

# Royal de Luxe: teatro de rua como intervenção urbana e um olhar sobre a cidade

Anna Paula Soares Lemos <sup>1</sup>  
Rosane Cristina Oliveira <sup>2</sup>  
Viviane Jordão Pinheiro de Lima <sup>3</sup>

## RESUMO

No presente artigo temos, a priori, o conceito de teatro e de teatro de rua como intervenção urbana; como objeto de análise, reflexão e ilustração os trabalhos da companhia de teatro francesa Royal de Luxe e sua importância nos espaços de urbanos, tanto do ponto de vista artístico-político, como na inovação em relação aos espetáculos. Conceitualmente, este estudo baseia-se nos conceitos de teatro de rua e ocupação da cidade de Carreira (2009), e de intervenção urbana, de Barja (2008). O objetivo é perceber como a companhia e seus espetáculos com bonecos gigantes podem dialogar com a história por onde passa, trazendo um teatro rico em significados culturais, que altera a visualidade dos centros urbanos, criando relações diferentes com os passantes, cuja invisibilidade o é própria. Do ponto de vista metodológico, optamos por metodologia bibliográfica e análise documental, a partir das informações disponibilizadas via internet pela Cia Royal De Luxe.

**Palavras-Chave:** Teatro de rua. Espaços urbanos. Intervenção urbana.

## 1 Teatro de rua

Teatro de rua é uma modalidade teatral e tem gênese na Antiguidade. A palavra teatro vem do grego *theatron*, que significa "lugar de onde se vê". É uma forma de arte completa, rica em elementos, em que homens se comunicam, dialogam e transmitem culturas diversas através dos espetáculos.

O teatro como difusor de cultura, reconhecendo as diversas manifestações, propõe que no mesmo espaço haja reflexão do que é ser diferente. A diversidade cultural é a riqueza da humanidade.

O teatro relaciona-se com a sociedade e a política, pois reúnem pessoas, sendo um fenômeno social. No que tange à política, Guénon (2003, p. 15) argumenta dizendo que "[...] o que é político, no princípio do teatro, não é representado, mas a representação: sua existência, sua constituição 'física', por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento [...]".

Nesta medida, André Carreira (2003, p. 2) traz a síntese que relaciona teatro e política pela pers-

---

1 Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ E-mail: annapaulalemos@gmail.com

2 Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio. E-mail: rosanejrj@unigranrio.edu.br

3 Mestranda em Humanidades, Culturas e Artes pela Unigranrio. E-mail: viviane.pinheiro@ifrj.edu.br

pectiva do teatro de grupo e respectiva sede, lugar em que o grupo “[...] se funda cotidianamente como unidade criativa [...]”. Assim, constrói espaços simbólicos alternativos e críticos aos espaços que estimulam procedimentos impessoais de transformação da arte teatral em mercadoria. O espaço da sede se torna espaço político na medida em que os grupos o reivindicam como instrumento impulsionador de sobrevivência do coletivo.

Este espaço que impulsiona a sobrevivência do coletivo encontra na cidade o *não lugar* (AUGÉ, 1994b, p. 167), possivelmente provocador da perda de nós mesmos como grupo e sociedade, prevalecendo o indivíduo solitário: “O não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo.” Paradoxalmente, o mesmo espaço provoca, com a intervenção da arte teatral, a ideia de que a teatralidade é inerente a todas as pessoas (BOAL, 1993), que pode acontecer em qualquer lugar, seja no palco italiano (teatro burguês)<sup>4</sup>, ou na rua, na praça, para qualquer passante, interessado ou não pela arte.

Fazer teatro é, portanto, ato que propõe apresentar história, comunicar um fato, entreter e reunir pessoas. Assim, “[...] o teatro é político, ainda que não trate especificamente de temas políticos [...]” (BOAL, 1993, p. 15). Quando tal ato se realiza no espaço urbano comum a todos, com plateia extremamente heterogênea, o fazer teatral torna-se experiência que ao mesmo tempo é potência, provocação e incentivo à curiosidade das multidões por presenciar a manifestação artística, e é também intervenção na vida cotidiana e corrida das grandes cidades sem a atenção de muitos transeuntes que não param para fruir e dialogar com a cena. Neste sentido, o momento estético brota do cimento e surge interferindo na anestesia e na correria da cidade.

Tal reflexão nos faz complexificar a afirmação de que para existir teatro são necessários três elementos importantes: o ator, o texto e a plateia. Conforme Desgranges (2010, p. 28):

O acontecimento artístico se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos - ator, contemplador e obra - reside o evento estético.

Ao ocupar os espaços abertos (ruas, praças, jardins, saídas de estações de metrô), o teatro de rua intervém neste local, resultando em novos significados a este espaço e contribuindo na vida das pessoas de forma imaginativa, perceptiva e sensorial, além de proporcionar o redescobrimto da cidade por meio da arte urbana. No entanto, lembra Carreira, essa relação não é necessariamente amistosa e “[...] por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado.” (CARREIRA, 2009, p. 2).

A contribuição especial do teatro de rua, ao interferir naquele espaço, ressignificando o ambiente, trazendo novos olhares e descobertas, instiga ao passante o interesse pela apreciação artística e cultural acentuando provocador instante presente. Além da forma de transmissão que seria comum a todos, o teatro de rua pode convidar à participação coletiva como arte de provocação e interação. Conforme Boal (2010, p. 12) “[...] algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar, enquanto todas as outras permaneceriam sentadas receptivas, passivas: estes seriam os espectadores,

---

<sup>4</sup> Conforme Berthold (2011), a plateia assiste à representação de frente. Teve seu surgimento no século XVI, quando o homem passa a ser o centro do universo.

a massa, o povo." Assim, o teatro de rua promove encontro entre a arte e o passante e deste resulta a promoção do diálogo e a reflexão do cidadão, morador e constituinte desta cidade e traz características de *intervenção urbana* na medida em que acentuando o instante presente, rompe a barreira que separa o artista do espectador.

Conforme Jacobs (2011, p.162), "[...] a paisagem urbana é viva graças ao seu enorme acervo de pequenos elementos [...]". Ao citar a diversidade, sendo comum e frequente às grandes cidades, a autora ressalta as condições econômicas presentes no espaço urbano que contribuí para o aparecimento de diversos atrativos, como o comércio, pequenas empresas e alternativas culturais, como o próprio teatro de rua, por exemplo, que é atrativo e invasor. Nesta medida, seguindo a análise de Carreira, o ambiente urbano, justamente e também por isso, traz regras de funcionamento e operações que geram um potencial dramático próprio. "A silhueta da cidade", diz ele, "[...] propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico [...]" (CARREIRA, 2009, p.2). Dito isto, será necessário entender sob que perspectiva é possível tratar de espaço urbano neste artigo.

## 2 Espaços urbanos

A cidade é o espaço da pluralidade – de pessoas, ações, possibilidades, modos de pensar. Tem histórias, particularidades, mas em geral as cidades são o espaço da convivência por excelência, o espaço do trabalho, do lazer, de todas as possibilidades, da guerra à festa e, como diz Carreira (2009, p.13) "[...] cidade que é um organismo de contradições e atritos [...]". A rua é o espaço da adversidade e da diversidade de sujeitos. É o espaço do individual, onde preconizamos frequentemente os nossos objetivos, sem observar o mundo à nossa volta, das invisibilidades, dentro de um mundo de imagens que nos impregna os olhos o tempo todo, ao ponto de deixarmos de percebê-las.

No cotidiano, a rotina é a referência que nos mantém condicionados a segui-la, nos tornando unidade, grande massa onde as particularidades de cada um de nós ficam ocultas – somos todos transeuntes passantes, com foco nas nossas atividades diárias. Exceto quando buscamos o novo, essas atividades sempre se repetem, praticamente todos os dias.

O novo, o diferente, precisam gritar aos nossos olhos, causar estranhamento, reflexão. Tirar-nos da zona de conforto. Não apenas para a reflexão consciente, engajada, mas também para momentos de estesia, a capacidade de perceber sensações.

A arte urbana é prática que dialoga com o espaço da urbe, suas contradições, diferenças, invisibilidades. O artista se propõe a tecer relações com essa trama de significados pulsante, levando o passante a momento de estranheza, ponto que o tire da rotina, que o leve a ter relações diferentes com o espaço do invisível e da poluição visual. A intervenção se propõe a criar pensamentos críticos acerca dos espaços onde é instalada e pretende conduzir o espectador a sair do ritmo do dia-a-dia, tendo novas percepções do ambiente transitado. Como diz Barja (2008, p. 213):

O lugar pensado como suporte e o interator da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica sócio espacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana.

O Teatro de Rua é intervenção pontual, efêmera, que difere da Performance artística por ter narrativa. Envolve o espectador e o torna participante consciente da ação, outra maneira de perceber o corpo em relação à estruturação do ambiente. Para Carreira (2009, p. 14):

O teatro de rua se inscreve nesse terreno [dos elementos simbólicos para a formulação da noção de cidade] e representa uma fala que nomeia inúmeras formas teatrais que tomam a silhueta da cidade e implicam na instalação de diversos modos de relacionamento com a cidade. Um teatro que ocupa a silhueta da cidade propõe a construção de novos lugares políticos para aqueles cidadãos usuários das ruas, praças e outros espaços públicos, por isso é importante refletir sobre essa modalidade teatral considerando a construção de espaços de convivência.

Propõe diálogos com esse espaço e, como geralmente são as ações artísticas na rua, tem cunho político, de tomada de consciência de espaço e de sua ação enquanto cidadão constituinte deste ambiente. O teatro de rua altera a visão deste espaço e o ressignifica. É convite à imersão em atividade não cotidiana e a ação dialógica com o imaginário deste espaço. Para Carreira (2009, p. 12): “Um teatro de ocupação se formula necessariamente como uma proposta que repensa esse imaginário que constitui a cidade como espaço desejado, sonhado, isto é, como um espaço a ser deformado pela ação da ficção.”

A rua deve ser espaço democrático e o teatro que nele é feito tem potência muito maior no que diz respeito a afetar maior número de pessoas de todas as classes e gostos. Interessado ou não no espetáculo, com foco direcionado a isto ou não, alguma percepção e reflexão é possível a partir da relação estabelecida naquele momento. Não há desigualdades ou distinções – todos são iguais sobre aquele chão de onde floresce a apresentação e a participação de cada um. A cidade é o ambiente do espetáculo na sociedade pós-moderna. O lugar do real e da fantasia, das catarses íntimas eclodirem a partir do público.

O teatro, tido como uma criação do meio urbano, sempre manteve relações estreitas com a cidade: relações não apenas de ordem sociológica ou econômica, mas, sobre tudo morfológica. Primeiramente, o lugar teatralizado aconteceu no tecido contrastado das ruas e das praças, transformando, por vezes, toda a cidade em lugar de espetáculo. Posteriormente, na medida em que o urbanismo se organizou em torno dos lugares especiais do ideal do Iluminismo, o lugar teatral participou da própria reestruturação do espaço urbano, como pivô ou gerador de novos bairros e ao mesmo tempo modelo de uma arquitetura de aparato, estendida ao conjunto dos monumentos da cidade. O lugar teatral é, em última análise, o cruzamento onde se encontram destacados e exacerbados os desejos, as utopias, as imagens mentais, as manipulações dos espaços públicos e privados, que investem sobre a cidade. Não obstante ele participe da apoteose ou da negação da cidade, o lugar teatral permanece no centro de toda interrogação sobre o passado e o futuro do espaço urbano. (KONIGSTON, 1983 *apud* TELLES, 2005, p. 50).

Assim, entende-se que a própria cidade pode ser palco aberto, onde pretende-se discutir, dialogar e entreter o público. A cidade como espaço de apropriação e de pertencimento, transformando e reinventando.

Entendendo este contexto, a companhia de teatro francesa Royal de Luxe propõe ação artístico-política no espaço urbano com contribuições e implicações tanto para o teatro quanto para o teatro de rua. Em suas intervenções com figuras gigantescas, a companhia nos faz repensar, observando a

grandiosidade da forma que está em jogo no *teatro de invasão*, questões como a necessidade do texto como suporte do acontecimento teatral. Faz-nos ainda pensar como o uso dos gigantes produz esferas paralelas de acontecimentos dentro do espetáculo.

### 3 Royal de luxe

O Royal de Luxe é uma Companhia de Teatro francesa, dirigida por Jean-Luc Courcoult, sediada em Nantes, famosa por seus gigantesco titeres que circulam pelas cidades onde os espetáculos são apresentados. Começou suas atividades em 1979, logo percebendo que atingiriam número muito mais expressivo de espectadores nas ruas do que em espaços fechados. Seus espetáculos refletem o diálogo constante com o espaço urbano em vários países da Europa, na América, na África, na Oceania. Alcança público com milhares de espectadores.

Os bonecos são movimentados por atores vestidos de vermelho, que dão vida a cada ação da personagem através de roldanas e cordas. Em alguns espetáculos é usado o auxílio de máquinas, como guindastes, que suspendem os bonecos e auxiliam no deslocamento; em outros, até mesmo automóveis são utilizados. Nesta medida, estruturam-se esferas narrativas paralelas que compõem a ação de delicados personagens.

A delicadeza dos personagens e de suas ações, por vezes muito cotidianas, próximas à nossa vivência citadina nos põe como par destes seres gigantesco, numa parceria de afeto, seja pelo toque da menina gigante no cão que passeia pela cidade, ou quando se refresca com um picolé, ou ainda, quando usa capa de chuva. Assim como o gigante que se veste de mexicano. São as aproximações com a realidade dos povos que os tornam ainda mais interessantes e curiosos, e intervêm no espaço comum, dando-lhe novos sentidos.

O palco é o espaço aberto e o cenário, a própria cidade. De acordo com Cardoso (2005, p. 46), sobre o conceito de *Cidade do Espetáculo* de Boyer:

[...] uma cidade na qual as apropriações dos estilos históricos e as representações de referências cenográficas se transformaram em pontos nodais inseridos dentro da composição urbana, entrecruzada por autoestradas e interligadas por circuitos eletrônicos invisíveis.

As pessoas logo percebem a movimentação daqueles seres gigantesco e são levados a acompanhá-los durante todo o espetáculo que pode durar dias. Os personagens vão dialogando com o espaço e com as características do povo, criando-lhes afetos que, vistos dessa maneira, podem ser entendidos como resultados de uma ação teatral política – nos termos do teórico alemão Hans Thies-Lemann. Segundo ele, considerando seu conceito de teatro pós-dramático, “[...] teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente [...]” (LEHMANN, 2017, p. 18). Assim, na rua, a situação teatral provoca diluição das fronteiras entre a vida e a arte que faz com que o espectador se coloque como coautor da cena. Esse tom de coautoria estabelece caráter perturbador em seu modo de se estabelecer no espaço.

Em ato, a companhia faz repensar os três elementos que constituem o teatro elencados por Desgranges: o ator, o texto e a plateia. Isso porque a *Royal de Luxe* estabelece um jogo de cena em que – pelo gigantismo das formas – não se torna sempre necessária a história impressa em palavras como

suporte do acontecimento teatral. Muitas vezes é a intervenção-invasão de gigantes delicados em vida cotidiana simples que se coloca como suporte e tira a anestesia do passante que se torna não espectador, mas ator coadjuvante deste tecido de linguagens que compõem a cena. Neste artigo, daremos foco a espetáculos da companhia que versam sobre as regiões onde foram apresentados.

Em Camarões (1998), no espetáculo *Around Camero on by Bike*, o personagem Little Black Giant e a companhia fazem competição de ciclismo. Em outros espetáculos, narram contos africanos. Em *Return from Africa*, o gigante na jangada é levado para a costa africana, descobre uma aldeia de gigantes negros que o acolhe e lhe dá um filho. Um dia o filho vai embora e o gigante começa a procurá-lo sobre o teto de um ônibus. Essas narrativas desenvolvidas na África percorrem várias cidades na Europa. Este é um exemplo de espetáculo que dialoga diretamente com o pensamento e o imaginário de uma região, ou sobre uma região (quando não apresentado na cidade para onde foi formulado).



Figura 1 - Return from Africa  
Fonte: Le fourneua (2000)

Em 2005, são criados os espetáculos *The visit of the Sultan of the Indies* e *On His Time-Travelling Elephant*. É a história de um sultão indiano que viaja ao redor do planeta através do tempo e do espaço em um elefante. Os espetáculos são apresentados em Nantes e Amiens pelo centenário de Jules Verne. No mesmo ano foi criado *Fools*, que é parte do trabalho com os pacientes do hospital psiquiátrico de Nantes, centrando-se no mundo da loucura.

Em 2007, a Little Girl Giant conta uma nova história na Islândia, *The Geyser of Reykjavik*, baseada no folclore nórdico. No mesmo ano desenvolve outro tipo de espetáculo, de janela, com *The Revolt Of The Manequins*, onde os manequins se rebelam nas vitrines.

Em 2008, em Portugal foi encomendado à companhia o *The Story Of The Giant Who Was Buried Alive*, em conexão com a história de um castelo medieval.

Em Berlim, 2009, fazem o espetáculo *The Berlin Rendez-Vous*, que abriram as comemorações do 20º aniversário da queda do muro de Berlim. A pequena gigante percorre a cidade até encontrar seu tio, separados pelo muro.

*The Invitation*, em 2010, como comemoração do bicentenário da Independência e de 100 anos do teatro chileno.

No México, 2010, o espetáculo *The Giant of Guadalajara*, em celebração do bicentenário da independência e do centésimo aniversário da Revolução Mexicana. No ano seguinte, o espetáculo baseado nos contos mexicanos “Xolo”, é apresentado em Nantes.



Figura 2 - The Giant of Guadalajara  
Fonte: Flickeflu (2000a)

Em 2012, o espetáculo *Voyage of the Sea* comemora o centenário do naufrágio do Titanic em Liverpool. E o *Street of the Fall* com um tema que revisita os mitos e lendas trazidas a nós pela conquista do Oeste<sup>5</sup>.

Todos estes espetáculos vão ao encontro do imaginário dos países onde foi apresentado, criando nova relação do espectador com o ambiente em que circula. Como diz Carreira, sobre o Royal de Luxe (2009, p. 15):

A Pequena Gigante, no qual se faz transitar pelas ruas da cidade uma enorme marionete de uma menina que estabelece diferentes formas de contato com os cidadãos que fascinados seguem a delicada gigante pelas ruas, nos apresenta uma forma concreta de redefinir os sentidos da rua e propor modos diversos do uso da rua.

Não apenas o uso, mas toda a fantasia pautada nos mitos e nos fatos históricos marcados na memória do povo da região, afirmação da identidade. Como diz Carreira (2009, p. 11): “A cidade é o resultado da relação entre o habitar e sua construção imaginária.” Este é também o espaço dos sonhos.

#### 4 O grupo no espaço: Royal de Luxe e suas ações artístico-políticas

Segundo Thies-Lemann (2007, p. 19), é político o teatro que tem caráter perturbador em seu modo de constituir-se e, de alguma maneira, transgredir. A intervenção das marionetes gigantes de Royal de Luxe provoca diversas reações no público que não está habituado com esse tipo de movimento artístico. A companhia recria, remodela, transforma de forma o local. Presenciar este tipo de

---

<sup>5</sup> Todas as referências dos espetáculos foram tiradas de <<http://www.royal-de-luxe.com/en/>>.

arte marca a memória das pessoas que presenciam o efêmero, ressignificando os espaços. A população, envolvida na mesma energia de interação, curiosidade, emoção, aguarda a montagem do artista que deseja expressar uma cultura de um povo, fatos históricos ou ações do cotidiano, como instrumento e valorização da arte, tanto para entreter como para conscientizar.

Os hábitos costumeiros da rotina muitas vezes fazem com que não enxerguemos a cidade e as ações que acontecem nela. O Royal de Luxe surge como proposta de surpresa e de ação, pois presencia-se arte visual que dialoga e que pode provocar diversos sentimentos no público.

A ação artística proposta pela companhia, além dessa grande intervenção, é a possibilidade de experimentar a criação de poder fazer arte para o povo, de mobilizar, já que com o tamanho dos bonecos, jamais estariam dentro de teatros convencionais.

O contato com o evento estético pode provocar também a apreciação pela arte, sensibilização, tendo em vista, que essas grandes marionetes, além de chamar atenção, causam grande alvoroço por onde passam e seria impossível desprezá-las. O artista que intervém vai ao encontro do público e, dessa forma, ao presenciar essa manifestação artística provocada pelo acesso direto, dialogando com o povo, a companhia oferece essa forma de entretenimento fora dos espaços tradicionais de arte para talvez dar acesso a quem não pode ou frequenta os espaços fechados, convencionais de teatro.

## 5 Considerações Finais

Destacou-se, aqui, a importância da intervenção urbana como forma de diálogo da arte com a sociedade. O Royal de Luxe, com sua composição peculiar de narrativa, foi apresentado como exemplo de teatro de rua que intervém no espaço, modificando-o. É através desta comunicação e da forma de atingir a todos que o teatro de rua transforma o olhar e integra relacionamento com o espaço urbano. A linguagem da intervenção artística é instrumento crítico que reelabora valores e identidades sociais na medida em que se forma fora dos circuitos oficiais e promove o corpo a corpo com o público (BARJA, 2008).

Conforme Geertz (1978, p. 15), "[...] o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu [...]", portanto, a cultura é constante busca de significado. Infelizmente, o termo cultura serve para alguns como o modo de separação de classes (elite x proletariado), sociedades (desenvolvidos x subdesenvolvidos) e pessoas (eruditos x não-eruditos). O fato de estudarmos a cultura, ou melhor, as culturas, resume-se na importância que se dá ao conhecimento da história da humanidade e das sociedades. Geertz (1983, p. 10) destaca ainda que:

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo de dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com intensidade.

Faz-se necessário o entendimento de que não existe uma única cultura e sim, várias culturas que estão em processo de transformação e que são diferentes. Não pode haver parâmetro para comparar se esta é menor ou maior, pior ou melhor, primitiva ou avançada. Basear-se em uma única cultura para ter a verdade é etnocentrismo. É preciso entender que para as demais culturas são criados outros sistemas simbólicos, que infelizmente são reduzidos e o estereotipados, reverberando à cultura dita hegemônica em relação as demais. Laraia (2000, p. 90) conclui que:

Todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir de um sistema para o outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo.

Ainda na importância das formas culturais, Mario de Andrade diz que "[...] a preocupação deve centrar-se sobre a ampliação do acesso da população a todas as formas de manifestação cultural [...]" (ANDRADE *apud* KASHINOMOTO, 2002, p. 37). Assim, a intervenção urbana oferece aos passantes a beleza da arte em qualquer momento, distraídos pelo grande bloco de concreto que é a cidade.

Nesse sentido, o trabalho da Companhia Royal de Luxe vai muito além do simples entretenimento, uma vez que, além de intervir nos espaços urbanos, pode contribuir para que a população tenha contato significativo com a obra de arte, despertando o indivíduo para o processo de sensibilização.

---

## **Royal de luxe:** street theater as an urban intervention and a look at the city

### **ABSTRACT**

This article presents, initially, the concept of theater and street theater as an urban intervention. It has as reflection and illustration the works of the French theater company Royal de Luxe. Starting from the concepts of street theater and city occupation, Carreira (2009), and urban intervention, from Barja (2008), to perceive how the company and its spectacles with giant dolls can dialogue with the history wherever it goes, bringing a theater rich in cultural meanings, which alters the visibility of urban centers, creating different relationships with passers-by whose invisibility is their own.

**Keywords:** Street theater. Urban spaces. Urban intervention.

## REFERÊNCIAS

BARJA, Wagner. Intervenção/terivenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)**, v. 1, n. 1, jul./dez. 2008, p. 213-218.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. Espaço cênico/espço urbano: reflexões sobre a relação teatro-cidade na contemporaneidade. In.: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p. 38-59.

CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Ur-dimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 13, set. 2009, p. 11-21.

DEGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

GEERTZ, Manuel. **A questão urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GUÉNON, Denis. **A exibição das palavras: Uma ideia (política) do teatro**. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro. Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

JACOBS, Jane. Condições para a diversidade urbana. In.: \_\_\_\_\_. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KASHIMOTO, Emília M. et al. Cultura, Identidade e Desenvolvimento Local: conceitos e perspectivas para regiões em desenvolvimento. **Interações**. Revista Internacional de Desenvolvimento Local, Campo Grande, v. 3, n. 4, mar. 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

COMPANHIA ROYAL DE LUXE. [S.l.: s.n.], 2018a. Disponível em: <<http://www.royal-de-luxe.com/en/>>.

## **BIOGRAFIA**

### **Anna Paula Soares Lemos**

Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ, atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Inter-Humanitas, PPGHCA/UNIGRANRIO. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, defendeu no Mestrado a dissertação "Ariano Suassuna, o palhaço-professor" publicada pela Editora Multifoco. No doutorado defendeu a tese "Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão". Com bolsa de produtividade em pesquisa FUNADESP/UNIGRANRIO, desenvolve pesquisa sobre o teatro da Baixada Fluminense com foco no Projeto Rede Baixada em Cena.

### **Rosane Cristina Oliveira**

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (1999) e Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011). Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio. Tem experiência na área de Ciência Política e Sociologia com ênfase em Teoria Política e Teoria Social, atuando principalmente nos seguintes temas: elites, políticas públicas, poder local, sociologia da educação, sociologia urbana e planejamento urbano, democracia, estudos de gênero.

### **Viviane Jordão Pinheiro de Lima**

Formação em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008) e especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (2013). Mestre em Humanidades, Culturas e Artes pela Unigranrio (2016). Tem experiência em teatro-educação e fotografia.