolvendo parcerias com prefeituras, secretarias municipais e estaduais de cultura, fundações de cultura e universidades públicas. Em alguns casos, esse apoio se traduziu em financiamento direto; em outros, veio na forma de cessão de espaços, transporte, alimentação ou infraestrutura técnica. Esse modelo exigiu forte articulação política e capacidade de negociação da RBTR, garantindo apoio parcial para a realização dos encontros em diferentes momentos.

c) **Mostras e festivais de teatro de rua como plataforma para os encontros.** A associação com festivais culturais aparece como uma

estratégia recorrente para a viabilização dos encontros, permitindo o aproveitamento de infraestruturas já existentes e, muitas vezes, garantindo acesso indireto a financiamentos públicos já que muitas dessas mostras e festivais foram financiados com recursos públicos. Esse modelo potencializa a visibilidade da RBTR e facilita o uso de espaços, equipamentos e logística previamente estruturados para estes eventos, maximizando recursos sem a necessidade de captação exclusiva para a realização do encontro.

Embora esses modelos apresentem padrões recorrentes, na prática, os encontros raramente se viabilizaram por um único tipo de arranjo ou parceria. As estratégias se sobrepõem, e o peso de cada uma varia conforme as circunstâncias de cada encontro. Muitas vezes, a RBTR articulou simultaneamente redes de solidariedade, venda de espetáculos e apoio institucional fragmentado. Além disso, mesmo quando um encontro foi ancorado em um festival ou mostra, ele ainda exigiu mobilização coletiva para garantir hospedagem solidária, alimentação ou transporte. Essa flexibilidade na combinação de recursos foi fundamental para a continuidade dos encontros, permitindo que a Rede adaptasse o seu repertório organizacional às mudanças políticas e restrições orçamentárias de cada conjuntura.

Embora eficazes na viabilização dos encontros, a associação com mostras e festivais, em particular, não se dá sem gerar reflexões e dilemas internos na Rede. A própria natureza do encontro, que conjuga política e arte, exige um equilíbrio delicado. Em diversos momentos, a Rede debateu criticamente a possibilidade de o braço artístico, crucial para a visibilidade e o financiamento, sobrepor-se ao objetivo principal de articulação política. A articuladora Vanéssia Gomes sintetiza essa tensão, reafirmando a prioridade do debate político:

Porque o objetivo dos encontros é articulação política, tem como reforço isso. Nosso objetivo maior com a Rede Brasileira é esse! Concretamente. Porque a gente até em muitos momentos já refletiu, colocou em crise a lógica de que é a questão política mas também é a questão estética, a gente tem que falar sobre isso, sobre as pesquisas, sobre as elaborações. Mas o carro-chefe que impulsiona as pessoas a estarem juntas na Rede é a questão da política cultural pra esse entendimento sobre o nosso fazer. A produção incide sobre a nossa criação, né? Se eu tenho cem mil reais pra criar é diferente de eu ter dez mil reais ou não ter nada. Então, é uma teia que tem que ir equilibrando pra não ficar puxando só pra um lado. (GOMES, entrevista)

Esse desequilíbrio se manifesta também na dinâmica concreta dos encontros, sobretudo na relação entre a programação artística e a participação nas instâncias deliberativas. A programação de espetáculos, embora desejada, competia diretamente com o tempo de deliberação das plenárias e dos grupos de trabalho, impactando o quórum e a qualidade dos debates. Vanéssia Gomes detalha as consequências práticas dessa sobreposição e a autocrítica da Rede sobre o tema:

Sendo que, também, nos momentos que também se perdeu um pouco o tom da quantidade de espetáculos que iam, com a programação de debates, viu-se que se tem muitos espetáculos que pessoas que estão participando do encontro vão fazer. A gente sabe também que se eu vou me apresentar hoje à noite, até que horas eu vou ficar sentada numa roda de conversa de um GT se eu tenho que fazer a produção da cena? As pessoas precisam fazer a produção, então as pessoas não ficavam. Tipo, se a gente vai fazer uma apresentação hoje à noite, pelo menos no dia anterior tem que fazer visita técnica no espaço, tem materiais que certamente vou ter organizar, então se tem seis pessoas do grupo que foram pro encontro, essas seis pessoas vão estar produzindo pra apresentar. (...) Então, durante alguns momentos a gente também refletia sobre isso. Olha, tem que ter a Mostra, mas tem que ter cuidado, o objetivo maior não é fazer uma mostra de espetáculos de teatro, os festivais já têm a sua função pra fazer isso. Agora, a gente vai fazer porque vai reforçar economicamente a Rede pro encontro ser bacana, ter grana pra comida, pra transporte e tal; também que a gente veja e reflita sobre questões estéticas e tal; mas o foco é o encontro, ter esse equilíbrio. (GOMES, entrevista)

A tensão entre os pólos político e artístico é ainda mais evidente na percepção de alguns articuladores que, em momentos de resistência, expressaram o temor de que a programação artística se sobrepusse à agenda política. O articulador Rigueti expressa essa preocupação, lembrando de um momento em que a prioridade da estética sobre a política se tornou evidente:

Nós fizemos eu acho que seis encontros da Rede que era só discussão política e eu fui muito resistente, eu lutava muito dentro da Rede para que não houvesse mostras de espetáculos. Eram encontros para discutir política. E tinha uma corrente grande que falou, “não, mas vamos trazer espetáculos, não sei o quê”. Eu falei, olha, quando a gente começar a trazer espetáculos, e se mostrar, e mostrar o seu fazer, vai ser mais importante do que as discussões políticas. E foi o que aconteceu. Quando começou a entrar, então, tinha espetáculo aqui, tinha espetáculo ali, tinham quatro, cinco espetáculos por dia e depois, quando se reunia para discutir política, tinham 6 pessoas. Mas no encontro tinha 120, 150 pessoas. Mas estava todo mundo focado em mostrar o seu trabalho e via o trabalho, que é digno, era, sim. Mas aí eu falei, caramba, agora a gente já não está mais discutindo política pública, a gente está discutindo estética, discutindo linguagem. (RIGUETTI, entrevista)

O relato de Rigueti demonstra que a perda de foco nas discussões políticas não é apenas uma hipótese, mas uma consequência real percebida pelos próprios

articuladores. O tempo, um recurso escasso nos encontros, era um ponto de tensão. A autocrítica da Rede, contudo, permitiu que se buscassem modelos mais equilibrados, como o de Sorocaba, onde o Encontro e a mostra artística foram realizados de forma associada, mas em períodos distintos, como relata Jaime:

No nosso caso, o Encontro foi paralelo [à Feira de Teatro de Rua de Sorocaba]. A gente fez cinco dias de Encontro da Rede, depois mais cinco da Mostra. Aqui a gente conseguiu fazer isso, era até uma discussão que a gente tinha em muitos encontros porque em muitos lugares, quando a Mostra é junto, você perde tempo de plenária, né? Porque, por exemplo, você está lá de manhã, de tarde, mas tem que parar porque tem que ir para as apresentações. (...) Eram cinco dias de encontro, ou quatro, mas sempre ficava faltando tempo para assuntos, né? (JAIME, entrevista)

Esses debates internos revelam a complexidade da autogestão e do ativismo da Rede, que precisa negociar constantemente entre sua identidade política, suas necessidades operacionais e sua essência artística. Embora esse modelo de viabilização dos encontros seja funcional, ele exige uma vigilância permanente para que não se perca de vista o objetivo central que une os articuladores: a construção de um espaço autônomo da sociedade civil, onde o debate e a luta por políticas públicas possam efetivamente acontecer.

Os encontros da RBTR não se resumem apenas a plenárias gerais e programações artísticas, mas contam também com a constituição e a dinâmica dos Grupos de Trabalho (GTs) temáticos, que emergem como instâncias fundamentais para aprofundar pautas específicas e viabilizar a ação coletiva no intervalo entre os encontros presenciais. A criação dos GTs pode ser vista como a resposta da Rede ao desafio de transformar a energia e o debate dos encontros em ações concretas e estruturadas. Eles atuam como um “dispositivo” prático, um mecanismo de autogestão que permite à Rede, com sua natureza horizontal e descentralizada, dar conta da pluralidade de temas e da grande quantidade de pessoas envolvidas, organizando a deliberação de forma mais eficiente do que as plenárias gerais por si só.

A primeira referência documentada aos GTs aparece já na “Carta de Campo Grande”, de 2010, quando foram identificados três grupos com focos bem específicos: “Táticas de utilização dos espaços públicos”; “Criação da Lei Programa de Fomento ao Teatro de Rua do Brasil”; e “Desburocratização e Prestação de Contas dos editais” (RBTR, 2010c). Com o tempo, os GTs foram se

ampliando e diversificando, passando a incluir temas mais amplos, como “Política e Ações estratégicas”, “Pesquisa”, “Colaboração artística”, “Comunicação” e, mais recentemente, a partir de 2019, o “GT de Gênero”. Essa ampliação temática reflete o amadurecimento e a diversificação da própria agenda da Rede, que passa a incorporar, de forma mais explícita, dimensões de pesquisa acadêmica, de circulação de espetáculos e de questões identitárias.

Essa expansão temática dos GTs traduz o modo como a RBTR se organiza a partir de demandas concretas que atravessam seu universo político, artístico e social. As entrevistas revelam que a atuação dos GTs é muitas vezes “sob demanda”, reativando-se conforme surgem pautas ou necessidades específicas, e que a participação nesses grupos não é fixa nem exclusiva, refletindo o caráter horizontal e flexível da rede. A articuladora Vanéssia Gomes exemplifica essa dinâmica ao descrever que o GT de Produção, por exemplo, reunia pessoas de diferentes GTs conforme a necessidade de determinadas ações.

Esse GT [Produção], era um GT que juntava pessoas de GTs diferentes e quando precisava, a gente chamava pessoas pra entrar no grupo e dizer “olha, a gente vai fazer determinada ação e precisa que mais pessoas entrem no grupo pra poder ajudar nessa produção. (GOMES, entrevista)

Outro aspecto importante é a centralidade do GT de Políticas e Ações Estratégicas, que se configura como o espaço onde se articulam as demandas da RBTR para o Estado e outras instituições. É ali que se produzem documentos, cartas e moções que carregam o “pensamento da Rede” de forma plural e que refletem o amadurecimento político ao longo dos anos, como explica a articuladora Natália Siufi. Ele atua em busca da voz formal e escrita da Rede, traduzindo as discussões em documentos que podem ser utilizados como ferramentas de pressão e diálogo com o poder público:

O Grupo de Trabalho de Políticas é um grupo que vai articular politicamente algumas ações da Rede Brasileira. Quando a gente tem que falar com o poder público, quando a gente tem que produzir documentos aos finais de cada encontro, as nossas Cartas e Moções que são produzidas, tudo isso é feito por um coletivo que senta e tenta traduzir em palavras as demandas e pautas tiradas em assembleia. Esse GT cada vez está mais plural, a gente tem tentado produzir documentos com outro tipo de palavreado, de poética, de pensamento que não siga só uma regra acadêmica ou uma regra do jogo político, mas que tenha um pouco a cara da Rede Brasileira de Teatro de Rua. É um GT que está constituído em sua maioria por

homens, mas que cada vez tem mais mulheres, cada vez tem mais outras caras e identidades e figuras pensantes. (SIUFI, vídeo histórico)

Paralelamente, o GT de Colaboração Artística exerce papel fundamental na articulação e circulação dos grupos e espetáculos dentro da rede, além de organizar parte das atividades artísticas nos encontros. Este grupo atua na dimensão mais profissional e logística do trabalho, facilitando a vida dos artistas ao criar pontes e oportunidades de circulação. O relato de Romualdo Freitas alude à eficácia desse GT:

O GT de Colaboração Artística foi criado com a intenção de que a gente, inicialmente, – e inclusive ainda existe esse cadastro aberto nos arquivos da Rede – que a gente mapeasse quem éramos, onde estávamos e o que teríamos para oferecer nas rodadas que os grupos, os artistas de rua, fizessem por aí, por esse Brasil. Ele surge com essa inicial intenção de mapear os equipamentos existentes no país, pra que a gente possa facilitar a circulação dos espetáculos dos grupos e artistas que compõem esse grupo de articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua Além disso, o GT de Colaboração Artística também era responsável por tentar organizar a parte das atividades artísticas que viriam a acontecer durante os encontros presenciais. (FREIRAS, vídeo histórico)

O GT de Comunicação, que com o tempo se transformou em GT de Produção, reflete a importância estratégica da Rede em construir sua própria visibilidade e fortalecer sua identidade coletiva. Conforme o articulador Jaime, a criação do grupo surgiu do intuito de "nos mostrar além dos encontros", buscando dar visibilidade à luta e ao histórico da Rede para um público mais amplo. O GT foi responsável por iniciativas concretas e importantes que se tornaram ferramentas de luta e memória do movimento, como a criação de uma revista, vídeos, campanhas em redes sociais e um site. A fala de Jaime ilustra o esforço e a autogestão necessários para sustentar essas ações:

Esse GT foi criado na Rede com o intuito de nos mostrar além dos encontros, além do grupo de e-mails como que era a forma que a gente se comunicava naquela época. Então isso era muito importante porque quanto mais a gente fosse reconhecido, mais força nós teríamos nas nossas lutas e nas nossas reivindicações. Me lembro que uma das primeiras pautas do GT foi a criação de uma revista, e aí essa revista durante toda essa trajetória teve várias versões, lá inicialmente, a ideia que ela tivesse muitos artigos, muitos textos que falassem sobre teatro de rua, até porque era uma luta tanto aquela época do movimento que a gente conseguisse entrar cada vez mais dentro da Universidade, que tivesse mais materiais escritos sobre teatro de rua. (...) Outras pautas que a gente buscou muito foi a criação de vídeos, de campanhas de internet, de redes sociais sobre lutas e pautas que eram importantes naqueles momentos. Além de um site que a gente tinha e que a gente

conseguiu administrar um bom tempo com a colaboração dos próprios articuladores que fazem a vaquinha para que a gente pudesse manter esse site. Hoje em dia ele não tá mais no ar, mas um bom tempo ele se manteve e ele tinha uma boa parte dessa história também. (JAIME, vídeo histórico)

A emergência do GT de Gênero em 2019, após anos de debates e da existência das rodas de mulheres nos encontros, representa a incorporação das questões identitárias e interseccionais ao núcleo da RBTR, denunciando opressões internas e promovendo espaços de escuta, troca e transformação. A formalização do GT simboliza a institucionalização de um debate que antes era marginalizado, conquistado com muita luta e resistência pelas mulheres articuladoras do movimento, como destaca Amanda Nascimento:

A gente fincou a bandeira de GT de Gênero, foi no Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua que aconteceu em Salvador, Bahia, onde nós conseguimos colocar na programação, colocar um espaço para nós mulheres. (...) Uma das coisas que também eu acho muito positivo que começou a acontecer em paralelo com a roda de mulheres foi o movimento trans. As mulheres trans começaram a também junto com a gente, a fincar essa bandeira do GT de gênero e também apontar sobre as transfobias que aconteciam dentro do movimento. Dentro da cena, dentro dos encontros da rede, nas brincadeiras, no dia a dia. As mulheres trans também foram extremamente importantes para fincarmos à roda de mulheres. (NASCIMENTO, vídeo histórico)

Porém, apesar da importância política e simbólica dos GTs, as entrevistas apontam para limites concretos em sua capacidade de continuidade no pós-encontro, especialmente diante das múltiplas demandas individuais e coletivas enfrentadas pelos articuladores em seus territórios locais. A participação digital via grupos de WhatsApp, embora facilite a comunicação e o alinhamento, não substitui totalmente a força dos encontros presenciais e, para alguns, como revela Costa, traz também dificuldades emocionais e práticas:

“Os GTs são muito organizados também no encontro presencial. E aí, porque tem muita demanda durante o encontro que precisa dividir esses GTs para resolver e encaminhar as coisas. Então, durante os encontros, eu estive mais efetivo dentro desses GTs. Mas depois que termina o encontro, é difícil. Para mim, hoje, eu não consigo nem muito acompanhar as redes sociais, os grupos, tipo, muita mensagem vai me dando gatilhos. Minha ansiedade já não me permite acompanhar determinadas discussões desses grupos.” (COSTA, entrevista)

Essa dinâmica implica que o ciclo de mobilização da Rede costuma ser intenso durante os encontros presenciais, quando a energia coletiva e o contato

direto potencializam a troca, o planejamento e a tomada de decisões. No entanto, quando o grupo retorna aos seus territórios, a continuidade das ações requer conciliar a realidade cotidiana, marcada por demandas locais, compromissos individuais e recursos limitados. A consequência inevitável é a fragmentação do ritmo dos trabalhos e a dificuldade em garantir a sequência e a profundidade necessárias para avançar algumas iniciativas.

“Em cada encontro a rede é muito plural, então as pessoas que estão, às vezes, no GT, no encontro, não são as mesmas que estão no outro e muitas pessoas novas que chegam acabam entrando nos GT sempre com ideias novas, com propostas diferenciadas e todas que agregam muito mas em contraponto disso a gente acaba às vezes não conseguindo dar continuidade a alguns trabalhos, a algumas coisas, porque a gente sabe que quando voltamos dos encontros para as nossas cidades, as demandas locais são muito fortes né é muito potentes e às vezes fica difícil a gente conciliar essas essa relação. A gente acabou que muitas coisas no decorrer do tempo levaram muito tempo para acontecer, mas isso foi bom porque a gente foi amadurecendo.” (JAIME, vídeo histórico)

Essa reflexão evidencia um movimento de amadurecimento coletivo, que reconhece a necessidade de adaptar as expectativas e os modos de atuação às condições concretas de cada articulador, valorizando o processo de aprendizado coletivo. Ainda mais incisivamente, Samir Jaime reconhece que, apesar das potencialidades da Rede, os encontros presenciais continuam sendo o principal espaço de produção e articulação, pois o distanciamento territorial e as múltiplas responsabilidades pessoais e profissionais dos integrantes dificultam a continuidade das ações entre um evento e outro:

“A Rede tem N vantagens, N coisas maravilhosas, mas sempre tem os problemas quando você tem uma rede nacional, né. Os encontros presenciais sempre foram muito importantes porque por estarem presentes as pessoas, tudo surgia, mas quando se desfazia o encontro e voltava cada um pro seu espaço, era muito difícil dar continuidade. A gente sabe que viver do nosso ofício são mil coisas, ocupado, milhares de coisas, gente que dá aula, gente que estuda, gente que tá na batalha, então, você às vezes não conseguia no pós-encontro” (JAIME, entrevista)

Apesar da importância central dos encontros presenciais, tanto para a articulação política quanto para a produção de outros repertórios, o acompanhamento da Rede revela a existência de uma latência significativa nesse dispositivo. O último encontro presencial foi realizado em 2019 e, desde então, a periodicidade foi interrompida, com o último encontro virtual ocorrendo em 2020.

Essa interrupção não se traduz como um sinal de desmobilização, mas sim como uma consequência de um contexto histórico e de desafios práticos que evidenciaram o caráter custoso e complexo deste repertório. Durante todas as entrevistas, realizadas em 2023, os articuladores revelaram que continuavam em processo de negociação e busca por meios para viabilizar um novo encontro presencial, reiterando o valor que atribuem a esse espaço.

Essa latência se explica, em parte, pela intersecção de fatores internos e contingências externas. A articuladora Vanéssia Gomes aponta para a deterioração do cenário institucional e econômico, que impactou diretamente a capacidade de subsistência e mobilização dos integrantes da Rede:

Mas também quando isso [conjunturas políticas, econômicas] afeta economicamente as pessoas, elas têm uma dificuldade de manutenção dos grupos, de permanecer enquanto artistas. E não é que isso nunca aconteça, a gente sempre tem uma dificuldade de se manter enquanto artistas e trabalhar com isso, mas em alguns momentos foi mais duro, nesse caso foi mais duro. Principalmente porque as pessoas viviam numa lógica mais produtiva, de ter recurso. E com a chegada do Bolsonaro, com o fim do Ministério [da Cultura], isso foi uma derrocada – desde 2016, na verdade, né. Mas, com a eliminação do Ministério, isso deu uma esfriada muito grande, foi bem doloroso, as pessoas não sabiam o que fazer pra continuar sendo artistas. E com a pandemia, então, né? (GOMES, entrevista)

Além do impacto direto na capacidade de mobilização, esse contexto tornou ainda mais custosa a manutenção de um repertório que já exigia uma energia e um planejamento consideráveis, como o de realizar encontros. Gomes também ressalta que a ausência de uma previsão de novo encontro presencial se dá pela plena consciência dos articuladores sobre o imenso trabalho que isso representa:

“Atualmente não há uma previsão [de um encontro presencial] por isso, até porque também praticamente todo mundo que integra a Rede Brasileira não só já participou como já organização, então as pessoas têm consciência da dificuldade... Não é dificuldade, mas da questão complexa que é dizer ‘vai ter um encontro’. (...) Eu organizei um em 2015 aqui no Ceará e é um trabalho que nos dois meses anteriores você vai continuar fazendo seus tramos, trabalhando, fazendo suas coisas, e fazendo uma produção que requer muita atenção, muita coisa. Você tem que ter muita certeza, tá bom, vou fazer, mas é puxado” (GOMES, entrevista)

Essa situação não significa a extinção dos Encontros nos repertórios da RBTR, mas a revelação de um limite de sua capacidade de reprodução contínua em condições adversas, ao mesmo tempo em que destaca a vitalidade da mobilização e o desejo de resgatar esse formato, que permanece no horizonte de ação da RBTR.

5.2

Repertório discursivo

A presente seção avança na análise dos repertórios da RBTR ao focalizar a produção recorrente de cartas e manifestos. Trata-se de documentos públicos que desempenham um papel central na articulação das demandas do movimento, na construção de identidade e na projeção de uma voz nacional na esfera pública, buscando influenciar o debate sobre as políticas culturais no Brasil. Como mencionado na seção anterior, muitos desses documentos são elaborados coletivamente nos encontros nacionais da Rede, com a mediação do grupo de trabalho “Políticas”. Contudo, essa prática não se restringe aos encontros, sendo frequentemente acionada em resposta a eventos políticos e sociais que demandam uma tomada de posição.

Do ponto de vista analítico, essa produção de documentos pode ser compreendida como parte dos repertórios discursivos da RBTR. Aqui, o conceito seminal de repertório de Charles Tilly desdobra-se em mais uma direção empírica, contemplando o domínio das práticas discursivas. O discurso, entendido como o conjunto de textos e falas que permeia as atividades dos movimentos sociais, é indispensável para sua existência e ação. Ele possibilita a circulação de ideias, a produção de significados, a construção de identidades políticas e a própria gramática do conflito. Como argumenta van Dijk (2022), não há movimento social sem o papel onipresente do discurso.

O discurso é constitutivo de atividades de movimentos sociais, como conversas pessoais, reuniões e assembleias informais, contação de histórias, declarações, comunicados de imprensa, propaganda, campanhas, cartas e muito mais (...) Muitas formas de texto e fala acompanham outras formas de ação contenciosa, como é o caso de slogans durante manifestações, greves ou ocupações. O discurso desempenha um papel crucial na aquisição do conhecimento especializado de movimentos sociais, bem como no compartilhamento de atitudes ou ideologias entre seus membros. Para tornar suas reivindicações conhecidas pelos governos ou pelo público em geral, os movimentos sociais precisam se envolver em muitas formas de texto e fala. (van Dijk, 2022, p. 2)

Partindo de Tilly, Marc Steinberg (1999) introduziu o conceito de repertório discursivo para analisar o papel do discurso e da linguagem na constituição da ação coletiva. Sua formulação ocorre no contexto de uma transformação paradigmática

mais ampla nas ciências sociais, a chamada virada cultural, que deslocou a cultura do status de variável dependente para o de condição constitutiva da vida social (Hall, 1997). Essa virada ampliou a centralidade da linguagem na análise dos fenômenos sociais, enfatizando que a produção de significados não apenas reflete a realidade, mas a estrutura ativamente, o que teve forte impacto sobre os estudos da ação coletiva e dos movimentos sociais.

Nesse contexto, ao propor o conceito de repertório discursivo, Steinberg apresenta uma nota crítica à teoria dos *frames* de ação coletiva, que se tornou dominante em âmbito internacional para abordar o papel da interpretação e do discurso nos movimentos sociais. Embora essa abordagem tenha sido fundamental para destacar a dimensão simbólica da ação coletiva, Steinberg argumenta que ela ainda tende a reificar o processo de significação, tratando os “enquadramentos” ou “molduras” interpretativas como estruturas relativamente estáveis e coerentes. Em sua formulação inicial, a teoria dos *frames* enfatizava a capacidade dos ativistas de moldar estrategicamente significados para mobilizar apoiadores e influenciar percepções, sem considerar plenamente a fluidez do discurso e as disputas interpretativas que permeiam o campo discursivo.

Para superar essas limitações, Steinberg propõe uma perspectiva dialógica, inspirando-se em Bakhtin, para destacar que o discurso nos movimentos sociais não é um recurso fixo ou plenamente controlável pelos ativistas, mas algo que se constrói na relação com outros atores e dentro de um campo discursivo historicamente estruturado. Em vez de assumir a comunicação como “o envio e recebimento de mensagens cujos significados são evidentes e não problemáticos”, ele compreende discurso como “um terreno cultural dinâmico e cheio de conflitos” (1999, p. 748). Seu foco analítico volta-se para como os significados dentro dos gêneros discursivos se tornam abertos à reinterpretação e apropriação durante o conflito, à medida que atores coletivos usam “gêneros em combinação para descrever seus entendimentos de justiça, ordem e equidade” (ibid.).

Essa abordagem permite compreender como os movimentos sociais não apenas formulam novas interpretações, mas também recorrem a gêneros discursivos historicamente consolidados para articular demandas, definir adversários e reivindicar legitimidade. Como destaca o próprio Steinberg:

(...) podemos ver que uma parte central do desenvolvimento dos repertórios discursivos ocorre de forma interativa com oponentes e alvos, através de um processo de conflito. Dentro do campo discursivo, definido tanto pelo conflito quanto por suas histórias institucionais, os atores recorrem a gêneros que lhes permitem, de maneira marcante e convincente, representar um entendimento compartilhado de injustiça, identidade, legitimidade para ação e uma visão de futuro desejado. A maneira como os desafiadores combinam gêneros para criar um repertório é, portanto, um resultado do conflito passado, de suas deliberações estratégicas e das limitações impostas pelos gêneros dentro do campo. (Steinberg, 1999, p. 751)

Em suma, ao aproximar a noção de repertório de Tilly do dialogismo de Bakhtin, Steinberg desenvolve o conceito de repertório discursivo para lidar com fenômenos que envolvem tanto os conteúdos (narrativas, ideologias, símbolos, argumentos, justificativas) quanto as estratégias da comunicação (a seleção e adaptação dos gêneros discursivos e suas implicações). Sempre situados em um contexto social e histórico específico, os repertórios discursivos não apenas estruturam a maneira como os movimentos sociais expressam suas reivindicações, mas também delimitam as formas de interação disponíveis dentro do campo discursivo.

A compreensão dos repertórios discursivos dos movimentos sociais pode ser aprofundada a partir da abordagem sociocognitiva proposta por Teun van Dijk (2022). Enquanto Steinberg enfatiza a historicidade e o caráter dialógico do discurso, van Dijk contribui ao destacar a cognição social como uma mediação fundamental entre discurso e estrutura social. Teun van Dijk (2022, p. 7) argumenta que entre sociedade e discurso existe um intermediário: a maneira como as pessoas percebem, interpretam e representam mentalmente a realidade social. Isso inclui crenças, ideologias, valores e representações coletivas. Duas pessoas vivendo em uma sociedade desigual podem ter percepções diferentes sobre essa desigualdade. Um ativista pode descrever essa sociedade como injusta, enquanto um empresário pode descrevê-la como um lugar de meritocracia. A estrutura social (desigualdade) é a mesma, mas o discurso varia conforme a cognição social de cada um.

Esse entendimento sobre a relação entre cognição social e discurso se reflete diretamente no modo como os movimentos sociais utilizam o discurso como uma prática social fundamental. Como o autor explica:

Seja como protesto ou como movimentos de solidariedade, suas práticas pressupõem modelos mentais pessoais (experiências) de seus membros ou

conhecimento socialmente compartilhado, opiniões, atitudes, ideologias, normas e valores sobre eventos e estruturas de opressão, exclusão ou marginalização. Essas formas de cognição pessoal e social são expressas e pressupostas pela miríade de discursos dos membros de movimentos sociais. **Esses discursos em si não são apenas parte do repertório dos movimentos sociais, mas também co-constitutivos de suas outras práticas**, como organização interna, reuniões, assembleias, protestos, manifestações, greves ou ocupações, por um lado, e as relações com membros ou apoiadores em potencial, a mídia, o governo ou outras organizações, por outro lado. Em outras palavras, sem discurso nenhum movimento social é concebível, não menos do que sem formas de cognição pessoal e social, ou, de fato, sem práticas sociais - e o discurso é ao mesmo tempo uma dessas práticas sociais. (van Dijk, 2022, p. 8)

Nesse contexto, gêneros discursivos e repertórios discursivos são conceitos relacionados. Os gêneros discursivos referem-se a formas socialmente reconhecidas de comunicação, cada uma com uma estrutura e função específicas dentro de um contexto cultural e institucional. Manifestos, cartas abertas, discursos, panfletos, declarações públicas, notas de repúdio e postagens em redes sociais são exemplos de gêneros amplamente utilizados pelos movimentos sociais. A escolha do gênero não é aleatória: ela depende do contexto, do público-alvo e das práticas culturais em jogo. Já os repertórios discursivos são os conjuntos de recursos linguísticos aos quais os atores do movimento recorrem para articular suas reivindicações, construir identidades coletivas e desafiar estruturas de poder. Ao selecionar gêneros discursivos culturalmente disponíveis, os movimentos consideram tanto a eficácia estratégica quanto a sua familiaridade e a do público com esses formatos. Por exemplo, um manifesto pode ser utilizado para apresentar uma posição ideológica formal, enquanto um panfleto pode buscar um alcance mais imediato. No ambiente digital, campanhas de compartilhamento de conteúdo, hashtags e memes representam novas formas de gênero discursivo, ampliando as possibilidades de mobilização e contestação.

No caso da RBTR, os gêneros predominantes são as cartas abertas e os manifestos. Estes últimos, como destaca van Dijk, constituem um gênero discursivo específico, caracterizado por sua função de expressar as ideologias e demandas dos movimentos sociais:

Manifestos pressupõem conhecimento sobre a situação social (geralmente negativa) e, portanto, podem dar origem às descrições de situação sociopolítica de manifestos. Ideologias são formas fundamentais de grupos sociais, e sua estrutura geralmente polarizada (Nós vs. Eles) também é expressa em textos fundamentais,

como manifestos. (...) Manifestos de movimentos sociais são talvez as expressões discursivas mais diretas de ideologias subjacentes. (van Dijk, 2022, p. 8)

Para fins de análise, optou-se por tratar manifestos e cartas abertas como variações dentro de um mesmo gênero mais amplo de comunicação pública dos movimentos sociais, reconhecendo tanto suas semelhanças quanto suas especificidades no caso estudado. Esse recorte implica a exclusão de outros gêneros discursivos que também compõem o repertório da RBTR, mas que não se enquadram no critério adotado. Por exemplo, algumas atas das plenárias dos encontros, ainda que relevantes como registros documentais e publicadas em blogs do movimento, não foram consideradas, pois pertencem a um domínio mais organizacional do que propriamente discursivo pois não interpela um destinatário específico ou público externo. Da mesma forma, a presente análise não abrange a atuação da RBTR em redes sociais digitais, onde emergem e circulam outros gêneros específicos do ambiente virtual. Ao delimitar o corpus a manifestos e cartas abertas, busca-se focalizar os gêneros que desempenham papel central na construção da identidade coletiva e na mobilização política da RBTR.

Assim, articulando esses referenciais, é possível propor uma leitura analítica que organiza o repertório discursivo da RBTR em dois eixos interdependentes: como um modo de fazer e um modo de dizer. No primeiro, escrever cartas e manifestos constitui uma prática recorrente do movimento, um dispositivo estratégico mobilizado para consolidar posicionamentos coletivos, conferir peso político às reivindicações e projetar publicamente a RBTR como sujeito político que se manifesta e se insere nos debates públicos. Esse repertório ganha materialidade na medida em que os textos são acionados em interações institucionais, articulações políticas e disputas simbólicas, podendo ser utilizados como instrumentos de pressão ou legitimidade, dependendo do contexto de sua circulação e recepção. No segundo, essas mesmas cartas e manifestos moldam a forma como o movimento se apresenta, identifica adversários e públicos-alvos e interpreta sua luta. Em certos contextos, a palavra escrita atua como ferramenta de mobilização, em outros, torna-se o próprio objeto de disputa, ressignificado na interação com diferentes atores e discursos.

Em suma, o que se busca mostrar é essa dupla função, instrumental e hermenêutica, que qualifica essas práticas de escrita como parte dos repertórios

discursivos da RBTR e que estrutura a própria gramática do conflito. Essa distinção, no entanto, não implica uma separação rígida entre prática e discurso, mas opera como um recurso metodológico para evidenciar diferentes dimensões de um mesmo processo de atuação discursiva do movimento.

Quando se propõe que as cartas e os manifestos operam como um “modo de fazer”, a primeira questão que se impõe é: fazer o quê? Retrospectivamente, este repertório específico torna-se recorrente na RBTR a partir do terceiro encontro nacional do movimento, realizado em 2008 na cidade de Salvador. Como rememoram articuladores, a partir deste encontro “os participantes da Rede passaram a documentar aqueles pressupostos, a fim de expor de modo público e sistemático as reivindicações e as ações a serem desenvolvidas nacional e/ou regionalmente, depois de deliberadas nas assembleias presenciais” (Turle, Trindade, 2016, p. 54). Inicialmente, as cartas consolidam-se como um produto institucionalizado dos encontros, cuja função primordial é formalizar e tornar públicas as deliberações coletivas, registrando princípios ético-políticos, reivindicações, repúdios, defesas e consensos alcançados nas reuniões presenciais.

Contudo, essa função inaugural não esgota a diversidade de usos e sentidos que foram atribuídos a esses textos ao longo do tempo. Além da prática de escrevê-los, há também a prática de destiná-los e de fazê-los circular. A escrita dos textos é apenas o ponto de partida de um processo que envolve definir a quem elas são dirigidas, em quais instâncias podem ser acionadas e de que maneira serão disseminadas para ampliar sua força política. Uma mesma carta pode ser entregue formalmente a um órgão público, lida em um evento como forma de enunciação pública ou amplificada por meio de blogs e redes sociais para ganhar repercussão. Esses diferentes usos mostram que, mais do que documentos estáticos, os textos são mobilizados ativamente pelos atores da RBTR em suas estratégias de incidência política. Em outras palavras, não se trata de afirmar que os textos, por si sós, realizam ações ou produzem efeitos diretos, mas sim de reconhecer seu impacto por meio dos usos e agenciamentos que os articuladores fazem deles.

Essa dimensão performativa das cartas e manifestos também se expressa na maneira como os próprios articuladores da RBTR compreendem seus usos e efeitos. Articuladores destacaram que esses textos funcionam como plataformas de representatividade e legitimidade coletiva, projetando uma voz nacional para o movimento. Ao evidenciar a adesão de diversos grupos e artistas de diferentes

regiões do país, estes escritos operam como instrumentos que consolidam um posicionamento político compartilhado e conferem peso às demandas da Rede. Como observa uma articuladora da RBTR:

(...) as cartas que você tem aí, elas são a busca de uma ação direta, de uma voz nacional. Nas cartas, você vê moções de repúdio, moções de apoio; é um endossar de uma voz que está ali registrada numa carta pra dizer: “olha, tinham 180 pessoas de todo o Brasil que ouviram sobre o problema e estamos dizendo isso, isso, isso”. Tipo, é na busca do poder dessa fala, efetivamente (...) na esfera pública e nacional. É dizer: “olha, a gente está aqui reunido no Mato Grosso do Sul, mas estamos sabendo do que está acontecendo aí no Rio Grande do Norte”. As cartas chegavam com a assinatura das pessoas, os nomes dos grupos, nomes dos artistas. (Gomes, entrevista)

O relato evidencia que essas práticas de escrita “fazem” mais do que simplesmente registros. Eles conferem respaldo político e ampliam a força argumentativa das reivindicações do movimento, permitindo que seus articuladores mobilizem esse apoio em interações políticas específicas. Neste uso, cartas e manifestos cumprem um papel estratégico na interlocução com diferentes instâncias de poder, servindo como um meio pelo qual as demandas da RBTR podem, eventualmente, alcançar autoridades e órgãos governamentais. Outro articulador sintetiza esse entendimento ao destacar essa importância: “(...) era muito importante que tivesse um resultado desses encontros pra levar para alçadas maiores e dizer ‘olha, a Rede tá solicitando isso, está discutindo isso’” (Jaime, entrevista).

Essa dimensão estratégica se torna mais tangível na análise dos documentos. Embora a maioria das cartas tenha um destinatário difuso ou amplo, uma parcela significativa é endereçada a instâncias específicas do poder público, revelando uma estratégia de interlocução direta. O corpus analisado revela um conjunto de documentos direcionados a diferentes níveis do poder executivo e legislativo. Dentre os exemplos, incluem-se cartas destinadas à Funarte (“*Documento entregue à Funarte sobre Edital Artes na Rua*”, 2009c; “*Carta da RBTR ao MinC/Funarte*”, 2010d), ao Ministério da Cultura (“*Carta ao Ministro Juca Ferreira*”, 2015a), ao Governo Federal (“*Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua ao Governo Federal*”, 2012b) e ao Presidente da República (“*Carta ao Presidente da República*”, 2019b). Há também casos direcionados ao legislativo, o “*Manifesto RBTR - Prêmio Teatro Brasileiro*”, de 2011, que se dirigiu à Comissão de Tributação e Finanças da Câmara dos Deputados e ao Deputado Pedro Eugênio

(PT-PE) e a “*Carta Aberta da Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR – pela aprovação da Lei de Emergência Cultural*”, de 2020, endereçada aos parlamentares do Congresso Nacional e relatores do Projeto de Lei (PL) 1075/2020. A destinação explícita desses documentos, portanto, pode ser interpretada como um gesto instrumental do movimento, que busca alcançar autoridades e órgãos governamentais. Esse gesto, por si só, já reforça a intenção de influenciar o debate e as políticas públicas, independentemente de os textos terem sido efetivamente lidos ou priorizados.

Contudo, há uma tensão inerente a esse repertório. Se, por um lado, os textos formalizam e fortalecem as demandas do movimento, por outro, há um reconhecimento de que a política não se resolve apenas no nível da escrita. Como ressaltou Gomes, “tem uma potência você chegar com essa carta na Secretaria de Cultura do seu município dizendo ‘olha, eu participo dessa rede.’ (...). Mas a gente sabe que é no corpo a corpo que essas questões políticas se resolvem, é no corpo a corpo.”(Gomes, entrevista). Essa afirmação sugere que as cartas e os manifestos, embora relevantes, não atuam isoladamente, mas ganham força a partir dos usos políticos que os articuladores fazem deles e da articulação com outras estratégias de mobilização e pressão.

No outro eixo analítico do repertório discursivo, o modo de dizer, a questão que se coloca é: como eles dizem o que precisam ou desejam comunicar? Embora ambos sejam gêneros de comunicação pública, cartas e manifestos se distinguem pelo tom e pela forma, refletindo estratégias discursivas distintas para articular as reivindicações e os valores do movimento. Do ponto de vista formal, as cartas da RBTR consolidaram ao longo dos anos um estilo próprio e facilmente reconhecível. É um padrão que combina estrutura esquemática, listas e itens, com um tom mais formal e pragmático, próximo de um documento de pauta. O texto começa sempre por um cabeçalho padronizado que apresenta a Rede, reafirma princípios ético-políticos (horizontalidade, inclusão, democracia), explicita suas missões e situa o contexto do encontro (quando e onde foi realizado, quantos articuladores participaram).

A seguir, vêm as seções de reivindicações e propostas, abertas por verbos de ação como *defendemos*, *denunciamos*, *repudiamos*, *propomos*. Cada verbo puxa uma série de deliberações objetivas, traduzindo os debates do encontro em pontos

claros. Há também, invariavelmente, um bloco dedicado a defesas, repúdios e propostas ligadas às lutas locais da cidade que recebe o encontro.

Essa redação formal não apenas serve à interlocução com instâncias externas, mas também atua como uma ferramenta interna para sistematizar o pensamento coletivo e projetar uma imagem de coesão para a Rede. Assim, a convencionalização da forma das cartas opera como um modo de dizer que traduz a complexidade dos debates internos em uma agenda política clara e acessível, reforçando a identidade e a estabilidade das pautas do movimento ao longo do tempo.

Apesar dessa padronização recorrente, alguns articuladores passaram a observar que a repetição de argumentos e diagnósticos, ainda que politicamente coerentes, acabava por restringir a potência comunicativa desses documentos. A crítica não se dirigia à pertinência das formulações, mas ao risco de que, ao reiterar sempre os mesmos enunciados, a RBTR perdesse a capacidade de surpreender, mobilizar e se adaptar a diferentes interlocutores e conjunturas. A percepção de que a forma das cartas já não correspondia mais à necessidade de expressar a radicalidade da luta é articulada por Siufi:

“A gente foi atingindo uma certa radicalidade. Eu tenho bastante parte nisso, nessas escritas mais poéticas, nessas escritas menos formais, né, de a gente olhar e falar “a gente tá escrevendo o mesmo documento há séculos”, né, grampeia a carta anterior, mas vamos falar diferente, vamos usar outra língua, vamos falar o que a gente quer, o que a gente acredita. Então, a carta de Campo Grande é um marco nesse sentido que é muito linda e eu acho que é isso, a gente não tem mais o que escrever. Se você ler as cartas, (...) está tudo ali.” (SIUFI, entrevista)

Essa frustração com a repetição era compartilhada. Como também expressa Samir Jaime em entrevista, a repetição de forma e conteúdo das cartas geravam uma sensação de que o movimento estava “patinando e não andando”, o que gerava um “afastamento do diálogo” e a necessidade de buscar uma nova forma de comunicação. É nesse contexto que o gênero manifesto se fortalece, assumindo uma forma mais fluida e contundente. O “*Manifesto da Rede Brasileira de Teatro de Rua - Campo Grande/MS*” (2016a), citado por ambos como um marco, ilustra perfeitamente essa transição e oferece um contraponto analítico à estrutura das cartas.

Não nos peçam respostas pros nós que vocês criaram. Estamos aqui, em assembleia, com perguntas, com questões. Estamos em assembleia. O que está aí não serve. O que estava não servia. O que está pra vir é assustador. Não temos medo. Estamos em assembleia. Temos nossa luta e nossos trabalhos em resistência. Temos trabalho de base. Temos formação de quadro. Temos criação de linguagem. Organizamos nossas comunidades. Organizamos mostras, festivais, encontros. Fazemos cortejos, atos, ações, manifestações, ocupações. Estamos em assembleia. Sabemos qual é nosso lado e ele é o da classe trabalhadora que já nem se reconhece mais. Mas estamos na história e a história é cruel, é crua, ela não tem vácuo. A classe existe e é explorada. Golpe. Golpe. Golpe. Golpe. Golpe. Como falar de UM golpe para os que são golpeados há séculos, todos os dias. Lutaremos contra cada um deles. Teatro de rua. Presente. Cultura popular. Presente. Indígenas. Presente. Movimentos sociais. Presente. Trabalhadores. Presente. Mulheres. Presente. Negros. Presente. Somos tantas. Somos enormes. E já criamos nosso formigueiro. Pode parecer invisível mas nós já medimos as forças e somos mais fortes porque as nossas(os) não lutam por dinheiro. Porque nós somos golpeados juntos e resistimos juntos. Que bom ouvir berros, ouvir brados, ouvir nãos! Ouvir não mais. Não mais em nosso nome. Se não pode se vestir com nossos sonhos, não fale em nosso nome. Não mais fazer casas pra que os ricos morem. Não mais fazer o pão que o explorador come. Não mais em nosso nome. É hora de dar nome aos bois. Levantar a cabeça acima da boiada. Porque são tempos de tudo ou nada. ESTUDAR. REFLETIR. CRÍTICA. CRÍTICA DIALÉTICA. PRÁTICA. Silêncios. Pausas. Engasgos. Choros. Ressaca. Enjoo. Lama. Sangue. Assassinatos. Prisões. Repressão. Cortes. Mortes. Estamos tão pessimistas que ficamos otimistas. Tempos diferentes se erguem. E queremos estar do lado dos nossos. Perdendo, errando, tentando, existindo na alegria de ainda de querer-ser-humano. Voltamos pras nossas aldeias, cheios. Preenchidas de nós! Salve quebrada nossa. Salve periferia. Salve marginais. Salve Rede Brasileira de Teatro de Rua. Assembleia. Reunir. Ouvir todas. Assembleia reunir. Ouvir todos. Senhoras e Senhores. Prestem bem atenção! Enquanto não nos deixarem sonhar, não deixaremos vocês dormirem em paz. CAMPO GRANDE. MATO GROSSO DO SUL. JUNHO DE 2016. (RBTR, 2016a, n/p)

Diferentemente da forma esquemática e pragmática das cartas, os manifestos, como o de Campo Grande, se organizam em torno de uma retórica confrontacional e adota um tom visceral e poético. Sua linguagem se desvincula das listas de propostas, optando por uma prosa fluida que interpela o interlocutor com um “Não nos peçam respostas pros nós que vocês criaram” e demarca com intensidade o conflito e a identidade coletiva. A retórica do “nós vs. eles” é construída pela reiteração de um “Nós” que se opõe a um “vocês”, e por uma lista de identidades oprimidas (teatro de rua, cultura popular, indígenas, mulheres, negros, etc.), culminando em uma declaração de intenção confrontacional (“enquanto não nos deixarem sonhar, não deixaremos vocês dormirem em paz”). O texto também faz uso de repetição enfática de palavras-chave como “Golpe” e da linguagem carregada de imagens simbólicas e dramáticas (lama, sangue, assassinatos) para denunciar o contexto político e reafirmar os valores de

resistência. A ausência de um destinatário específico e a linguagem inflamada mostram que a intenção não é dialogar ou negociar uma pauta, mas sim declarar uma posição, enquadrar o conflito e fortalecer os laços do movimento.

No repertório discursivo da Rede, cartas e manifestos são parte da luta *com* as palavras, mas também da luta *pelos* palavras. O cuidado com a linguagem não se restringe à busca por um tom radical ou poético, mas expressa a consciência de que, para um movimento com a trajetória e as pautas da RBTR, o modo de dizer é parte indissociável do que se diz. A escolha criteriosa de termos e formulações atua como ferramenta de resistência e como dispositivo de registro histórico, garantindo que a narrativa sobre o teatro de rua seja produzida pelos próprios sujeitos que a protagonizam. Essa compreensão é explicitada por Siufi, ao comentar o trabalho coletivo de elaboração e deliberação de textos no GT de Políticas:

A gente está nesse caminho de pensar com cuidado em cada palavra, em cada elaboração de texto, em cada moção, porque a gente sabe o quanto as palavras têm este poder de determinar as coisas historicamente. E porque a gente sabe que nós temos que falar da gente porque senão não vão falar de nós, né. A rua que é marginalizada, a cultura popular precisa ser registrada na história.” (Siufi, vídeo histórico)

Essa consciência se manifesta em mudanças sutis, mas potentes, na linguagem dos documentos mais recentes da Rede. Na *Carta-Manifesto do XXI Encontro da RBTR* (2017), por exemplo, a Rede adota uma linguagem não binária como marcador político.

“Pelo fim da censura e da perseguição de povos indígenas, negr@s, LGBTTs, mulheres, religiões de matrizes africanas, d@s artistas de rua e trabalhador@s da Cultura, população em situação de rua, campones@s e sem terras, refugiad@s, ambulantes, periféric@s e tod@s @s oprimid@s.” (RBTR, 2017, n/p)

O uso do “@” subverte a norma gramatical para declarar um compromisso explícito com a inclusão de gênero e com a visibilidade de grupos marginalizados. Esse gesto de subversão se estende a outras criações linguísticas como na *Carta de Salvador* (2019), por exemplo, onde duas artistas e ativistas são celebradas por meio de “femenagens”, um neologismo que recusa “homenagem” e afirma a centralidade da contribuição feminina. Ainda nessa carta, a RBTR inscreve de forma explícita a presença de outros corpos políticos: “A RBTR demarca o espaço de presença, ocupação e representatividade artística e política da população trans e travesti no

decorrer do encontro e nas articulações, qualificando o debate do teatro de rua.” (RBTR, 2019, n/p).

Esses deslocamentos mostram que a transformação do modo de dizer é um processo contínuo de autodefinição e ativismo linguístico. Ao subverter normas e formalizar a presença de sujeitos historicamente invisibilizados, a RBTR faz da linguagem não apenas um canal de comunicação de pautas, mas um terreno de invenção política, onde cada palavra escolhida ajuda a construir uma outra história e a consolidar a resistência como prática cotidiana.

Em suma, a análise dos repertórios discursivos da Rede Brasileira de Teatro de Rua revela uma atuação política duplamente qualificada. Por um lado, as cartas e os manifestos operam como um modo de agir, instrumentos estratégicos que materializam as deliberações coletivas, buscam interlocução com o poder público e projetam a voz do movimento na esfera nacional. Por outro, constituem um modo de dizer que se transforma de forma contínua, refletindo uma crescente consciência sobre o poder da linguagem como campo de disputa e de invenção.

5.3

Repertório de ações diretas

Entre os diferentes modos de ação coletiva adotados pela RBTR, destaca-se um conjunto de práticas que podem ser definidas como ações diretas, integradas ao repertório de ação da Rede, no sentido proposto por Tilly. Com base em Barreira (2014), a ação direta, no contexto das manifestações sociais contemporâneas, pode ser definida como uma estratégia de intervenção autônoma, não mediada por instituições formais, que busca pressionar e transformar diretamente a realidade social ou política por meio da ocupação e ressignificação do espaço público e das redes sociais digitais. Seu objetivo primordial é a obtenção de expressividade e visibilidade imediata para uma causa ou demanda, operando através de uma linguagem de confronto que expressa indignação e uma busca urgente por justiça, frequentemente à margem da lógica processual das negociações institucionais. Caracteriza-se pelo uso performático do corpo e de símbolos, transformando o protesto em uma forma de comunicação direta da tensão coletiva.

No caso da RBTR, esse tipo de intervenção se manifesta de modo recorrente em cortejos, ocupações, reuniões públicas e campanhas digitais, combinando

expressividade artística com confrontos simbólicos em espaços públicos e virtuais. A escolha e a conformação dessas ações estão intrinsecamente ligadas às demandas e realidades locais onde os encontros da Rede acontecem, como esclarece a articuladora: “Isso é uma coisa muito bacana que acontece, a Rede se junta para conseguir interferir no que esteja acontecendo naquele lugar que está hospedando o encontro nacional” (Biaggioli, vídeo histórico). Essa plasticidade do repertório permite que a Rede atue de maneira tática e responsiva, aproveitando a força da presença coletiva dos participantes para amplificar lutas locais. Samir Jaime exemplifica essa dinâmica ao descrever como os encontros nacionais catalisam esse tipo de mobilização situada:

As plenárias sempre foram muito divididas assim: discutir as questões locais dos estados participantes, discutir o que a gente precisa nas reivindicações nacionais e, principalmente, naquele local onde ia se fazer o encontro. Então sempre teve muitos cortejos. Em Londrina uma vez a gente entrou dentro da Secretaria de Cultura e graças a essa ação da Rede, o movimento local conseguiu liberar um espaço de ocupação que eles estavam há muito pleiteando, conseguimos que o Secretário assinasse um documento. A gente conseguiu uma audiência, quando foi em Brasília, com o Ministério. No Acre, no segundo encontro que teve no Acre, criou-se uma rede dos povos originários, indígenas, que participaram do evento; criou-se a PUIPSI na época, que era uma rede deles em parceria com a RBTR. (Jaime, entrevista)

A ação direta aparece, assim, como elemento constitutivo da linguagem política da Rede. O próprio Encontro da RBTR é concebido como ação, e não apenas como espaço de articulação. Em várias cidades, os encontros foram acompanhados por ações diretas que visavam responder a demandas locais, uma modulação importante desse repertório. Como forma de ação direta, essas práticas não apenas tensionam a fronteira entre arte e política, mas ativam, no espaço urbano, performances que tornam visíveis os conflitos que atravessam o campo artístico-cultural.

O nosso encontro é um ato de arte pública. Quando a gente faz um cortejo da rede, é um encontro de arte pública; quando a gente faz uma plenária na rua, como já aconteceu de abrir uma roda e estar discutindo políticas públicas ali na rua, e aí vem o cara, pede o microfone e fala. Não é só o espetáculo, é um ato, é um ato de arte pública que está acontecendo ali, né? (JAIME, entrevista)

Nesse contexto, os cortejos da RBTR se destacam como uma das formas mais recorrentes e emblemáticas de seu repertório de ações diretas, reconfigurando

um formato já tradicional das lutas sociais, a caminhada pública em grupo, a partir de uma gramática estética e simbólica própria do campo artístico. A prática de marchar ou caminhar coletivamente no espaço urbano é um elemento reconhecível do repertório de protestos contemporâneos, sendo comumente denominada de passeata, manifestação ou marcha. Tarrow (2009) caracteriza esse tipo de forma de protesto como modular, isto é, passível de ser repetida por diferentes grupos, em diferentes contextos, com variações simbólicas e organizativas que atualizam o gesto coletivo sem romper com seu reconhecimento público. No contexto da Rede, essa “caminhada na rua” se transforma em cortejo. A dimensão estética inerente ao teatro de rua amplifica a potência simbólica dessas ações. Como artistas e ativistas, os membros da Rede infundem em seus cortejos uma intencionalidade poética e imagética que vai além da simples presença numérica. Essa elaboração estética não é um subproduto espontâneo, mas resultado de um trabalho coletivo e deliberado, como destaca Natália Siufi ao comentar a organização dos cortejos:

Aí essa questão dos figurinos, essa questão estética, poética de como a gente se organiza... Somos artistas, né? Então aí também tem o GT artístico, a gente se elabora, a gente tenta criar um imaginário simbólico, a gente tenta fazer ações como já fizemos em nível nacional, definir alguns símbolos, alguns signos, e todo mundo repetindo os seus estados, né? Criar uma força de imagem, uma força simbólica, imaterial, para além de material. (Siufi, entrevista)

Para além da visibilidade, essas performances, no sentido de Tilly, buscam estabelecer conexões e fomentar a solidariedade, procurando o engajamento da comunidade local. Esse objetivo de interligação vai além da simples apresentação, transformando o público em potencial aliado ou, no mínimo, em alguém informado sobre a causa. A capacidade da RBTR de replicar essa forma de ação em diversos encontros e localidades, adaptando seu foco e conteúdo às demandas específicas de cada contexto e público, exemplifica a flexibilidade de seu repertório. Trata-se de uma rotina “aprendida e compartilhada” que permite ajustes e “improvisos” conforme as situações, tal como descrito por Tilly. A fala de Vanéssia Gomes sobre o cortejo realizado em 2015 em Fortaleza explicita esse funcionamento:

Foi um encontro que, semelhante aos demais, nós organizamos um cortejo pela cidade. O intuito do cortejo é aproximar os artistas que estão vindo de diversas outras cidades, da população da cidade que está recebendo o encontro. E também fazer conhecer quais são as demandas dos artistas que trabalham com teatro de rua. Daí nós realizamos no centro de Fortaleza, saindo do Teatro José de Alencar,

caminhando pelas ruas do Centro até a Praça do Ferreira. Nessa praça, nós encontramos com o secretário de cultura do Estado da época e entregamos uma carta que indicava as nossas demandas e o que estava acontecendo na cidade naquele período. (Gomes, vídeo histórico)

O relato evidencia como os cortejos atuam simultaneamente em planos distintos. Trata-se de uma ação que conjuga expressividade estética, articulação interna e incidência externa. Nesse exemplo, as práticas integram um repertório de ação coletiva mais amplo, relacionalmente compartilhado e reiterado ao longo do tempo. A ação ocorre no contexto de um encontro da Rede (repertório organizacional), é antecedida pela produção de uma carta com reivindicações (repertório discursivo) e culmina em uma ação direta de entrega desse documento a um secretário de cultura do Estado (repertório de interação socioestatal). A performance no espaço público, nesse caso, não apenas reforça o conteúdo da carta, mas cria as condições para sua entrega, tornando visível e legítima a reivindicação.

A ação, como um todo, apresenta o que Tilly (2008) chama de coerência causal, ao articular, numa sequência inteligível, os elementos que vinculam os meios empregados aos objetivos pretendidos. A caminhada pelas ruas centrais, a presença de artistas vindos de diferentes regiões, a entrega de um documento formal a uma autoridade pública, tudo isso compõe uma cadeia de ações interligadas que tornam claro o propósito do cortejo: visibilizar demandas e pressionar por respostas. Ao mesmo tempo, a ação também manifesta uma coerência simbólica, pois mobiliza signos reconhecíveis do teatro de rua para reforçar sua identidade pública e seus valores constitutivos, como horizontalidade, coletividade e defesa da cultura como direito.

A recorrência de cortejos nas ações diretas da RBTR não impede que, em diferentes encontros, eles sejam combinados a outros gestos de pressão institucional e de ocupação simbólica. O caso de Londrina é exemplar nesse sentido, pois nos dois encontros realizados na cidade (2014 e 2016) a Rede, articulada às lutas do Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL), participou de mobilizações que integram estética, protesto e negociação, deixando marcas duradouras na memória coletiva. A força simbólica desses episódios reside não apenas na modularidade das ações, mas também no fato de que foram acompanhados de conquistas percebidas pelos próprios artistas, o que explica sua recorrência nos relatos dos articuladores.

Em 2014, durante o 14º Encontro da RBTR, a Rede somou-se às pautas locais do MARL e realizou uma série de ações que tensionaram diretamente a gestão municipal. Entre elas, um cortejo realizado dentro da Câmara de Vereadores exigiu a aprovação da lei do artista de rua, então em tramitação. Na mesma semana, uma comissão de artistas se dirigiu à Secretaria de Cultura para cobrar a destinação de espaços ociosos, elaborando no ato um documento assinado pela secretária em que se reconhecia a legitimidade da demanda do movimento.

Das ações diretas realizadas no 14º encontro, em 2014, eu destaco (...) um cortejo que fizemos dentro da Câmara de Vereadores para reivindicar a aprovação imediata da lei de artista de rua que estava tramitando no município. O encontro aconteceu em março de 2014 né e em dezembro do mesmo ano a lei acabou sendo aprovada. Também fomos na Secretaria Municipal de Cultura para questionar a então secretária sobre a ociosidade e a falta de informação sobre prédios públicos que não estavam cumprindo a sua função social e na ocasião ela sinalizou um imóvel no centro da cidade que tinha potencial para se tornar sede do MARL e então foi feito, no ato ali, um documento e ela assinou tendo essa ciência. (Costa, vídeo histórico)

Dois anos depois, em 2016, a pauta da ocupação desse mesmo imóvel foi retomada. A ação, que transformou a promessa institucional de 2014 em uma ocupação concreta, exemplifica a capacidade da Rede de transformar lutas de longo prazo em vitórias percebidas. A ocupação política, poética e estética do prédio da União Londrinense de Estudantes Secundaristas transformou-o em Canto do MARL, espaço que se tornaria sede do 19º Encontro da RBTR naquele ano e é até hoje um importante equipamento cultural na cidade. A ação foi narrada pelos próprios artistas como continuidade das lutas iniciadas em 2014, reafirmando a presença da Rede nesse processo:

Em 2016, no dia 27 de junho que é o Dia Nacional de Mobilização em Memória de Lua Barbosa, o MARL ocupou, política, poética e esteticamente, esse mesmo imóvel que havia sido sinalizado pela secretária em 2014. Esse prédio é o nosso Canto do MARL e esse lugar foi a sede do 19º encontro em 2016. (Costa, vídeo histórico)

O gesto foi acompanhado da leitura pública do Manifesto do MARL, que qualificava a ocupação como ato coletivo e poético, explicitando a vinculação entre arte de rua, direito à cidade e resistência política:

Hoje, aqui, nesse espaço ocioso há décadas, estamos em ocupação artística e popular. Ocupamos com nossos corpos, nossas vozes e nossas memórias. Porque este prédio vazio é símbolo do abandono e da negação da cultura, mas também pode ser transformado em lugar de encontro, criação e esperança. (...) Ocupamos para afirmar que a rua é nossa escola, nossa trincheira e nossa arte. (MARL, 2016 apud Yamashita et al, 2019, p. 87)

Esses exemplos de Londrina são frequentemente lembrados por articuladores da RBTR, tanto nas entrevistas quanto no vídeo histórico, o que sugere que se tornaram referência por terem sido associados a conquistas percebidas, a aprovação da lei do artista de rua, ainda em 2014, e a consolidação do Canto do MARL como equipamento cultural ativo na cidade. Não se trata de estabelecer uma causalidade direta entre ação e resultado, mas de reconhecer que, na memória dos sujeitos, esses episódios aparecem como vitórias concretas. Eles evidenciam, portanto, uma coerência instrumental entre formas de ação e objetivos pretendidos, além de reforçar a centralidade da relação entre Rede e movimentos locais: as ações diretas da RBTR não apenas visibilizam conflitos, mas ajudam a amplificar lutas que permanecem no território.

O modelo de ação direta adaptado a demandas locais, que articula protesto e negociação com a busca por resultados tangíveis, constitui um repertório que se difunde por toda a Rede. O caso de Santos/SP, por exemplo, ilustra como essa difusão opera: a luta pela ocupação de um espaço ocioso foi significativamente fortalecida pela participação na Rede, sugerindo que ela também é uma estrutura relacional por onde esses repertórios de ações diretas são compartilhados e legitimados. Como relata Raquel Rolo,

Foi através da RBTR que a gente percebeu que muitas coisas que a gente queria, que a gente sonhava, poderiam ser realizadas. Era só a gente ir atrás... E ocupar os espaços ociosos foi uma dessas coisas. A gente percebeu que isso já acontecia, a gente ouvia os relatos dos nossos parceiros, das nossas parceiras, de como eram essas ocupações em outros estados, em outros municípios, e a partir daí a gente começou a ter força para poder realizar essa ocupação aqui. (ROLO, vídeo histórico).

No 21º Encontro, na cidade de São Paulo, o cortejo realizado no bairro de Parelheiros para pedir a inauguração de uma casa de cultura é um exemplo que, assim como o de Londrina, foi associado a um resultado concreto, reforçando a crença na capacidade da Rede de legitimar e potencializar lutas locais:

Uma das coisas que acontecia no bairro de Parelheiros, não existia nenhum equipamento de cultura. Então, a gente tem um CEU que não tem teatro e não existia uma casa de cultura. Existia um prédio construído desde 2009, que foi ocupado pelo Conselho Tutelar. A gente fez, então, um cortejo, uma caminhada, uma chegada, assim, implorando e pedindo para que a casa de cultura fosse inaugurada. Ela foi inaugurada em 2019. (...) Eu acho muito forte o encontro da Rede quando acontece muito coletivamente. Eu acho que a força desse coletivo ele ancora e ele legitima a estrutura que o teatro de rua tem. (Biagioilli, vídeo histórico)

A dimensão de “vitória” das ações diretas da RBTR, no entanto, não se restringe a ganhos materiais como leis ou equipamentos culturais. A força do coletivo também se manifesta ao oferecer apoio e visibilidade para lutas que protestam contra a impunidade. O Encontro em Presidente Prudente, por exemplo, foi realizado em um contexto de protesto contra o assassinato do artista de rua Lua Barbosa. A mobilização da Rede, que somou mais de cem artistas de todo o país, não buscou uma conquista institucional, mas sim dar uma resposta emocional e simbólica à impunidade. Tiago Munhoz relata o impacto dessa ação:

O que teve de bastante significativo nesse encontro em Presidente Prudente, sobre esse ato da Lua, é que a gente estava bastante desestabilizado por conta dessa luta pedindo justiça, um crime totalmente, de certa forma, banalizado pelas autoridades, afinal, o policial está solto, trabalhando normalmente, as autoridades maiores do que ele, que também tem responsabilidade sobre isso, nem sequer sendo questionadas, as ações criminosas da polícia depois do assassinato da Lua, de forjar provas, esconder imagens de câmeras, desaparecer com câmeras, nada disso foi levantado no processo. E a gente muito enfraquecido, de certa forma, tanto pela tristeza, pela impunidade. E quando chegamos aqui com o Encontro da Rede, nós colocamos mais de 100 pessoas desses artistas de todo o Brasil que estavam aqui na rua gritando por justiça. E foi um encontro muito emocionante e significativo para marcar, para nos dar força para esse momento. (Munhoz, vídeo histórico)

Por fim, a plasticidade das ações diretas não se limita à transposição de suas ações entre as ruas de diferentes cidades, mas se estende também à sua capacidade de habitar as redes digitais. Em 2021, durante a pandemia de COVID-19, quando os encontros e ações presenciais foram suspensos, a Rede organizou a "Mostra RBTR nas redes #FORABOLSONARO", uma ação direta que transpôs a performance do espaço público para o virtual. A mostra consistiu na exibição de uma série de vídeos curtos, produzidos por artistas e grupos de todo o país, com o objetivo explícito de “fortalecer nosso grito e nossa história” e “mostrar a força da Cultura contra este governo fascista”, conforme o texto da convocatória publicado no Instagram e Facebook. A ação evidencia como a RBTR, ao longo de sua

trajetória, construiu um repertório de intervenção que é ao mesmo tempo flexível e coerente. Ao ocupar o ambiente digital com uma “mostra artística virtual”, a Rede manteve sua linguagem de confronto e sua identidade política, demonstrando que a ação direta não é limitada pelo formato, mas pela sua capacidade de mobilizar e dar visibilidade a uma causa, mesmo à distância.

Em síntese, o repertório de ações diretas da RBTR demonstra uma notável diversidade e capacidade de articulação entre a intervenção política e estética. Ao combinar práticas que se adaptam das ruas às redes, a Rede não apenas amplifica as lutas locais, mas também consolida formas legítimas de ação coletiva capazes de gerar conquistas tanto no âmbito material quanto no simbólico.

6

Materialidade relacional da RBTR: nós, vínculos e sentidos de pertencimento

Ao longo do percurso analítico desenvolvido até aqui, demonstrou-se que a Rede Brasileira de Teatro de Rua atua como uma rede de movimentos sociais voltada à disputa por direitos culturais e por formas mais democráticas de política pública. Suas lutas são organizadas coletivamente, com base em pautas compartilhadas e estratégias articuladas, ainda que sem estrutura institucional formalizada. Este capítulo desloca o foco da análise para a materialidade relacional da Rede, buscando explicitar os vínculos concretos que sustentam sua continuidade, os princípios que organizam sua horizontalidade e os sentidos de pertencimento que a configuram como rede.

Uma articuladora da RBTR expressa a natureza viva e dinâmica dessa rede ao afirmar:

A rede permanece rede, a rede foi tecida, ela existe. Tem alguns buracos, tem alguns pontos que estão para tecer, que foram destruídos, tem alguns nós aí no meio que se embaralharam, (...) mas a rede existe. Então, de vez em quando a gente deita, dá uma descansada. De vez em quando a gente usa para pescar porque precisa sobreviver. (...) De vez em quando, a gente simplesmente balança e fica olhando de fora o que está rolando, né? Dá uma mexida para ver o que acontece. (Siufi, entrevista)

Essa metáfora abre caminho para a complexidade dos vínculos que mantêm a RBTR ativa, mesmo diante das dificuldades e interrupções. A Rede não é um sistema homogêneo ou perfeito, mas um tecido relacional composto por laços frágeis e fortes, encontros e desencontros, fluxos e refluxos. Essa constatação sensibiliza a análise que se segue, indicando que o foco não deve estar apenas na existência da rede enquanto estrutura, mas na qualidade e multiplicidade dos vínculos que engendra.

Essa concepção retoma a formulação de Diani (2015), segundo a qual os movimentos sociais não possuem fronteiras fixas nem critérios formais de adesão. O pertencimento se dá por meio de vínculos construídos na prática e sustentados por processos de reconhecimento mútuo, nos quais indivíduos e organizações se identificam como parte de uma experiência coletiva mais ampla. A RBTR, como será discutido a seguir, conforma-se justamente por esse tipo de pertencimento

relacional, construído pela ação, pelo engajamento situacional e pela reciprocidade de reconhecimento entre sujeitos, grupos e territórios:

No que diz respeito aos processos de definição de fronteiras, os movimentos sociais não têm fronteiras formais nem critérios formalmente definidos para inclusão ou exclusão. Não existem “membros de movimentos sociais”, embora membros de organizações formais participem frequentemente num movimento. O único critério para adesão é a participação em atividades e/ou organizações associadas ao movimento. Por “associados” queremos dizer que são socialmente construídos como ligados a uma experiência coletiva mais ampla chamada “movimento”. Portanto, os limites de um movimento são definidos por processos de reconhecimento mútuo por meio dos quais os atores sociais reconhecem diferentes elementos como parte da mesma experiência coletiva e identificam alguns critérios que os diferenciam de outros. Para começar, os indivíduos podem estar associados a um movimento na medida em que se reconhecem uns aos outros, e são reconhecidos por outros atores, como partes dessa coletividade específica. Não basta que adotem determinados estilos de vida, defendam determinados valores e opiniões ou demonstrem vontade de se envolver em determinadas ações como indivíduos; eles também precisam representar a si mesmos e ser representados por outros como protagonistas de um processo coletivo mais amplo. (Diani, 2015, p. 20)

A Rede não opera a partir de estruturas centralizadas ou lógicas hierárquicas, mas se constitui como um campo relacional sustentado por práticas colaborativas e laços intersubjetivos. Os vínculos que dão forma à Rede não derivam apenas de afinidades ideológicas ou da militância em torno das políticas públicas para as artes. Eles se fundamentam também na ação cotidiana de artistas e grupos que, em seus territórios, assumem o papel de articuladores locais, mobilizando pessoas, promovendo encontros, criando festivais e sustentando práticas coletivas de fazer e pensar o teatro de rua. Essa dinâmica territorializada e autônoma é o que mantém a RBTR viva e em movimento, ainda que de forma descontínua, desigual ou frágil em certos períodos.

Olha, eu acho que a Rede Brasileira de Teatro de Rua é o movimento mais importante deste país de fazedores. Eu acho que quando a gente lida com a arte pública e com a rua, a gente está lidando com a comunidade, com o entorno. Então o que a gente tem são agentes culturais que fazem encontros, festivais, mostras, para além de espetáculo, para além de você fazer um espetáculo teatral. São pessoas que mobilizam movimentos, estão ligadas a movimentos nas suas cidades e nos seus municípios. A ligação de pessoas que estão movimentando movimentos e comunidades entre si, ela é muito potente, ela é revolucionária, ela age independente de um grupo de WhatsApp ou de ter ou não ter dinheiro para o encontro presencial. As redes tecidas pelas redes, são redes de autonomia, de você ser articuladora independente de um movimento lhe dar legitimidade ou não. Nós somos articuladoras porque articulamos algo em nome de uma Rede e a volta ao

movimento para discussão, para base, para alimentação, para retroalimentação, pra antropofagia, pra gente se ver, pra gente se ver vivendo, sobrevivendo, ela é fundamental. (Siufi, entrevista)

A qualificação da RBTR como rede exige, portanto, ir além da constatação abstrata de que ela conecta indivíduos, grupos e coletivos em diferentes regiões do país, para focar na materialidade relacional dessas conexões. É necessário identificar os fundamentos concretos dessa articulação: com base em que vínculos essa rede se mantém ativa ao longo do tempo? Que tipos de relações são mobilizadas para que seus participantes se reconheçam mutuamente como parte de um mesmo movimento? E como esses vínculos são compreendidos por aqueles que os experienciam?

A abordagem adotada neste capítulo retoma a discussão proposta por Mario Diani (2003a), que compreende os movimentos sociais como formas específicas de organização em rede, caracterizadas pela articulação entre três elementos fundamentais: nós, vínculos e fronteiras. Os nós podem ser indivíduos, grupos ou instituições, definidos por sua inserção em um sistema de interações significativas. Os vínculos correspondem às relações estabelecidas entre esses nós, variando em densidade, frequência e conteúdo. Já as fronteiras delimitam o pertencimento à rede, distinguindo seus membros ativos daqueles que se encontram fora ou em suas margens. Essa perspectiva permite observar a RBTR como um complexo relacional dinâmico, formado por relações concretas entre sujeitos.

Em convergência com essa formulação, Ilse Scherer-Warren (2008, 2018) propõe entender as redes de movimentos sociais como “sínteses articulatórias” entre múltiplos sujeitos, práticas e causas, marcadas por horizontalidade e por formas cooperativas de organização. Para a autora, as redes constituem espaços privilegiados de experimentação democrática e produção de vínculos intersubjetivos, nos quais diferentes atores constroem sentidos comuns sem a mediação de estruturas centralizadas.

No caso da RBTR, os nós da rede são representados pelos *articuladores*, termo adotado pelos próprios participantes para designar aqueles que integram e movimentam a Rede. A escolha dessa terminologia não é acidental e expressa um princípio ativo de horizontalidade, que recusa a constituição de lideranças formais ou de estruturas hierárquicas. A criação dessa categoria foi deliberada e politicamente disputada nos primeiros anos do movimento: “surge a palavra

articulador e não mais representante”, recorda um participante, em referência a um momento de inflexão ocorrido no segundo encontro nacional, em 2008. A adoção do termo expressa o compromisso com a horizontalidade e com uma lógica de organização descentralizada, na qual o articulador “liga os demais pontos”, movimenta a Rede em seu território e participa de forma ativa e cooperativa, sem mediação representativa (ALVES, vídeo histórico).

A RBTR não possui cargos diretivos, presidência ou instâncias de comando; todos aqueles que participam ativamente da organização dos encontros, da formulação de pautas e da sustentação cotidiana da Rede são reconhecidos como articuladores, independentemente de sua vinculação a grupos, coletivos ou de sua atuação individual. O pertencimento é autodeclarado e variável, podendo se intensificar ou adormecer conforme os ciclos de engajamento de cada pessoa.

Você que vai dizer se você participa ou não. Se você perguntar: “você é articulador da rede brasileira?”, vou falar, eu sou. Praticante? Não, mas eu sou. E aí, quem vai dizer que não? Tem alguém que vai dizer para mim que não? Ou tem alguém que vai dizer para mim que sim? É autodeclarado. Eu sou articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua. (...) Porque não é um sistema representativo. Eu não represento ninguém a não ser eu mesmo. Então, o articulador, ele é participativo. Eu participo ou não participo, mas eu sou, eu me tornei e posso não ser. Agora mesmo posso dizer que eu sou e posso dizer que não sou e ninguém vai dizer o contrário, porque eu sou a partir de mim, não é alguém que vai dizer que eu sou. (Riguetti, entrevista)

A lógica de participação que estrutura a RBTR se sustenta na recusa explícita da representação formal e na valorização de vínculos forjados pela prática, pela confiança e pela afinidade. Não se trata de um pertencimento mediado por instituições ou títulos, mas de uma forma de implicação construída no cotidiano e reconhecida no coletivo. O engajamento não exige constância ou presença permanente, tampouco requer autorização externa, ele é ativado por convocação, afinidade e desejo de pertencimento. Essa concepção de participação, que dissocia articulação de representação, está no cerne da identidade política da Rede e é reiterada nas entrevistas com seus articuladores:

Tem épocas em que você está fazendo coisas e não pode estar tão próximo. Você se reconhece enquanto... eu sou da Rede Brasileira de Teatro, mas isso não significa que você tem que fazer um papel, atuar, fazer tal coisa. Você se identifica com aquele lugar, você é ativado. (...) Essa lógica em que mesmo que você esteja mais adormecido, aí você é chamado e você se ativa, é uma conquista. Primeiro, porque eu penso que quem está na Rede e se vê dessa forma, tipo, sou da Rede,

mas nem estou atuando tão lá, mas eu sou, é primeiro por um dado de semelhança e confiança; são os meus semelhantes e eu confio neles. (Gomes, entrevista)

A Rede é um terreno, é uma arena, é uma aldeia onde qualquer um pode participar. Basta você ser um artista que trabalha no espaço público aberto. Você pode ser da Rede ou não. Você pode ser um articulador ou não. Entendeu? O que determina a sua prática não é uma carteirinha, não é um registro, não é alguém dizer que você é. Agora, para a gente chegar nisso, precisa praticar, precisa encontrar e precisa comer 1 kg de sal junto. (Riguetti, entrevista)

A qualificação dos articuladores como nós da rede permite interpretar a RBTR como uma organização múltipla e distribuída, cuja coesão não depende de uma centralidade estrutural, mas da densidade e continuidade de suas relações. Essa configuração está em sintonia com as análises de Scherer-Warren (2008), para quem a horizontalidade constitui não apenas uma forma organizativa, mas também uma prática política em si, capaz de fomentar o exercício da alteridade, a corresponsabilidade e a coesão interna sem hierarquias fixas.

É no campo relacional estabelecido entre esses articuladores que a RBTR se sustenta como rede. Como destaca Diani (1992), “tais redes promovem a circulação de recursos essenciais para a ação (informação, expertise, recursos materiais), bem como de sistemas mais amplos de significado” (p. 7-8). Nesse sentido, os vínculos não são apenas conexões formais entre nós: eles estruturam o pertencimento, sustentam compromissos e viabilizam a própria ação coletiva. No caso da RBTR, a análise empírica revela a existência de vínculos múltiplos, frequentemente sobrepostos, que manifestam a materialidade relacional da rede, variando em densidade e conteúdo, mas convergindo na sustentação de um coletivo duradouro.

Com base nas percepções dos próprios participantes, a análise foi organizada em três dimensões principais de vínculo:

- a) a RBTR como rede política, com vínculos baseados no engajamento coletivo em lutas por direitos culturais, na identificação com pautas comuns e na participação em conflitos sociais e institucionais. Nessa dimensão, circulam sobretudo legitimidade política, reconhecimento institucional, informação estratégica e narrativas compartilhadas que fortalecem o posicionamento público do movimento;
- b) a RBTR como rede afetiva, com vínculos baseados no reconhecimento mútuo, na construção de laços de amizade e no acolhimento subjetivo entre

pares que compartilham desafios e sonhos comuns. Aqui circulam recursos relacionais como confiança, apoio emocional, disponibilidade e sentimento de pertencimento, fundamentais para a coesão e a continuidade do engajamento coletivo;

- c) e a RBTR como rede de colaboração artística, com vínculos baseados na troca de saberes e experiências estéticas, na convivência em mostras e festivais, e na solidariedade prática e logística entre artistas em circulação. Nessa dimensão, circulam saberes técnicos e artísticos, contatos para circulação, oportunidades de trabalho, repertórios estéticos e visibilidade pública.

Essas dimensões não se apresentam de forma isolada. Elas se interpenetram e se reforçam mutuamente, formando um campo relacional complexo que permite compreender como a RBTR opera não apenas como instrumento de luta política, mas também como espaço de produção de vínculos, práticas de cuidado e construção de sentidos coletivos. É sobre esse campo que se debruçam as seções seguintes deste capítulo.

6.1

Rede política

O primeiro conjunto de vínculos que sustenta a Rede Brasileira de Teatro de Rua pode ser compreendido em sua dimensão política. Nessa camada, trata-se de laços interpessoais e interorganizacionais forjados na prática coletiva da militância cultural, na identificação com pautas comuns e na atuação compartilhada diante de conflitos sociais e institucionais. Esses vínculos emergem do reconhecimento mútuo entre sujeitos e coletivos diversos, que, a despeito de suas trajetórias, estéticas e posicionamentos heterogêneos, convergem em torno da RBTR como espaço estratégico de articulação e de fortalecimento recíproco.

A persistência de uma estrutura horizontal e descentralizada, embora seja um pilar da identidade da RBTR, não está isenta de desafios, especialmente no que tange à sua capacidade de articulação e sustentação no longo prazo. Teóricos dos movimentos sociais, como Alberto Melucci (2001), apontam para a inerente tensão entre a fluidez das redes e a necessidade de alguma forma de organização para a

ação coletiva duradoura. Redes horizontais e informais, por sua própria natureza, tendem a oscilar entre momentos de intensa mobilização e períodos de dispersão, dependendo fortemente do engajamento voluntário e da capacidade de auto-organização de seus participantes. Essa oscilação entre um “coletivo informal” e uma “entidade organizada” é uma característica distintiva da RBTR, revelando-se nas falas dos próprios articuladores que descrevem a Rede como um organismo vivo em constante fluxo, onde a presença e a ativação são mais definidoras do que a formalidade.

Nesse contexto, ferramentas como o grupo de WhatsApp, mencionado anteriormente, ganham relevância como espaços onde a informação e as pautas circulam rapidamente, mantendo os laços de conectividade em um nível cotidiano. Contudo, a facilidade de comunicação horizontal não se traduz automaticamente em capacidade de deliberação formal ou de tomada de decisão unificada. A ausência de mecanismos rígidos de governança impõe à Rede o desafio constante de construir consensos e coordenar ações em larga escala, especialmente em momentos de crise ou quando a mobilização exige um alinhamento mais estruturado. A “pedagogia cívica” que se dá na Rede, portanto, não é apenas um processo de formação política, mas também um aprendizado prático de como operar e sustentar um coletivo que, por princípio, resiste à formalização, confiando na força dos vínculos e na capacidade de pactuação mediada pela identificação com pautas comuns. É nesse tensionamento que a RBTR reinventa suas formas de existência e ação.

Uma fala da articuladora Vanéssia Gomes explicita essa gramática política construída na diferença. Segundo ela,

Todo movimento, ou a maior parte dos movimentos populares, surgem da necessidade de diálogo entre pessoas que têm objetivos que muitas vezes um se aproxima do outro, não é nem o mesmo, nem idêntico; mas têm um fim, um sentido, que no caso da RBTR é ser um fazedor de teatro de rua e ter o entendimento de que é necessário estar junto pra se fortalecer. (Gomes, entrevista).

O que se enuncia nesse relato é um tipo específico de vínculo político, assentado não na homogeneidade de princípios ou na adesão a uma identidade comum, mas na produção de convergência a partir da divergência. A unidade da Rede não deriva da eliminação das diferenças internas, mas da construção coletiva de objetivos compartilhados, ancorada na percepção de que a ação conjunta é

condição de existência e resistência, sobretudo frente às disputas por legitimidade, recursos e políticas públicas para as artes públicas. A experiência da Rede como espaço de enfrentamento político e de estar junto na diferença se aprofunda na fala de Fernando Cruz:

Nós reafirmamos, enquanto Rede Brasileira de Teatro de Rua, a luta de classes, não existe só o teatro, ou só indígenas, ou só pretos, ou só mulheres. Existe todos nós organizados nas nossas especificidades, mas nos nossos pontos em comum, todos nós somos trabalhadores, vivemos num sistema de barbárie e a nossa arte é a nossa resposta enquanto enfrentamento. (Cruz, vídeo histórico)

Aqui, a dimensão relacional da RBTR é descrita como uma arena de articulação entre lutas específicas, ancorada numa perspectiva interseccional e anticapitalista. A arte, nesse contexto, deixa de ser compreendida apenas como linguagem ou prática estética e passa a figurar como instrumento de enfrentamento político. A Rede, por sua vez, opera como uma plataforma de confluência entre coletivos diversos, mobilizando identidades e experiências distintas sob a urgência de uma luta comum.

Contudo, a dimensão política da RBTR não se restringe à sua intervenção pública ou à sua disputa institucional por direitos culturais. A Rede também se constitui como um espaço de politização interna, onde conflitos estruturais como o machismo, o racismo e a LGBTfobia são tematizados, tensionados e enfrentados. Trata-se de uma política cotidiana e processual, que atravessa os modos de organização e de convivência nos encontros, nos GTs, nos fóruns e nos bastidores do fazer coletivo. Como afirma a articuladora Fran Corona:

Ouvindo umas às outras nós percebemos que o fato de trabalhar com cultura, trabalhar com teatro, fazer parte da rede brasileira de teatro de rua, que é uma rede horizontal e super engajada nos movimentos, não deixava de acontecer a violência de gênero, violência dentro dos grupos, o machismo não deixava de acontecer por conta disso. Muito pelo contrário, a gente descobriu que ele era bem presente em vários coletivos, em vários grupos, nas relações e dentro da própria rede. E que muitas vezes as mulheres, por não ter esse reconhecimento uma da outra, esses movimentos específicos mesmo de conversa e de troca, as mulheres acabavam saindo de seus coletivos por se sentirem sozinhas nos lugares onde elas faziam parte. Elas sofriam violência e elas saíam por se sentirem sozinhas nesses espaços. (Corona, vídeo histórico)

Se, por um lado, a RBTR se constitui como um agente coletivo voltado para fora, implicado em disputas por políticas públicas, reconhecimento institucional e

democratização do acesso à cultura, por outro lado ela é também um campo de elaboração política interna. O surgimento do GT de Gênero e das rodas de mulheres materializa esse deslocamento, pois marca o momento em que experiências individuais de violência, antes isoladas, passam a ser compartilhadas, legitimadas e transformadas em pauta coletiva. Trata-se de um processo de politização que não apenas denuncia desigualdades, mas reconfigura os próprios modos de organização da Rede, produzindo novas formas de cuidado, escuta e pertencimento.

Esse processo de reconfiguração se desdobra na ampliação dos debates sobre identidades de gênero e sexualidades dissidentes. Como aponta Amanda Nascimento, foi fundamental reconhecer que as construções de gênero afetam não apenas as mulheres, mas também os homens, e que a transformação das relações de poder requer o engajamento de todos os sujeitos. A experiência do GT de Gênero, portanto, não apenas problematiza a violência, mas opera como um laboratório de reinvenção da própria forma política da Rede.

O que foi mais importante nesse espaço que a gente conseguiu, nessa bandeira que a gente conseguiu fincar, o que foi mais importante nesse encontro foi a roda masculina. Foi o momento que os homens se encontraram para falar sobre masculinidades, para falar também sobre o quanto o gênero essas construções de gênero também afetam eles e também pensar em possibilidades de transformação. Isso é muito positivo porque eu acredito que não é somente nós mulheres que temos que falar sobre isso. Essa discussão tem que ser ampla. Uma das coisas que também eu acho muito positivo que começou a acontecer em paralelo com a roda de mulheres foi o movimento trans. As mulheres trans começaram a também junto com a gente, a fincar essa bandeira do GT de gênero e também apontar sobre as transfobias que aconteciam dentro do movimento. Dentro da cena, dentro dos encontros da rede, nas brincadeiras, no dia a dia. As mulheres trans também foram extremamente importantes para fincarmos a roda de mulheres. (Nascimento, vídeo histórico)

Essa politização das relações internas desloca o eixo da ação coletiva, revelando que os vínculos político-afetivos não apenas sustentam a coesão do movimento, mas também constituem sua principal força transformadora. Em vez de serem compreendidos como elementos colaterais ou subjetivos, esses vínculos operam como práticas estratégicas de cuidado, escuta e solidariedade. Eles conformam uma concepção ampliada de vínculo político, na qual a transformação coletiva passa necessariamente pelo enfrentamento das violências e pela elaboração conjunta de novas formas de estar junto.

Essa dimensão relacional da RBTR evidencia um modelo de vínculo menos dependente de critérios formais de adesão ou de mecanismos rígidos de governança. O pertencimento, como observa Vanéssia Gomes, se constrói na ação reiterada e na disponibilidade para estar presente quando necessário. “São pessoas que estão próximas ou que se colocam à frente em alguns momentos e a gente está junto fazendo alguma coisa (...) são pessoas de lugares diferentes, mas se chamar essas pessoas elas vão estar a frente comigo.” (Gomes, entrevista). O que organiza a rede, nesse caso, é a disposição para o compromisso coletivo, mais do que a regularidade de uma estrutura ou a formalidade de uma filiação.

Essa lógica de pertencimento por ativação e responsabilidade compartilhada permite compreender por que a RBTR opera mais como um organismo político em fluxo do que como uma instituição ou entidade. Nesse mesmo sentido, a fala de Gomes sobre o aprendizado político que decorre da participação na Rede aponta para outra dimensão fundamental de seu funcionamento. Para ela, participar da Rede “é o encontro com as pessoas. Eu acho que é um amadurecimento também do debate, de você participar de algo que você tem que construir uma argumentação, você tem que entender as diferenças que existem, entender os contextos, isso amplia muito a visão que se tem.” (Gomes, entrevista). Assim, o vínculo não é apenas ferramenta de ação, mas meio de formação subjetiva.

Esse tipo de aprendizado, que se dá no cotidiano da escuta, da divergência e da negociação de sentidos, é vivido de maneira desigual e não linear. A experiência de politização, como apontam alguns entrevistados, nem sempre é imediata, muitas vezes emerge após um período de imersão nos encontros e nas trocas da Rede:

Então, pra mim, aquilo era muito um encontro: conhecer grupos de fora, rever pessoas que eu tinha conhecido em São Paulo. Eu estava lá super na organização, buscando grupos no aeroporto, ajudando, mas não entendendo muito esse sentido político. É aquela fase em que você tá sentado na roda, ouvindo as conversas e tá assim “ai, que saco, vamos fazer alguma outra coisa”. Eu acho que tem um período disso. A gente pode até falar mais sobre isso mais pra frente, mas eu acho que a Rede tem essa função também de transformação; porque é isso, nos grupos às vezes tem uma galera nova que chega, tem um pessoal que não tem esse entendimento e passa por uma fase de achar muito legal, encontro de galera, à noite as pessoas se divertem, você vê um monte de espetáculo, mas na hora de discutir ainda acha aquilo chato, né? Tem um processo de politização e ele demora um pouco pra gente ter esse entendimento total. Então eu acho que a partir do 7º encontro da Rede eu começo a fazer parte da Rede, entendendo um pouco melhor ela, mas ainda assim como um observador, um ouvinte. (Jaime, entrevista)

Esse processo de socialização política, que Angela Paiva (2013) denomina de pedagogia cívica dos movimentos sociais, não depende de mediações institucionais formais, mas produz sujeitos mais conscientes, articulados e comprometidos com a coletividade. A RBTR, portanto, não apenas age politicamente. Ela forma, em sua prática, os sujeitos dessa ação.

Além disso, a RBTR é também um espaço que promove o diálogo entre as diversidades territoriais e culturais do Brasil, ampliando a força coletiva por meio do reconhecimento das desigualdades regionais e do compartilhamento de experiências. Ao promover o encontro entre artistas e coletivos de diferentes partes do país, a Rede amplia o reconhecimento da diversidade de teatros de rua existentes no país e as assimetrias que marcam o território nacional e produz uma forma de pertencimento que não apaga as diferenças, mas as transforma em força política. Essa dimensão é explicitada na fala de Samir Jaime, ao relatar a experiência de escuta e reconfiguração do próprio lugar a partir do contato com outras realidades:

Muitas vezes a gente chegava nos encontros da Rede com um anseio muito grande de dizer ‘tá muito ruim na cidade, o prefeito, coisa e tal’, mas às vezes o seu problema era muito diferente do problema lá do Acre, que era simplesmente de não ter como as coisas chegarem lá por causa do Custo Amazônico. Então você começa a ampliar o seu olhar, que não é só o seu umbigo, que também o seu fazer pode estar ajudando e ampliando outros espaços. (...) Olhar as coisas de uma maneira mais ampla; às vezes a gente fica muito no nosso umbigo, na nossa problemática. Eu acho que quando a gente se propõe a ter uma rede nacional, a gente tem que dividir em dois pontos: o que é o problema geral? o que a gente pode lutar junto porque é uma coisa que aflige a todos?; e o quê que é muito regional, o que é muito daquele lugar e a gente como pessoas de fora, podemos fazer pra auxiliar aquele lugar, mas entendendo as diferenciações e o lugar de fala daquele lugar. (Jaime, entrevista)

Essa elaboração política da diferença regional desloca o foco da denúncia isolada para a construção de alianças, reconhecendo que os desafios locais, quando compartilhados e escutados a partir de uma perspectiva nacional, podem gerar novas estratégias de ação e solidariedade. A RBTR, nesse sentido, funciona como uma plataforma de articulação entre lutas locais e horizontes comuns, permitindo que as experiências particulares sejam ressignificadas em chave coletiva. Essa articulação entre o local e o nacional também reforça a potência política da atuação em rede. Como destaca o mesmo entrevistado: “Essa amplitude de voz começa a te mostrar, a fazer com que você seja visto e aí você consegue às vezes pequenas

vitórias, mas que te possibilitam a fazer um micro trabalho que é importante pro macro processo final.” (Jaime, entrevista)

A visibilidade proporcionada pela Rede, ainda que nem sempre se traduza em grandes conquistas institucionais imediatas, permite a legitimação dos fazeres locais e a construção de uma base de sustentação simbólica e política para o teatro de rua em diferentes contextos. A RBTR, assim, atua como vetor de reconhecimento mútuo e como catalisadora de processos políticos que atravessam escalas diversas.

Essa capacidade de articulação entre o micro e o macro está diretamente relacionada à lógica autogestiva e colaborativa da Rede. A organização dos encontros, a divisão de tarefas e a gestão compartilhada de recursos públicos não apenas viabilizam as ações da RBTR, mas constituem, elas mesmas, experiências formativas em gestão cultural, participação política e exercício coletivo do poder. Como afirma outra articuladora:

E esse encontro foi fundamental, importante e singular para todos e todas nós. Porque aquele trabalho que nós fizemos de organizar todo o encontro, fez uma ligação muito forte entre os grupos de teatro de rua aqui do estado. A gente dividiu as tarefas, cada um ficou responsável por uma questão que tinha que resolver, ou hospedagem, ou transporte. (...). E eu vejo que hoje, olhando, me lembrando de como foi um trabalho autogestivo, coletivo e que reverbera até hoje como aprendizado e como continuidade. E, além do mais, nos fortaleceu no engajamento para a continuidade de política cultural para o teatro de rua. (...) A Rede Brasileira de Teatro de Rua, além de deixar esse rastro, que é super importante, nos mostra o quanto é possível sim trabalhar e em coletividade, e o quanto isso faz todos e todas nós crescer. (Carvalho, vídeo histórico)

A ação coletiva, portanto, é simultaneamente meio e fim: ela produz efeitos concretos e simbólicos que alimentam o próprio movimento. Os vínculos que se estabelecem nesse processo operam como práticas políticas e como formas de subjetivação, fortalecendo o engajamento e a consciência crítica dos participantes. A dimensão política da RBTR pode ser compreendida, à luz de Diani (2015), como um campo denso de relações que sustentam a ação coletiva por meio de processos de reconhecimento mútuo, engajamento e produção de sentido compartilhado. Nessa rede, o que circula como recurso não são apenas informações ou chamadas para a ação, mas formas de legitimidade política, que saberes territoriais, repertórios de resistência, competências organizativas e experiências de enfrentamento. São esses elementos que permitem à Rede operar simultaneamente como plataforma de

mobilização pública, espaço formativo e arena de elaboração política cotidiana. Os vínculos que a compõem constituem, assim, um complexo relacional pelo qual se torna possível tanto a coordenação de ações em larga escala quanto a transformação subjetiva dos participantes. Mais do que uma rede de contatos, a RBTR é uma rede de circulação de sentidos políticos, sentidos que se constroem na escuta, na divergência, na solidariedade e na prática concreta do estar junto.

6.2

Rede afetiva

A Rede Brasileira de Teatro de Rua não se estrutura apenas por meio de afinidades políticas, compromissos organizativos ou práticas artísticas comuns. Ao longo de sua trajetória, consolidou-se também como um espaço de vínculos afetivos duradouros, sustentados por relações de amizade, confiança, solidariedade e admiração mútua. Esses laços, embora muitas vezes invisíveis aos registros formais, constituem uma camada fundamental da rede, um lastro relacional que ampara, conecta e mobiliza seus participantes. Conforme propõe Mario Diani (2015), a dinâmica dos movimentos em rede não depende apenas de objetivos comuns, mas também da qualidade das conexões interpessoais que os vinculam. Os afetos, nesse contexto, operam como recursos relacionais importantes para a sustentação da cooperação voluntária, especialmente em estruturas horizontais e de baixa institucionalização formal.

A afetividade aparece, assim, não como um adorno subjetivo, mas como um elemento organizador da vida em comum, capaz de manter a coesão do coletivo mesmo em momentos de dispersão territorial, distanciamento político ou baixa mobilização. Nesta seção, explicita-se a presença e a densidade dessa dimensão afetiva a partir dos sentidos de pertencimento e das relações de confiança que emergem nos relatos de articuladores e articuladoras da RBTR.

Os vínculos afetivos são um traço recorrente na percepção que os articuladores têm da Rede e funcionam como um dos pilares da sua materialidade relacional. Em todas as entrevistas realizadas e em grande parte dos depoimentos extraídos do Vídeo Histórico da RBTR (2020), é ressaltado o papel do afeto como elemento de coesão, em expressões como “encontrei os meus”, “descobri que não estou sozinho” ou “a RBTR acolhe”, que ilustram como as relações pessoais, de

amizade e cuidado ajudam a sustentar o movimento. Esses laços viabilizam a continuidade de uma organização horizontal e descentralizada, sustentada em grande parte pelo comprometimento voluntário de seus membros.

Para os próprios integrantes, essa convivência não se reduz à política ou à arte isoladamente, mas se dá num encontro afetivo que legitima a autonomia da Rede e fortalece seu compromisso coletivo. Como aponta Fernando Cruz, “a Rede se mostra um espaço além de um encontro político, ele é um encontro afetivo, mostrando que arte, política e afeto são coisas que andam juntas e que legitimam a nossa autonomia em nos organizarmos” (Cruz, vídeo histórico). De modo semelhante, Marcelo Bones recorda sobre a fundação da RBTR que “foi um encontro forte, com muito afeto e eu acho que quando se junta o debate político com o afeto, tem uma potencialidade muito grande.” (Bones, vídeo histórico). A materialidade relacional da RBTR, revelada nas percepções de seus articuladores, atesta essa fusão.

O afeto opera como modo de pertencimento e fator de agregação coletiva, especialmente em uma rede nacional, dispersa e marcada pela precariedade dos recursos materiais. Os vínculos de cuidado, amizade e identificação que emergem nos encontros e nas colaborações em rede são vividos como parte constitutiva da ação política. A rede de afetos não é o reverso da militância, mas uma de suas linguagens. Essa dimensão afetiva do vínculo é enunciada com clareza por Rogério Costa, em entrevista:

Uma vez que você está, uma vez que você participa de um encontro presencial da RBTR, é inevitável que esses outros vínculos se façam. Tem muitas pessoas ali que eu tenho como amigos, que tenho respeito e admiração (...) esses vínculos vão acontecendo inevitavelmente. Essa rede é também afetiva. Então, se eu vou para algum lugar, alguma cidade onde tenha articuladores da rede, com certeza a gente vai acabar se encontrando. Muitos que vêm para cá, a gente acaba se encontrando também. Os festivais que são articulados por esses grupos, por esses coletivos, por esses agentes, também são espaços agregadores, porque uma vez que você participa de um encontro, de um festival desse, existe muito intercâmbio, muito espaço de troca e isso vai fortalecendo os laços afetivos também. Então, acho que não é só luta política e estética, mas é também uma relação afetiva, uma relação de empoderamento coletivo, de afeto mesmo, de amizade, de outros vínculos, sabe? Que acabam dando mais força pra gente seguir na luta. (Costa, entrevista)

O pertencimento afetivo à RBTR não se dá apenas pelo acúmulo de convivência ou pelo cultivo de amizades pontuais. Diversos relatos sugerem uma identificação mais profunda, enraizada em trajetórias de vida, experiências de luta

e modos compartilhados de estar no mundo. Os relatos sobre o impacto subjetivo do pertencimento à RBTR revelam vínculos que extrapolam a convivência organizativa e alcançam um profundo senso de identificação e suporte mútuo. Natália Siufi expressa essa vivência ao afirmar: “Conheci meus irmãos, minhas irmãs, né? Pessoas que até hoje são minha família, radicais, de luta e que estão fazendo a frente de luta nos seus estados, e que a gente se comunica mais do que eu me comunico com a minha família.” (SIUFI, entrevista).

O vínculo se forma, nesse sentido, como um reconhecimento mútuo entre “pares existenciais”, entre pessoas que compreendem o fazer artístico de rua não como técnica, mas como vocação, experiência e saber de vida. A afetividade que sustenta a RBTR está imbricada na própria concepção que seus membros têm de si e de seu ofício, e por isso funciona como cimento de laços mais fortes. Essa vivência é condensada com força na formulação de Natália Siufi, que descreve sua relação com a RBTR como pertencimento existencial e vocacional:

Não tem outra maneira da gente se modificar, a não ser entrando em contato com outros de nós, achar quem é da sua laia. A RBTR é gente da minha laia. É gente que sabe o que é ocupar uma rua, sabe o que significa você entrar em uma periferia e ter que dialogar com traficante, ter que dialogar com o vendedor de picolé, ter que dialogar com o padre, ter que dialogar com a senhorinha que vende o biscoito, a gente tem que dialogar com todo mundo. A gente tem que mediar tudo para fazer uma festa, para fazer um espetáculo. E as pessoas que fazem isso são doutoras em tudo, em geografia, em psicologia, história e matemática e ciências; são pós-doutoradas em tudo que você quiser. São pessoas, não vou dizer que são poucas ou são muitas, porque eu acho que não é questão de número, mas são pessoas raras. São pessoas que têm que, para além de fazer teatro, entender a função do que é isso na sociedade, entender a sua função. É um sacerdócio mesmo, né? É uma vocação também. (Siufi, entrevista)

Essa profunda identificação, que transcende a mera convivência para se tornar um sistema de significado compartilhado sobre a vocação e a experiência de vida do artista de rua, é um dos recursos relacionais mais poderosos circulados pelos vínculos afetivos da Rede. Ele legitima as trajetórias individuais e fomenta um senso de pertencimento existencial que atua como um cimento ainda mais forte para o coletivo.

Além de transformar as relações e o próprio senso de pertencimento individual, a dimensão afetiva na RBTR se estende e impacta diretamente as práticas políticas e de governança da rede, conferindo-lhe um caráter democrático particular. Em vez de votações formais, a RBTR prioriza a construção de consensos

mediados pelo “diálogo dos afetos”, um processo que se torna possível e se fortalece nos encontros e eventos. Lenine Alencar descreveu assim essa dinâmica:

Na RBTR, não se vota, se pactua. Isso me traz para um espaço, um exemplo de espaço democrático, um espaço que dialoga os afetos. Eu acho que essa é a pegada melhor: o diálogo dos afetos. Dentro da RBTR, quando a gente faz o encontro, quando a gente se encontra, e não precisa nem ser um encontro exatamente da RBTR, mas um seminário que a gente faça teatro de rua, que todo mundo vem, se não dá pra vir todo mundo, vem alguns; numa mostra, lá no Encena Na Rua [Mostra] do Chicão; no Festival Matias aqui; na Mostra Lino Rojas, entendeu? Em qualquer um você chegar, o espaço dos afetos está construído. Isso é que a RBTR possibilita, né, esse diálogo dos afetos. Eu não chamaria de espaço dos afetos, mas o diálogo dos afetos, porque é bem nesse sentido de que isso é possível.” (Alencar, entrevista)

Assim, a dimensão afetiva na RBTR revela-se como uma tecnologia política fundamental para a sustentação do movimento ao longo do tempo. Ela não apenas mantém vivas as redes de apoio e solidariedade, mas configura uma forma singular de resistência diante da precariedade estrutural, da dispersão territorial e dos desafios institucionais. Ao sustentar uma organização horizontal, descentralizada e voluntária, os vínculos afetivos transformam-se em um capital relacional que ultrapassa as convenções formais de participação e controle, ampliando as possibilidades de construção coletiva e de empoderamento.

6.3 **Rede de colaboração artística**

Para além de suas dimensões política e afetiva, a Rede Brasileira de Teatro de Rua revela sua materialidade relacional nas redes de colaboração artística que a sustentam. Essa faceta é vivenciada pelos participantes como um campo fértil de intercâmbio e desenvolvimento estético, onde os vínculos se tecem pela partilha de saberes, pela experimentação de linguagens e pela construção coletiva de repertórios para o fazer teatral na rua. O intercâmbio artístico emerge, assim, como um conteúdo central da conexão entre seus membros, configurando a RBTR como um verdadeiro laboratório de práticas e reflexões sobre a arte de rua. É nesse espaço de trocas contínuas (em encontros formais, mostras, festivais e circuitos de circulação) que os artistas não apenas aprendem uns com os outros, mas constroem uma rede densa de sociabilidade, que aprimora técnicas, fomenta a criação e enriquece o campo do teatro brasileiro.

Nesse sentido, a RBTR opera como um fluxo contínuo de circulação de informações e expertise artística. Essa pluralidade evidencia a RBTR como uma espécie de comunidade epistêmica do teatro de rua, onde diferentes modos de saber – muitas vezes enraizados em territórios específicos, experiências de vida e tradições culturais – entram em contato e se transformam mutuamente. O aprendizado não se dá por transmissão vertical de métodos, mas por imersão em coletivos de prática, onde o fazer estético é simultaneamente modo de conhecer e de pertencer. Samir Jaime ilustra essa profunda influência no seu percurso:

Eu sempre falo isso: pra mim, a Rede é essencial pro meu processo enquanto artista. Se hoje eu tô onde eu tô, se eu já construí muita coisa, é muito graças à Rede. (...). Talvez ela tenha me dado uma amplitude do meu fazer, um entender de uma pluralidade de fazeres e aí você começa a beber de outros lugares. Então, eu acho que a Rede ela foi extremamente importante, porque você começa a entrar na RBTR, e eu acho que ela vai além do político; ela vai no político, no estético, na pesquisa de linguagem mesmo, de entender o teatro de rua de várias formas. Eu acho que é muito pessoal de cada um ter esse entendimento, mas quando você consegue perceber que está numa rede nacional, com grupos de que vêm lá de João Pessoa, aí outros do Rio Grande do Sul, e outros vêm do Acre, você tem três formas de fazer a mesma atividade extremamente diferentes, com realidades diferentes. (Jaime, entrevista)

Essa troca constante, que dialoga tanto com o político quanto com o estético, é percebida pelos articuladores como um processo de retroalimentação mútua entre os grupos. Ela reflete o caráter de um movimento que, mesmo focado na luta por políticas públicas, não negligencia a importância do desenvolvimento estético e da linguagem artística. Rodrigo Zaneti pontua a indissociabilidade dessas dimensões e o dinamismo da troca entre regiões distintas:

Uma outra coisa que é importante a gente levantar sobre a Rede Brasileira de Teatro de Rua, é que mesmo sendo um movimento de força política, que luta pelas políticas públicas de cultura, ainda assim não se abandona as questões que dialogam sobre estética, sobre linguagem, sobre a estrutura do artista de rua. Então quando a gente fala da Rede Brasileira de Teatro de Rua, a gente fala sobre o movimento político inserido num cenário nacional de luta, resistência e militância, e a gente fala de um grupo de artistas que debatem, que pensam e que desenvolvem a linguagem do teatro de rua e a estética do teatro de rua, o tempo todo, inclusive, alimentando um ao outro grupo. Eu tô trocando com um grupo que tá na Bahia, eu tô trocando com um grupo que tá lá no Rio Grande do Sul, eu tô trocando em Mato Grosso e a gente vai se articulando, vai trocando e em um grupo vai alimentando o outro dentro desse movimento. (Zaneti, vídeo histórico)

A RBTR, ao promover esse diálogo constante, oferece um ambiente de amparo e legitimação para a diversidade de linguagens e a experimentação estética no teatro de rua. É um espaço onde a multiplicidade de abordagens é celebrada, e não limitada por cartilhas ou “regras” pré-determinadas, o que se torna vital para o reconhecimento de práticas diversas e a desconstrução de um modelo único de fazer arte na rua. Rogério Costa detalha essa função, a partir da experiência de seu próprio grupo:

Uma das demandas que a gente levou para a RBTR, quando chegou, era poder mostrar o espetáculo, para poder entender como aquelas pessoas do teatro de rua viam. De alguma maneira, a gente foi ali receber a bênção, “ai, fala que está certo” (risos). E foi muito interessante isso, porque ali a gente entendeu que o teatro de rua é uma modalidade tão rica, tão potente, tão diversa e que a gente cumpria um papel importante de apresentar uma possibilidade diferenciada de estar na rua. Então o nosso trabalho também, de alguma maneira, contribui para o próprio legado do teatro de rua no país por conta do seu modo de acontecer. A maneira como a gente concebeu aquela obra foi de uma maneira muito genuína, muito particular. Então acho que isso também foi importante nesse diálogo com a RBTR de entender que, sim, é teatro de rua e que não existe um tipo de teatro de rua, uma forma de fazer, uma regra. Já tentaram criar uma cartilha de teatro de rua e virou piada, porque não existe isso. Por mais que existam algumas regras que você pode identificar em relação ao uso da rua, em termos de fazer uma roda, como é que eu me coloco na roda para ser mais efetiva a cena, ou tem a incidência do sol em determinado lugar, ou a acústica, enfim, tem determinadas coisas assim. Mas em termos das possibilidades artísticas de fazer na rua, a RBTR é um espaço de amparo nisso, porque ela te faz entender que sim, é possível fazer algo diferente, que você pode fazer, que não existe um certo ou um errado, mas existem todas as possibilidades e é importante que se abra essas novas possibilidades. (Costa, entrevista)

A rede afetiva e política da RBTR constitui também uma infraestrutura informal de circulação artística, sustentada por laços de confiança e reconhecimento mútuo. Essa dimensão relacional opera como um sistema colaborativo que viabiliza a mobilidade de artistas, o acesso a públicos diversos e a ampliação territorial das práticas do teatro de rua. Essa infraestrutura relacional não apenas reforça o pertencimento à Rede como amplia concretamente a capacidade de ação dos grupos. A circulação independente de espetáculos passa a ser viabilizada por essa malha de contatos, como relata Jaime:

A Rede também uma importância muito grande, se a gente sai do lado político só, mas isso também é político, dessa questão da expansão do trabalho do grupos. Eu, no primeiro semestre, eu fiz uma circulação independente em que eu fiquei cinco meses na estrada; e isso só foi possível num momento inicial graças à Rede. Eu

tinha contatos na maior parte dos lugares, e nos lugares onde eu tinha contatos através da Rede, a partir desse contato se abriam novos contatos. Eu fiz uma viagem que era pra ser dois meses, virou cinco: passei por 14 estados, 63 municípios. Então a Rede sempre possibilitou a grupos que estava muito centrado no seu estado, na sua cidade, a conseguirem se expandir através desses contatos. (Jaime, entrevista)

O relato de Jaime ilustra vividamente como a rede afetiva e política da RBTR constitui também uma infraestrutura informal de circulação artística, sustentada por laços de confiança e reconhecimento mútuo. Essa dimensão relacional opera como um sistema colaborativo que viabiliza não apenas a circulação de informações cruciais para a logística (contatos, hospedagem, transporte, etc.), mas também o acesso a públicos diversos e a ampliação territorial das práticas do teatro de rua. Essa infraestrutura relacional, ao facilitar o acesso a recursos materiais (indiretamente, via apoio logístico e contatos) e a expertise em produção e circulação, não apenas reforça o pertencimento à Rede como amplia concretamente a capacidade de ação dos grupos.

A criação do Grupo de Trabalho de Colaboração Artística da RBTR representou uma tentativa de formalizar e potencializar uma prática já presente nas dinâmicas da Rede. A organização de cadastros de grupos, o mapeamento de estruturas e a identificação desses “corredores culturais” evidenciam o esforço coletivo de sistematizar formas autônomas de intercâmbio. Romualdo Freitas detalha a funcionalidade desse GT, que se mostrou uma “mão na roda”:

O GT de Colaboração Artística foi criado com a intenção de que a gente, inicialmente, – e inclusive ainda existe esse cadastro aberto nos arquivos da Rede – que a gente mapeasse quem éramos, onde estávamos e o que teríamos para oferecer nas rodadas que os grupos, os artistas de rua, fizessem por aí, por esse Brasil. Ele surge com essa inicial intenção de mapear os equipamentos existentes no país, pra que a gente possa facilitar a circulação dos espetáculos dos grupos e artistas que compõem esse grupo de articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Além disso, o GT de Colaboração Artística também era responsável por tentar organizar a parte das atividades artísticas que viriam a acontecer durante os encontros presenciais. Mas eu entendo que o GT de colaboração artística passou a funcionar e teve a sua funcionalidade muito maior quando eu estive diretamente envolvido na organização de alguns festivais de teatro que aconteceram. Eu percebi que era uma mão na roda a gente ter a Rede Brasileira de Teatro de Rua e conhecer todo mundo que faz parte dela. A gente criou uma circulação de grupos que já vinham saindo do sul e subindo, cumprindo alguns festivais, e cumpriam já um corredor de festivais. (Freitas, vídeo histórico)

Essa capacidade de reconhecimento mútuo e de mapeamento informal das condições de acolhimento entre os grupos é um ativo valioso para a logística e a

operacionalização da arte de rua. A troca de informações sobre estruturas e possibilidades de recepção otimiza as circulações, facilitando a vida dos artistas na estrada. Jaime reitera essa utilidade: “Hoje a gente consegue se ver e entender e saber onde dos grupos, quais cidades, quais as estruturas, como que o grupo pode receber o outro e que ajuda muito a gente que tá fazendo circulações e querendo trocar com os coletivos em outros estados.” (Jaime, vídeo histórico)

As questões de produção e circulação estão intrinsecamente ligadas às trocas estéticas e metodológicas que atravessam a Rede. A prática de circulação não é apenas logística: ela envolve intercâmbios de saberes e modos de fazer. Gomes sintetiza essa complementaridade:

[A participação na RBTR possibilita] (...) a lógica de você reconhecer as outras pessoas: existem outras pessoas? O quê elas estão fazendo? Qual é a forma de fazer? Onde é que mora? Como é que está fazendo a circulação? Essas questões que são de produção, práticas, mas também questões estéticas, né? (Gomes, entrevista)

Para além dos encontros nacionais oficialmente organizados, festivais e mostras de teatro de rua tornam-se espaços privilegiados de confluência entre grupos e articuladores da RBTR. Mesmo sem a chancela de “encontro oficial”, esses momentos configuram instâncias deliberativas e de troca que continuam a alimentar a organização da Rede. Jaime destaca essa plasticidade:

Então a gente tem 22 encontros da Rede, mas a gente podia aumentar esse número pra 40 se a gente pegasse as mostras de teatro que tiveram e dentro da mostra tinham pequenos encontros da Rede. Eu me lembro que a gente teve um encontro no Acre na Mostra Matias de Teatro de Rua. Teve uma Mostra Matias que teve mais pessoas de estados diferentes do Brasil do que o último encontro da Rede tinha tido. Tanto que lá a gente deliberou coisas e construiu um projeto pra tentar um edital pra realizar o próximo encontro; lá a gente deliberou coisas que se levou pro outro encontro. Porque a gente fortalece o espaço e se dentro dessas mostras têm ali oito, nove grupos todos da Rede, pessoas que vão pro Encontro só pra assistir que também são, você acaba tendo momentos de discussão, de plenárias, que acontecem nesses festivais que não são encontros da Rede numerados, mas que não deixam de ser encontros de pessoas do movimento. (Jaime, entrevista)

Em suma, a robustez da RBTR como rede não reside apenas em suas pautas políticas ou nos laços afetivos que a compõem. A colaboração artística emerge como um motor vital, traduzindo os vínculos relacionais em um fluxo contínuo de circulação de expertise específica do fazer teatral de rua. Ao criar uma infraestrutura

de apoio e um espaço de validação estética, a Rede demonstra como o fazer artístico e o engajamento político se retroalimentam, construindo um tecido social e cultural denso que impulsiona a inovação e a sustentabilidade do teatro de rua no Brasil. Essa imbricação de dimensões é o que confere à RBTR sua força e sua singularidade.

7

Considerações finais

Se a reconstrução da trajetória da Rede Brasileira de Teatro de Rua, esta articulação nacional e autônoma de artistas de rua em atividade há dezoito anos na cena pública, e, por meio dela, a exploração de um campo mais amplo de lutas organizadas em diversas cidades brasileiras tiverem sido bem-sucedidas, estará demonstrada a grandeza do trabalho realizado por esses artistas e a importância de compreender as formas por meio das quais se organizam e agem coletivamente em defesa da arte pública que praticam.

É significativo notar que, com frequência, esses artistas ocupam posições marginais nos circuitos institucionais de consagração do teatro, seja na crítica cultural, na academia, no fomento público. A atuação na rua, muitas vezes, é associada a imagens de improviso, amadorismo ou precariedade, visões que desconsideram a complexidade técnica e política envolvida na prática do teatro de rua. A tese, nesse sentido, se constrói também como contraponto a tais representações, permitindo vislumbrar, com clareza, a potência política e cidadã desse fazer artístico e a densidade das estratégias coletivas que o sustentam.

Essa pesquisa cumpre um duplo papel. De um lado, contribui para ampliar o campo dos estudos sobre movimentos sociais no Brasil, ao iluminar formas de luta por cultura, arte e direitos culturais que ainda permanecem pouco exploradas nesse domínio. De outro, oferece uma entrada alternativa aos estudos sobre políticas culturais, deslocando o foco prioritário da ação (ou omissão) estatal na organização da produção cultural para os processos de organização e reivindicação da sociedade civil. A partir da trajetória e da prática da Rede Brasileira de Teatro de Rua, a tese mostra como artistas e trabalhadores da cultura também produzem política no cotidiano das ruas, na ocupação dos espaços públicos, nas formas coletivas de resistência e proposição. Não se trata apenas de compreender a RBTR, mas de aprender com ela: com sua crítica, sua prática e sua capacidade de imaginar e construir outras formas de vida cultural no país.

Para tanto, a pesquisa levou à construção de um quadro analítico situado, concebido para dar conta da complexidade política e organizativa da ação coletiva da Rede. Essa arquitetura analítica se fundamentou em dois eixos principais, que,

embora com focos distintos, interagem e se reforçam mutuamente para oferecer uma compreensão complexa do fenômeno.

O primeiro eixo analítico, que adotou uma abordagem relacional para os movimentos sociais, foi a chave que abriu a complexidade da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Foi essa lente que impediu que a RBTR fosse tratada como uma entidade estática, permitindo desvendá-la como um processo contínuo de interação. A pesquisa, inspirada em autores como Mario Diani, mostrou que a coesão e o pertencimento à Rede não se explicavam por uma hierarquia rígida, mas pela densidade e materialidade de seus vínculos interpessoais e interorganizacionais. Complementarmente, a perspectiva de Ilse Scherer-Warren permitiu ir além, entendendo a própria configuração em rede não apenas como uma estrutura, mas como uma prática política em si. Assim, demonstrou-se que a escolha por uma organização horizontal e descentralizada é uma performance simbólica que fomenta a corresponsabilidade e permite à Rede atuar como uma “rede de redes” capaz de articular lutas locais em um projeto político de escala nacional.

O segundo eixo analítico, que se debruçou sobre as lutas sociais da arte e da rua, complementou essa perspectiva, permitindo uma compreensão da agência da RBTR a partir de uma ótica desde baixo. Essa lente analítica foi fundamental para ir além da ideia de que a Rede é apenas uma demandante de políticas, e para enxergá-la, em vez disso, como um ator que produz ativamente a política cultural no cotidiano de suas práticas. A tese desvendou um processo no qual, por meio de sua ação coletiva no espaço público, a RBTR reinventa os próprios termos da disputa por direitos e reconhecimento no campo das artes de rua. Ao invés de tomar os direitos como garantias fixas, a análise os observou como categorias em construção, moldadas e renegociadas nas lutas sociais. O esforço foi o de iluminar como a Rede, ao nomear e reivindicar a “arte pública” como direito, inventou novas formas de fazer política, expandindo o horizonte da cidadania cultural para além dos marcos institucionais e questionando as hierarquias que historicamente marginalizaram essas práticas.

A articulação conjunta desses dois eixos constituiu a base para o principal argumento deste trabalho: a demonstração de que a RBTR, enquanto um rede de movimentos sociais, atua simultaneamente como sujeito demandante e agente executor de políticas culturais. A aplicação transversal desses eixos permitiu à tese ir além da mera descrição da ação, evidenciando como a estrutura em rede (captada

no primeiro eixo) é a condição para a materialização das lutas por legitimidade e reconhecimento (exploradas no segundo eixo). O quadro analítico adotado possibilita, assim, compreender com maior precisão a agência política dos artistas de rua, situando-a em um campo relacional no qual se articulam, de forma complexa, dimensões organizativas, afetivas e institucionais da produção cultural.

Por fim, completando o repertório analítico mobilizado, impôs-se ao longo da pesquisa a necessidade de acolher e elaborar analiticamente a noção de arte pública, tal como formulada e reiterada pelos próprios articuladores da RBTR. Distante de um conceito cristalizado na literatura especializada, trata-se aqui de uma categoria nativa, enunciada em cartas, manifestos, debates e entrevistas, que opera no interior da Rede como princípio de legitimação e como horizonte de reivindicação. Sem pretender oferecer uma definição exaustiva ou inédita, a tese propõe compreender arte pública não apenas como contraposição à arte de mercado ou como simples descrição espacial, mas como uma categoria performativa que condensa tanto o conflito quanto o projeto político-cultural da Rede. Ela opera como índice da tensão entre o valor público da arte e sua exclusão das políticas culturais, ao mesmo tempo em que projeta uma reconfiguração dessas políticas a partir da centralidade dos direitos culturais e do direito à cidade. Ao interpretá-la como categoria política mobilizada nas lutas por políticas culturais, a pesquisa propõe um deslocamento em relação às abordagens que a tratam apenas como conceito estético, modalidade artística ou forma de ocupação do espaço urbano.

A aplicação desse enquadramento analítico à trajetória da RBTR permitiu desvelar uma série de achados empíricos relevantes sobre suas formas de organização, suas práticas políticas e os sentidos atribuídos à arte e à rua. A seguir, são apresentados os principais resultados extraídos de cada capítulo analítico, destacando como a interlocução com o material empírico possibilitou iluminar aspectos estruturantes das lutas sociais da arte no Brasil contemporâneo.

A análise evidenciou a influência marcante de linhagens como o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, as articulações do Movimento Arte Contra a Barbárie e as reverberações do Redemoinho, todas elas manifestações de um engajamento político e social contínuo dos artistas do teatro. Mais do que antecedentes cronológicos, essas experiências configuraram um campo de lutas já ativo na cena brasileira, sobretudo no contexto da nova ordem democrática inaugurada em 1988, em torno da valorização da arte como prática de interesse

público e do reconhecimento de seus praticantes como sujeitos de direitos. A RBTR não inaugura esse campo, mas o atualiza e rearticula sob o vetor específico do teatro de rua, ao propor uma plataforma nacional capaz de articular lutas locais já existentes, fomentar outras e formular diagnósticos e propostas próprias, centradas na legitimidade cidadã dessas práticas e na defesa de políticas públicas que as protejam e reconheçam seu valor.

Após contextualizar historicamente as lutas do teatro de rua, o Capítulo 4 avançou na compreensão do cenário de conflito e do projeto político-cultural que movem a RBTR, elementos centrais para a análise da agência desse movimento. Neste ponto, a tese demonstrou como a Rede não apenas se posiciona diante da marginalização estrutural das artes públicas nas políticas culturais brasileiras, mas também constrói um horizonte propositivo em torno da legitimidade da arte pública. Evidenciou-se que a “arte pública”, operando como uma categoria política e performativa, é o vetor que condensa a crítica da RBTR aos modelos hegemônicos – como o incentivo fiscal – e sua defesa de políticas baseadas no fomento direto e na cidadania cultural plena, combatendo o que consideram “falsa participação”. Em suma, este capítulo elucidou o porquê da ação coletiva da Rede, revelando a natureza de sua luta e o projeto de transformação das relações entre arte, Estado e sociedade.

Para aprofundar o entendimento sobre a agência da Rede e como ela materializa seu projeto político-cultural, o Capítulo 5 se debruçou sobre os diversos repertórios da ação coletiva mobilizados pela RBTR: suas formas de organização e atuação política. A análise demonstrou que a Rede emprega um conjunto variado de estratégias que se articulam em diferentes planos. Foram identificados os repertórios organizativos, que sustentam a coesão interna e a horizontalidade do movimento; os repertórios discursivos, pelos quais a RBTR formula suas demandas e contesta narrativas hegemônicas; e os repertórios de ação direta, que marcam sua presença no espaço público e sua intervenção simbólica e pressão junto às instituições. Ao detalhar essas práticas, a tese evidenciou a complexidade e a adaptabilidade da ação da RBTR, mostrando como o movimento constrói e exerce sua influência, transformando os termos do debate sobre arte pública e políticas culturais no Brasil.

Finalizando a análise das dinâmicas internas da Rede, o Capítulo 6 concentrou-se em desvendar a dimensão relacional da RBTR, analisando sua

configuração não apenas como uma estrutura formal, mas como um complexo e vivo tecido de vínculos sociais. A partir da identificação de seus participantes como “articuladores” e da recusa a estruturas hierárquicas, o capítulo demonstrou como a Rede se sustenta por meio de vínculos interpessoais e interorganizacionais que operam como base de sua articulação política e de sua coesão interna. Foram analisadas três dimensões desses vínculos: a rede política, delineando as articulações estratégicas e a solidariedade em torno de pautas; a rede de colaboração artística, evidenciando a troca de saberes e experiências criativas; e a rede afetiva, sublinhando a importância dos laços de amizade e confiança. A tese revelou como o entrelaçamento dessas práticas de reconhecimento mútuo e ações conjuntas não apenas sustenta a organização da RBTR, mas também possibilita a circulação de recursos fundamentais à sua continuidade, como saberes, apoio material, acolhimento e oportunidades de trabalho. Com isso, demonstrou-se que a força, a singularidade e a durabilidade da RBTR residem, em grande parte, na densidade e na qualidade dos vínculos que estruturam sua existência enquanto rede, complementando e potencializando seus repertórios de ação.

Com este desenvolvimento, esta pesquisa supre uma lacuna empírica e analítica ao oferecer uma interpretação aprofundada da trajetória e das práticas políticas deste movimento social, que ainda não havia sido analisado como tal na literatura sociológica. Contudo, é importante reconhecer que, ao estruturar uma investigação voltada a compreender os nexos sociológicos da produção política e cultural da RBTR, certas dimensões do fenômeno ficaram fora do escopo, seja por escolhas metodológicas, seja por condições concretas de realização da pesquisa.

Ao priorizar a análise das práticas políticas que conectam lutas locais e configuram a RBTR como rede nacional, explorando seus processos de articulação, diagnósticos compartilhados e estratégias coletivas, deixou-se de examinar diretamente o conteúdo dos espetáculos apresentados pelos grupos e os efeitos imediatos dessas apresentações na recepção do público. Essa decisão não ignora a relevância da dimensão estética para a RBTR, cuja ação política se entrelaça à prática artística em espaço público em inúmeros momentos, mas parte do entendimento de que tais investigações demandam um recorte analítico distinto, centrado na mediação estética e na experiência do espectador, além de um recorte territorial mais circunscrito do que o nacional adotado aqui. Ao assumir esse recorte, a pesquisa não nega a potência política que os próprios artistas atribuem às

apresentações, mas reconhece que a verificação empírica dessa potência, na perspectiva do público, constitui um campo de investigação complementar a ser explorado em trabalhos futuros.

Limitação de natureza semelhante se deu no que diz respeito aos encontros presenciais da RBTR. Desde a formulação do projeto de pesquisa, previa-se a participação em pelo menos um desses momentos, como parte dos esforços metodológicos de observação direta. Contudo, durante todo o período da pesquisa, a Rede não realizou encontros presenciais, o que impossibilitou esse objetivo. As fontes consultadas e, sobretudo, as entrevistas com articuladores e articuladoras ofereceram relatos vívidos sobre a dinâmica desses encontros, bem como sobre os cortejos e outras ações diretas que deles emergem. Ainda assim, a ausência de vivência *in loco* impôs limites à apreensão sensível de aspectos relacionais, performáticos e afetivos que caracterizam a vida coletiva da RBTR nesses momentos, e que dificilmente podem ser plenamente captados apenas por meio de registros e narrativas.

Essa ausência, contudo, não é apenas uma contingência metodológica. Constitui também um dado relevante sobre o próprio objeto, pois revela uma temporalidade da RBTR marcada por ciclos de mobilização e pausa, momentos de refluxo e reorganização interna e condicionantes externos, como a pandemia, que afetaram a capacidade de articulação nacional. Trata-se, portanto, de uma lacuna que não se restringe à experiência individual da pesquisa, que certamente teria se beneficiado de uma imersão mais direta, mas que expressa igualmente as circunstâncias históricas e políticas nas quais a Rede se encontrava.

Ao desvelar a complexidade organizativa e a potência política da Rede Brasileira de Teatro de Rua, esta pesquisa espera se constituir em um material útil para todos aqueles que buscam compreender as dinâmicas da ação coletiva, o papel da arte no espaço público e os processos de reivindicação e produção de políticas culturais pela sociedade civil. A trajetória da RBTR, com sua capacidade singular de articular lutas e forjar novas concepções de direitos culturais, é mais que um objeto de estudo e constitui uma referência indispensável para pensar o entrelaçamento entre arte, política e cidadania no Brasil. Ela mostra que a arte pública, quando enraizada nas comunidades e sustentada por laços profundos de solidariedade, pode ser um instrumento poderoso de transformação social e cultural, capaz de imaginar e construir outras formas de vida coletiva. Num país onde a

disputa pelo espaço público e pela cidadania cultural permanece constante, a luta e a missão da RBTR se reafirmam, a cada ação e articulação, como farol de resistência e esperança na arte e na rua.

8

Referências bibliográficas

ABREU, Kil. Experimentação e realidade: grupos e modos de produção teatral no Brasil. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, pp. 90-95.

ALEXANDER, Jeffrey C. O novo movimento teórico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 2, n. 4, p. jun 1987.

ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. **Lua Nova**, São Paulo, n. 76, p. 49-86, 2009.

_____. Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito. **Sociologia & Antropologia**, v. 2, n. 3, p. 21-41, 2012.

ALVAREZ, Sônia.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: _____. (Orgs.). **Cultura e Política nos movimentos sociais latino-americanos. Novas Leituras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. Primeiro Manifesto Arte Contra a Barbárie [1999a]. In: ROMEO, Simone Prado. **O Movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998–2002)**. 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016. p. 167–168.

_____. Segundo Manifesto Arte Contra a Barbárie [1999b]. In: ROMEO, Simone Prado. **O Movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998–2002)**. 2016. 229p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016, pp. 169-171.

_____. Terceiro Manifesto Arte Contra a Barbárie [2000]. In: ROMEO, Simone Prado. **O Movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998–2002)**. 2016. 229p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016, pp. 172-173.

BARCELOS, Marcelo; PEREIRA, Matheus M.; SILVA, Marcelo K. Redes, campos, coalizões e comunidades: conectando movimentos sociais e políticas públicas. **BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 82, p. 13-40, 2016.

BARREIRA, Irllys F. Ação direta e simbologia das “jornadas de junho”: notas para uma sociologia das manifestações. **Contemporânea**, v. 4, n. 1, jan-jun 2014, p. 145-164

BENNETT, W. Lance; SEGERBERG, Alexandra. **The logic of connective action**. Digital media and the personalization of contentious politics. *Information, Communication & Society*, v. 15, n. 5, p. 739-768, 2012

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BRINGEL, Breno. Com, contra e para além de Charles Tilly: mudanças teóricas no estudo das ações coletivas e dos movimentos sociais. **Sociologia & Antropologia**, v. 2, n. 3, p. 43-67, 2012.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

CARLOS, Euzeneia. Contribuições da análise de redes sociais às Teorias dos Movimentos Sociais. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 153-166, jun. 2011.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro? **DAPesquisa**, Florianópolis, v.3 n.5, p.1168-1174, 2008.

_____. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). **Próximo ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, pp. 42-47

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Vol. 1. 6ª ed rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2002 [1996]

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet. Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

_____. **Redes de indignação e esperança**. Movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012, pp. 295-316.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CLEMENS, Elisabeth. Repertórios organizacionais e mudança institucional: grupos de mulheres e a transformação na política dos Estados Unidos. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 3, p. 161-2018, 2010.

COHEN, Jean L.; ARATO, Andrew. **Sociedad civil y teoría política**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

COHEN, Jean L. Sociedade civil e globalização: repensando categorias. **Dados**, v. 46, p. 419-459, 2003.

COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília. Esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Políticas culturais como instrumental de efetivação de direitos culturais. **Sequência**, Florianópolis, n. 77, p. 177-196, nov. 2017.

_____. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

DAGNINO, Evelina. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: _____. (Org). **Anos 90. Política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 103-115.

_____. Cultura, cidadania e democracia. A transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana. In: ALVAREZ, Sônia; _____.; ESCOBAR, Arturo (Orgs.). **Cultura e Política nos movimentos sociais latino-americanos. Novas Leituras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 61-102.

_____. Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?. In: MATO, Daniel (Coord.). **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 95-110.

_____.; OLVERA, Alberto J.; PANFICHI, Aldo. Para uma outra leitura da disputa pela construção democrática na América Latina. In: _____ (Orgs.). **A disputa pela construção democrática na América Latina**. São Paulo: Paz e Terra; Campinas: Unicamp, 2006.

DELLA PORTA, Donatella; DIANI, Mario. **Social movements: an introduction**. 2 ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

DIANI, Mario. The Concept of Social Movement. **Sociological Review**, Oxford, v. 40, n. 1, p. 1-25, 1992.

_____. Introduction: social movements, contentious actions, and social networks: "From metaphor to substance?". In: _____.; McADAM, Doug. (Orgs.). **Social movements and networks. Relational approaches to collective action**. Oxford: Oxford University Press, 2003a.

_____. Networks and social movements: a research programme. In: _____; McADAM, Doug. (Orgs.). **Social movements and networks. Relational approaches to collective action.** Oxford: Oxford University Press, 2003b

_____. **The cement of civil society. Studying networks in localities.** Cambridge e New York: Cambridge University Press, 2015.

DURHAM, Eunice Ribeiro. Movimentos Sociais. A construção da cidadania. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 10, p. 24-30, out 1984.

EMIRBAYER, Mustafa. Manifesto for a Relational Sociology, **American Journal of Sociology**, v. 103, n. 2, p. 281-317, set 1997.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes: Arte Pública. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79942-arte-publica>.

_____. Verbetes: Teatro de Grupo. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79872-teatro-de-grupo>.

FERNANDES, Marina F. de A. O giro relacional da ação coletiva: contribuições do pragmatismo clássico aos estudos sobre as relações Estado-sociedade no Brasil. **Mediações**, v. 28, n. 2, p. 1-18, mai-ago, 2023.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: Experiências teatrais brasileiras nos anos 90.** 2003. 219 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.** Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (Orgs.). **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões / Néstor García Canclini.** Salvador : EDUFBA, 2019, pp. 45-86.

GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade.** 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

GOHN, Maria da Glória. Cidadania e direitos culturais. **Katálisis**, v. 8, n. 1, p. 15-23, 2005a.

_____. **O protagonismo da sociedade civil: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias.** São Paulo: Cortez, 2005b.

_____. **Teorias dos movimentos sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos.** 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. **Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

_____. Movimentos sociais e cidadania. In: PAIVA, Angela Randolpho (Org.). **Direitos humanos em seus desafios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2012, p. 35-60.

_____. **Novas teorias dos movimentos sociais.** 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Participação e democracia no Brasil: da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013.** Petrópolis: Vozes, 2019.

GOULART, Bárbara. O conceito de ação coletiva na obra de Charles Tilly. **Rev. Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 20, n. 1, p. 54-74, jan/abr, 2023.

HADDAD, Amir. Arte Pública. In: MENDES, Claudio; GASPARANI, Gustavo (Orgs.). **Amir Haddad de todos os teatros.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

KECK, Margaret E.; SIKKINK, Kathryn. **Activistas sin fronteras: redes de defensa en política internacional.** Cidade do México: Siglo XXI, 2000.

KRINSKY, John; MISCHKE, Ann. Formations and formalisms: Charles Tilly and the paradox of the actor. **Annual Review of Sociology**, v. 39, n. 1, p. 1-26, 2013.
MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os movimentos sociais? **Lua Nova**, n. 17, p. 49-66, jun, 1989.

MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os movimentos sociais? **Lua Nova**, n. 17, p. 49-66, jun, 1989.

_____. **A invenção do presente. Movimentos sociais nas sociedades complexas.** Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura.** Petrópolis: Vozes, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2016

PAIVA, Ângela Randolpho. Pedagogia alternativa nos movimentos sociais. **Desigualdade & Diversidade**, edição dupla, n. 12, jan/dez, 2013, pp. 29-42.

_____. **Dinâmicas sociais na luta por direitos no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2021.

PICON-VALLIN, Béatrice.. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, pp. 82-89

REDEMOINHO. Manifesto Redemoinho. In: SANTOS, Valmir. Classe teatral assina manifesto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de dez. de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1012200419.htm>> . Acesso em: 25 de jun de 2025

_____. O Redemoinho e seus objetivos. (2006) In: AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

_____. Carta de Salvador. **Cavalo Louco Revista de Teatro**, ano 4, n. 6, jul. 2009, pp. 32-33. Disponível em: <https://archive.org/details/cavalo_louco_06/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 25 jun 2025

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Renata. Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. **Políticas Culturais Em Revista**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 674-703, jun./dez. 2016

ROMEO, Simone Prado. **O Movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**. 2016. 229p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016.

RUBIM, Antônio Albino C. Políticas Culturais no Governo Lula. In: _____. (Org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.
_____. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In:

RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (Orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

_____. Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina. **Políticas Culturais Em Revista**, Salvador, v. 12, n. 1, p. 260-283, jan./jun. 2019
SANTINI, Alexandre. **Cultura viva comunitária. Políticas culturais no Brasil e na América Latina**. Rio de Janeiro: ANF Produções, 2017.

SANTOS, Márcio Silveira dos. Movimentos de arte de rua. In: _____. **Sobre dramaturgia(s) para teatro(s) de rua: procedimentos de criação no contexto das políticas culturais brasileiras**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SANTOS, Renan do Nascimento. **Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Redes de movimentos sociais**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

_____. **Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização**. São Paulo: Hucitec, 1999

_____. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. **Sociedade e Estado**, v. 21, n.1, p. 109-130, jan-abr, 2006.

_____. Redes de movimentos sociais na América Latina: caminhos para uma política emancipatória?. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 505-517, set-dez, 2008.

_____. Redes e movimentos sociais projetando o futuro. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 1, n. 1, jan-jul, p. 2013.

_____. **Redes emancipatórias: nas lutas contra a exclusão e por direitos humanos**. 2. ed. Curitiba: Appris, 2018.

SHIROMA, E. O.; CAMPOS, R. F.; GARCIA, R. M. C. Decifrar textos para compreender a política: subsídios teórico-metodológicos para análise de documentos. **Perspectiva**, 23 (2), pp. 427-446, 2005.

SILVA, Marcelo Kunrath. Sociedade civil e construção democrática: do maniqueísmo essencialista à abordagem relacional. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, n. 16, p. 156-179, jul-dez, 2006.

SILVA, Camila Farias da. **Inovações nos repertórios de contestação: o confronto em torno do transporte público em Porto Alegre**. 184f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

STEINBERG, Marc W. The talk and back talk of collective action: A dialogic analysis of repertoires of discourse among nineteenth-century English cotton spinners. **American Journal of Sociology**, v. 105, n. 3, p. 736-780, 1999.

TARROW, Sidney. Charles Tilly and the Practice of Contentious Politics. **Social Movement Studies**, v. 7, n. 3, p. 225-246, 2008

_____. **O Poder em Movimento: movimentos sociais e confronto político**. Petrópolis: Vozes, 2009

_____. The contributions of Charles Tilly to the social sciences. **Contemporary Sociology**, v. 47, n. 5, p. 513-524, 2018.

TATAGIBA, Luciana; ABERS, Rebecca; SILVA, Marcelo Kunrath. Movimentos sociais e políticas públicas: ideias e experiências na construção de modelos alternativos. In: PIRES, Roberto; LOTTA, Gabriela; OLIVEIRA, Vanessa E. de. (Orgs.). **Burocracia e políticas públicas no Brasil : interseções analíticas**. Brasília: Ipea: Enap, 2018, pp. 105-138.

TILLY, Charles. **From mobilization to revolution**. New York: Random House, 1978.

_____. Repertoires in Great Britain, 1758-1834. In: TRAUGOTT, Mark (org.). **Repertoires and cycles of collective action**. Durham: Duke University Press, 1995, p. 15-42.

_____. **Regimes and Repertoires**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

_____. **Contentious performances**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

TROTTA, Rosyane. Grupos à procura de seus pares. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.1, p.69-77, 1998.

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

_____; _____. Teatro de rua no Brasil: um breve olhar histórico. In: _____. **Teatro de rua e espaços abertos para a cena Salvador**: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020, pp. 20-40

_____; _____. GOMES, Vanéssia (Orgs.). **Teatro de Rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

VANDENBERGHE, Frédéric. A relação como operador mágico. Superando a divisão de entre sociologia processual e relacional. **Sociologia & Antropologia**, v. 07, n.02, 2017, p. 341-370

van DIJK, Teun A. Social movement discourse: Manifestos. In: COULTHARD, Carmen-Rosa Caldas; COULTHARD, Malcolm (Orgs.). **Text and Practices**. 2a ed. Londres: Routledge, 2022.

VICH, Víctor. **Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

_____. **Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles**. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2021.

WEBER, Max. A “objetividade” conhecimento em Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). **Weber**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 79-127.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: _____. **Resources of hope: culture, democracy, socialism**. Londres, Nova Iorque: Verso, 1989, pp. 3-18.

WRIGHT MILLS, C. Do artesanato intelectual. In: _____. **A imaginação sociológica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

Fontes documentais

FRENTE NACIONAL DE TEATRO. **Carta ao Ministro da Cultura Juca Ferreira**. Brasil, 2015. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2015/04/carta-ao-ministro-juca-ferreira.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

NÚCLEO DE PESQUISADORES DE TEATRO DE RUA. **Carta do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua**. Angra dos Reis, 2009. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/07/carta-do-nucleo-de-pesquisadores-de.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA. **A roda girou em Salvador**. Salvador, 2007. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/06/genese-da-rbtr.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Salvador**. Salvador, 2008a. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Teatro(s) de Rua do Brasil. A luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016

_____. **Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua**. São Paulo, 2008b. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2008/12/carta-da-rede-brasileira-de-teatro-de.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Arcozelo**. Paty do Alferes, 2009a. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/04/carta-de-arcozelo.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Documento entregue à Funarte sobre Edital Artes na Rua**. Brasil, 2009b. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/07/documento-entregue-funarte-sobre-o.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Florianópolis**. Florianópolis, 2009c. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/08/carta-de-florianopolis.html>>. Último acesso em 19 nov. 2022.

_____. **Carta do Acre**. Rio Branco, 2009d. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2009/11/carta-do-acre.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Canoas/RS.** Canoas, 2010a. Disponível em:
<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2010/02/carta-de-canoasrs_03.html>.
Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta do Rio Grande do Sul.** Canoas, 2010b. Disponível em:
<<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/2010/05/carta-do-rio-grande-do-sul.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta da RBTR ao MinC/Funarte.** Brasil, 2010c. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2010/08/carta-da-rbtr-ao-mincfunarte.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Campo Grande/MS.** Campo Grande, 2010d. Disponível em:
<<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/2010/12/carta-de-campo-grandems.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Teresópolis.** Teresópolis, 2011a. Disponível em:
<<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/2011/11/9-encontro-rbtr-carta-de-teresopolis.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Manifesto RBTR – Prêmio Teatro Brasileiro.** À Comissão de Tributação e Finanças da Câmara dos Deputados, Deputado Pedro Eugênio (PT-PE). Teresópolis, 2011b. Disponível em:
<<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/2011/11/manifesto-premio-teatro-brasileiro.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta de Santos.** Santos, 2012a. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2012/02/carta-de-santos-rbtr.html>>.
Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua ao Governo Federal.** Santos, 2012b. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2012/02/carta-da-rbtr-ao-governo-federal.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta de João Pessoa.** João Pessoa, 2012c. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2012/09/carta-de-joao-pessoa-xi-encontro-rbtr.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta de Brasília/DF.** Taguatinga, 2013a. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2013/03/carta-da-rbtr-brasiliadf.html>>.
Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta do Ramal História Encantada.** Rio Branco, 2013b. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2013/09/carta-do-ramal-historia-encantada.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta de Londrina/Paraná.** Londrina, 2014a. Disponível em:
<<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2014/04/carta-de-londrinaparana.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta do Hotel da Loucura - Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2014b. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Teatro(s) de Rua do Brasil. A luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016

_____. **Manifesto Por Uma Arte-Pública.** Rio de Janeiro, 2014c. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2014/09/manifesto-por-uma-arte-publica.html>>.. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Manifesto RBTR.** Sorocaba, 2015a Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2015/05/manifesto-rbtr.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Tomada do Brasil pela Arte Pública. Manifesto Campo Grande/MS.** Campo Grande, 2015b Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2015/07/tomada-do-brasil-pela-arte-publica.html>>. Último acesso: 19 nov. 2022.

_____. **XVII Encontro da RBTR – Fortaleza/Aquiraz – 2015.** Fortaleza, 2015c. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia (Orgs.). Teatro de Rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

_____. **Manifesto da Rede Brasileira de Teatro de Rua - Campo Grande/MS.** Campo Grande, 2016a. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2016/08/manifesto-da-rede-brasileira-de-teatro.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Manifesto Luas e Ruas Contra os Genocídios.** Campo Grande, 2016b Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2016/06/luas-e-ruas-contra-os-genocidios.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **20º Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua.** Presidente Prudente, 2017a. Disponível em: <<https://federacaoprudentinadeteatro.blogspot.com/2017/07/20-encontro-da-rede-brasileira-de.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Relato de parte do que rolou nas plenárias do XX Encontro da RBTR.** Presidente Prudente, 2017b. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2017/07/relato-de-parte-do-que-rolou-nas.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta-Manifesto do XXI Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR dezembro/2017 - Parelheiros, São Paulo.** Parelheiros, 2017c. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2018/02/xxi-encontro-da-rede-brasileira-de.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **XXI Encontro da RBTR - Ata.** Parelheiros, 2017d. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2018/02/xxi-encontro-da-rbtr-ata.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta de Salvador – XXII Encontro da RBTR, 2019.** Salvador, 2019a. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2019/04/carta-de-salvador-xxii-encontro-da-rbtr.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta ao Presidente da República. Dia Nacional da Tomada do Brasil Pelas Artes Públicas.** Brasil, 2019b. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2019/06/carta-ao-presidente-da-republica-rbtr.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Carta Aberta da Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR – pela aprovação da Lei de Emergência Cultural.** Brasil, 2020. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2020/05/carta-aberta-da-rede-brasileira-de.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022.

_____. **Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) pelo direito à vida dos trabalhadores da cultura e pela reedição da Lei Aldir Blanc - LAB 2021.** Brasil, 2021. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2021/04/carta-da-rbtr-pelo-direito-vida-dos.html>>. Último acesso em: 19 nov. 2022

_____. **Tomada do Brasil pela Arte Pública. Manifesto Campo Grande/MS.** Campo Grande, 2015b Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2015/07/tomada-do-brasil-pela-arte-publica.html>>. Último acesso: 19 nov. 2022.

_____.; REDE TEATRO DA FLORESTA. **Carta Pororoca.** Porto Velho, 2010. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2010/08/carta-pororoca.html>>. Último acesso: 19 nov. 2022.

Apêndice

Perfil dos entrevistados.

Nome: Lenine Alencar

Cidade/UF: Rio Branco/AC

Grupo/Coletivo de Teatro: Companhia Visse & Versa de Ação Cênica

Participação na RBTR: desde 2007

Outras Inserções/Movimentos: Federação de Teatro do Acre (FETAC)

Idade na data da entrevista: 59 anos

Gênero: Masculino

Raça/Cor: Negro

Nome: Licko Turle

Cidade/UF: Salvador/BA

Participação na RBTR: desde 2007

Outras Inserções/Movimentos: Movimento Preto, Pele Negra - Escola de Teatros

Pretos, participou do Redemoinho.

Idade na data da entrevista: 63 anos

Gênero: Masculino

Raça/Cor: Preto

Nome: Natália Siufi

Cidade/UF: São Paulo/SP

Grupo/Coletivo de Teatro: Grupo Xingó

Participação na RBTR: desde 2010

Outras Inserções/Movimentos: Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP)

Idade na data da entrevista: 35 anos

Gênero: Pessoa não binária

Raça/Cor: Identifica-se fenotipicamente como branca, mas ressalta sua ancestralidade árabe.

Nome: Richard Rigueti

Cidade/UF: Rio de Janeiro/RJ

Grupo/Coletivo de Teatro: ESLIPA - Escola Livre de Palhaços

Participação na RBTR: desde 2007

Outras Inserções/Movimentos: Fórum Carioca de Arte Pública

Idade na data da entrevista: 66 anos

Gênero: Masculino

Raça/Cor: Branco

Nome: Rogério Francisco Costa

Cidade/UF: Londrina/PR

Grupo/Coletivo de Teatro: Núcleo Às de Paus

Participação na RBTR: desde 2011

Outras Inserções/Movimentos: Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL)

Idade na data da entrevista: 44 anos

Gênero: Masculino

Raça/Cor: Pardo

Nome: Samir Jaime

Cidade/UF: Sorocaba/SP

Grupo/Coletivo de Teatro: Grupo de Teatro de Rua Nativos Terra Rasgada

Participação na RBTR: desde 2010

Outras Inserções/Movimentos: Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP)

Idade na data da entrevista: 43 anos

Gênero: Masculino

Raça/Cor: Branco

Nome: Vanéssia Gomes dos Santos

Cidade/UF: Fortaleza/CE

Grupo/Coletivo de Teatro: Grupo Teatro de Caretas

Participação na RBTR: desde 2007

Outras Inserções/Movimentos: Articulação de Trabalhadores das Artes da Cena pela Democracia e Liberdade (ATAC)

Idade na data da entrevista: 51 anos

Gênero: Feminino

Raça/Cor: Parda