



# O DOIS DE JULHO ENTRE A CABOCLA E O CABOCLO: teatro de rua no contexto da pandemia

**MANUELA RIBEIRO**

Museóloga, graduada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Especialista em Arte-Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas pela Escola de Belas Artes (EBA-UFBA), Mestra em Museologia pela mesma Universidade. Artista de Teatro de Rua. Idealizadora do Coletivo Mulheres Agueridas. Integrante do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Integrante do Movimento de Teatro de Rua da Bahia. Articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

## **RESUMO**

Este artigo é baseado na dissertação *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. O estudo articula museologia, etnocenologia e teatro de rua. Contrapõe o circuito oficial da Festa do Dois de Julho ao circuito alternativo, marginal, que é realizado com destino ao Chafariz da Cabocla. Descreve o comportamento espetacular da Festa do Dois de Julho. Propõe uma reflexão sobre o lugar da mulher na história de luta da Independência da Bahia. Além disso, retrata as experiências de teatro de rua tanto ao redor do Chafariz da Cabocla quanto em volta de outros monumentos públicos já no contexto da pandemia, no ano de 2021.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Teatro de Rua. Monumento. Gênero. Espetacularidade. Pandemia.

## **THE DOIS DE JULHO BETWEEN THE CABOCLA AND THE CABOCLO AS WELL AS THE STREET THEATER DURING THE PANDEMIC**

### **ABSTRACT**

*This article is based on the dissertation named *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. This project weaves museology and street theater. It challenges the official circuit of the Dois de Julho Celebration with an alternative circuit, which is marginal and directed to the Chafariz da Cabocla (Cabocla's Fountain). This project also describes the spectacular behaviour of the Dois de Julho Celebration, as it suggests a reflective action regarding the place of women in the history of independence of Bahia. Besides, it portrays the experience of the street theater in the surroundings of the Chafariz da Cabocla as well as other public monuments during the pandemic context in 2021.*

### **KEYWORDS:**

*Street Theater. Monument. Gender. Spectacularity. Pandemic.*



# INTRODUÇÃO

Partimos da seguinte tese: as relações de poder e as relações de saber estão imbricadas. Tal afirmação se evidencia no mundo contemporâneo e pode ser notada no conteúdo dos debates de grande importância da sociedade. Esse fenômeno também pode ser constatado pela quantidade de dissertações e teses sobre o assunto, bem como pelas discussões ocorridas no interior das instituições políticas, surgindo como reação ao totalitarismo das grandes guerras e dos regimes ditatoriais do século passado.<sup>1</sup> Se quiséssemos, em poucas palavras, sintetizar esse movimento de ideias, conceitos e debates que fazem a sociedade pensar sobre si mesma, certamente seria a luta pela diversidade.

O tema da diversidade, no entanto, é muito complexo e envolve marcadores sociais bastante específicos. Esses marcadores se diferenciam por categorias de opressão, desde a questão ecológica à questão de geração, do debate racial às discussões de sexualidade. Mas o recorte de tempo, espaço e objeto, característico das ciências sociais e humanas, viabiliza os processos de investigação de cada categoria, na medida em que esse recurso metodológico possibilita a análise do objeto em sua particularidade. A análise que propomos aqui passa pela questão de gênero, compreendendo-a como um problema presente em toda história da civilização ocidental.

Como dito anteriormente, as relações de poder são mediadas pelo discurso e as relações de saber sempre produziram poder (FOUCAULT, 2013). Na história da civilização ocidental, a mulher sempre fora excluída dos processos de produção tanto do conhecimento quanto do poder. Segundo Adorno e Horkheimer, as mulheres

[...] não tiveram nenhuma participação independente nas habilidades que produziram essa civilização. É o homem que deve sair para enfrentar a vida hostil, é ele que deve agir e lutar. A mulher não é sujeito. Ela não produz, mas cuida dos que produzem, monumento vivo dos tempos há muito passados da economia doméstica fechada. A divisão do trabalho imposta pelo homem foi-lhe pouco favorável. Ela passou a encarar a função biológica e tornou-se o símbolo da natureza, cuja opressão é o título de glória dessa civilização. (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 203)

---

<sup>1</sup> Segundo Andreas Huyssen (2000, p. 16), na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias de extermínio em massa, apartheids, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam [...] com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro das políticas emergentes [...].



Existe uma relação muito forte entre o discurso dominante e os sujeitos detentores do poder. Como ferramenta de dominação, o discurso permite que o patriarcado construa o mundo a sua maneira. Justamente por isso, a mulher tem ocupado um lugar de subalternidade nas sociedades, sendo frequentemente compreendida como expressão da natureza, objeto ou coisa, ou como incapaz de produzir conhecimento. Com intuito de reverter essa situação, faz-se necessário problematizar o discurso, pois este produz “verdades” e, conseqüentemente, mantém essa estrutura de opressão. É fundamental então analisar a estrutura do poder à luz dessas “verdades”, uma vez que o discurso constitui um saber no jogo das relações de poder e, portanto, um conhecimento pretensamente científico.

Protagonizado por mulheres, o debate sobre gênero tem sido bastante explorado como questão social e política e insere-se no campo acadêmico como uma proposta de criação de um arcabouço metodológico e teórico contradiscursivo. Por conta disso, as diversas áreas do saber (museologia, teatro de rua etc.) estão se atualizando diante das novas demandas sociais e políticas. Afinal, toda e qualquer (in)disciplina científica precisa, se quiser romper com o paradigma do patriarcado e dos demais sistemas de opressão, problematizar seus conceitos e referenciais teóricos, haja vista que toda base epistemológica é parcial e assume pontos de vista ideológicos, os quais interferem diretamente nas relações sociais.

---

## MONUMENTOS À INDEPENDÊNCIA

---

Como sabemos, o jogo das relações de poder é muito mais complexo que o mero poder político (Estado) e econômico (Mercado). Por assim dizer, as relações de poder são estruturadas por tecnologias discursivas que, conformando a sociedade aos moldes de uma sutil dominação – por meio de imaginários e de signos, por exemplo –, escamoteiam as opressões e complexificam ainda mais o poder. Desse modo, os monumentos em homenagem à Independência da Bahia podem ser preservados e valorizados tendo como base



o *status* social e o valor simbólico de cada iconografia, ou mesmo, de acordo com o gênero representado em cada monumento.

Sabemos, também, que os monumentos públicos necessitam de políticas de patrimônio voltadas para a conservação e manutenção de suas estruturas. Necessitam, principalmente, de estratégias de valorização das memórias ali materializadas. Tais ações são fundamentais porque permitem que a população tenha acesso à história contada pelos monumentos da cidade. Contudo, o Chafariz da Cabocla está inserido num contexto de invisibilização social e simbólica. Esse monumento, encimado pela figura da cabocla, encontra-se instalado em um lugar ermo e de pouco acesso na cidade. Por outro lado, o Monumento ao Dois de Julho, encimado pela figura masculina do caboclo, impera majestoso no centro da cidade de Salvador, numa localização de expressiva visibilidade e fácil acesso.

Tendo acesso aos documentos que apresentam o percurso do Chafariz da Cabocla na cidade de Salvador, verifica-se uma negligência político-governamental em relação a esse monumento. Este fora instalado em várias praças de Salvador e, durante muito tempo, fora impedido de fincar raízes ou de estabelecer-se em algum local definitivamente. O Chafariz e sua itinerância parecem revelar um não-lugar na cidade e, ainda, o pouco caso e indiferença dos setores públicos tanto em determinar um espaço fixo para este monumento quanto em promover sua manutenção e salvaguarda.

De acordo com o registro documental, o Chafariz da Cabocla desapareceu durante seis meses. Após ter sido encontrado, o monumento foi restaurado com materiais inadequados e, depois, instalado derradeiramente nos arredores da Praça dos Aflitos, em frente ao Batalhão da Polícia Militar. Por estar à margem da via principal, esse local não propicia visitas nem ações culturais, portanto não publiciza sua memória para os moradores, transeuntes e possíveis visitantes. Por conseguinte, é possível que a itinerância, o desaparecimento e a atual localização do monumento configurem uma espécie de reprodução da realidade da mulher, aliás, das diversas mulheres na sociedade.

A cabocla, representante das mulheres heroínas, surge tremulando seios rígidos, balançando pernas, ornada de folhas verdes. Sua imagem sintetiza o nosso passado, de Catarina Paraguaçu, Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa e de todas as anônimas figuras femininas que silenciosamente construíram a pátria. (MARTINEZ, 2000, p. 47 – 48)



Embora não haja políticas de patrimônio voltadas para a mediação cultural em torno de monumentos públicos, no Dois de Julho acontecem a festa e o teatro de rua. Este promove um movimento de contestação em torno do Chafariz da Cabocla e aquela, um espetáculo aos pés do caboclo.

---

## A FESTA DO DOIS DE JULHO

No Dois de Julho, comemora-se a libertação do povo baiano dos domínios lusitanos. É a forma de rememorar a Independência do Brasil na Bahia e de homenagear aqueles que ali lutaram bravamente. Comemora-se ocupando as ruas e fazendo do espaço público um lugar de festa e celebração. Pode-se dizer, inclusive, que a Festa do Dois de Julho é um espetáculo que visita as memórias da Independência da Bahia, as quais estão materializadas nos monumentos dispostos ao longo do cortejo. Pavilhão do Dois de Julho, Busto ao General Labatut, Estátua a Maria Quitéria e Monumento ao Dois de Julho. O cortejo do Dois de Julho, registrado como Patrimônio Imaterial do Estado da Bahia, tem como ponto de partida o Largo da Lapinha e, como ponto culminante, o Largo do Campo Grande.

Marco cívico e patriótico da Bahia desde 1823, o Dois de Julho cumpre o papel de resgate da memória de luta do povo baiano. Para além dos livros de história, palestras e exposições em museus, essa história-memória é contada e rememorada de maneira viva pela Festa do Dois de Julho. Essa manifestação popular pode ser compreendida como um espetáculo que promove uma visita guiada ao ar livre, levando o povo baiano a conhecer a sua própria história através de monumentos. De todos os monumentos visitados, a Estátua a Maria Quitéria merece atenção, principalmente por representar um fato que pode auxiliar no debate sobre gênero e sexualidade.

É sabido que Maria Quitéria, para juntar-se às tropas que lutavam contra os portugueses, travestiu-se com uniforme masculino e performou como Soldado Medeiros. Foi assim que ela se alistou no Exército com nome, vestes e identidade de Soldado. Embora as Forças Armadas só admitissem o alistamento de homens, sabe-se que Maria Quitéria manejava as armas com facilidade e



preenchia magistralmente os requisitos de disciplina, que eram exigidos pelo batalhão. A história de Maria Quitéria enseja o tema da sexualidade na questão do discurso e do poder. Assim, o tema da sexualidade revela-se importante para se discutir essas questões. Nas palavras de Judith Butler,

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de ideal “regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. (BUTLER, 2000, p. 151)

A *performatividade*<sup>2</sup> de Maria Quitéria fez com que uma estátua em seu nome fosse erigida no Largo da Soledade, permitindo-lhe um destaque na história como heroína da Independência. Após passar pela Estátua de Maria Quitéria, o cortejo do Dois de Julho vai arrastando o povo baiano pelas ruas da cidade, percorrendo pontos históricos de Salvador e visitando lugares, principalmente igrejas e praças, de significativa importância social e simbólica. Por não visitar o Chafariz da Cabocla, todavia, esse grande folguedo baiano parece negligenciar o primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia.

---

## O CABOCLO E A FESTA DO DOIS DE JULHO

Antes de tudo, busca-se pensar o Monumento ao Dois de Julho não em si mesmo, mas sim na sua relação com a Festa homônima. Uma relação que permite tomarmos a obra de arte pública como obra de arte relacional.<sup>3</sup> Ou seja, o significado da obra de arte (monumento) é proporcionado pela presença dos sujeitos (festeiros), que são levados, em primeiro lugar, a conhecer a história da Independência da Bahia e, em segundo lugar,

---

**2** Performatividade de gênero é sem dúvida a ideia pela qual Butler é mais conhecida. Ao invés de se referir a uma causalidade ahistórica que viesse a determinar o gênero, a performatividade destaca a constituição do gênero como atos, gestos, representações ordinariamente constituídas (BUTLER, 2006, p. 185).

---

**3** Nicolas Bourriaud concebe a obra de arte relacional como uma forma de articular novas relações, e não mais como o resultado final do processo criativo do artista. Assim, as obras convidam o público, antes apenas observador, a completar a obra e participar da elaboração de seu sentido.



a dar sentido a ela. Portanto, é a relação entre a Festa e o monumento que torna a comunicação possível. Aqui, comunicação e valorização são termos equivalentes, de modo que a presença dos festeiros aos pés do caboclo é premissa básica para a comunicação e a valorização desse monumento. Logo, o Monumento ao Dois de Julho é o mais valorizado de todos.

Ao refletir sobre o modo como o Monumento ao Dois de Julho é valorizado durante a Festa, percebe-se que esta enseja uma aproximação entre a população local e aquela peça escultural, a qual representa um dos grandes símbolos da Independência da Bahia: o Caboclo do Dois de Julho. A Festa do Dois de Julho, através de seu comportamento espetacular, arrasta cidadãos de diversas posições sociais, os quais se tornam participantes do espetáculo da Independência da Bahia. De um bairro a outro, o povo vai levando pedidos, preces e promessas que acabam por adornar a base da escultura do Caboclo, erigida no centro da cidade de Salvador.

Na data de comemoração à Independência da Bahia, a cidade de Salvador tem a sua cotidianidade substituída pela espetacularidade da Festa. No Largo da Lapinha, ponto de partida do cortejo, são iniciados os trabalhos não só de procissão e fé religiosa, mas também de reivindicações de ordem política que representam as demandas sociais. Esse espetáculo em forma de cortejo abrange um trecho central da cidade, conduzindo o povo por avenidas e praças históricas, e culminando na Praça do Campo Grande, local de apogeu do espetáculo em reverência à maior representação iconográfica do Dois de Julho. Esse cortejo deve ser analisado à luz da Etnocenologia<sup>4</sup> através do conceito de *Espetacularidade*. Segundo Pradier, a *Espetacularidade* é:

Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano [...]. Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana. (PRADIER, 1999, p. 24 e 28)

Com efeito, a *Teatralidade*<sup>5</sup> vivida cotidianamente no espaço público das ruas é substituída pela *Espetacularidade* da Festa do Dois de Julho. Não obstante os governantes, militares e líderes espirituais levem discursos políticos, insígnias no peito e preces religiosas para a Festa, essas personagens tanto quanto os vendedores ambulantes, transeuntes e pessoas em situação de rua despem-se de seus papéis cotidianos para exercerem o papel de festeiros. Ou, como diz

---

**4** Como ramo das Etnociências, a Etnocenologia é uma disciplina que concebe a natureza espetacular de manifestações culturais como danças, festas populares e ritos.

---

**5** A noção de Teatralidade está associada ao método de análise sociológica de Erving Goffman (1975) e ao seu conceito de representação social. Ele desenvolveu esses estudos na obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*.



Amir Haddad, “o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador” (HADDAD, 2005, p. 71). Nesse sentido, a Festa do Dois de Julho proporciona a existência de um espaço em que o povo baiano protagoniza o espetáculo da Independência da Bahia. A suspensão dos papéis cotidianos, todavia, não significa a ausência de conflitos ou inexistência de contradições sociais entre os festeiros. Na verdade, o que se quer salientar é justamente o aspecto lúdico da Festa, o qual permite que o ser humano transcenda as suas representações sociais e desfrute de uma experiência de libertação da vida cotidiana.

Não se deve esquecer que o espetáculo festivo do Dois de Julho não visita o Chafariz da Cabocla. Mais que isso, nenhuma ação governamental é realizada ao redor desse monumento durante os festejos à Independência da Bahia, o que enseja inevitavelmente uma reflexão acerca da influência das relações sociais de gênero no contexto da valorização dessa escultura de representação da mulher. Portanto, é no Monumento ao Dois de Julho que a Festa de mesmo nome concentra todas suas forças. Encimando o Monumento ao Dois de Julho, o Caboclo vira uma espécie de entidade sagrada à qual os festeiros devotam seus pedidos e preces. Assim, o povo baiano revela sua religiosa ligação com a figura do Caboclo, sobretudo quando pratica seus ritos de fé sobre as bases desse monumento.

---

## A CABOCLA E A RODA DE TEATRO DE RUA

---

Eis um movimento de arte e contestação que acontecia aos pés da Cabocla na data de comemoração da Independência da Bahia. Um circuito alternativo ao circuito oficial do Dois de Julho, realizado por coletivos de teatro de rua da periferia de Salvador, e tais intervenções artísticas e políticas constituíam um esforço coletivo para chamar a atenção do poder público quanto à importância da mulher na sociedade. Nesse circuito alternativo, eram vociferadas poesias de resistência, *performances* contradiscursivas e espetáculos



teatrais com forte crítica social, principalmente crítica ao patriarcado. Não se tratava, como no cortejo do Dois de Julho, de uma manifestação de caráter cívico e patriótico. Ao contrário, as apresentações de teatro de rua aos pés da Cabocla se baseavam na poesia marginal.<sup>6</sup>

A Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla constituía uma cena marginal, pois as mulheres que ali se apresentavam eram periféricas, a arte de rua não tinha (e ainda não tem) lugar nas políticas culturais da cidade e o conteúdo dos espetáculos era contrário ao discurso da ordem vigente. Além disso, a Roda de Teatro de Rua girava em paralelo ao cortejo oficial da Festa do Dois de Julho. Esse movimento de arte e contestação foi promovido, entre os anos 2014 e 2018, pelo coletivo Arte Marginal Salvador, pelo grupo de arte popular A Pombagem e pelo coletivo Mulheres Agueridas. Um movimento composto por artistas de teatro de rua, performers, poetisas e demais artistas populares. Em sua maioria artistas da periferia, mas, durante a Roda, havia também a forte presença da população em situação de rua.

De fato, a experiência estética provocada pela Roda de Teatro de Rua evidenciava a posição contra-hegemônica do movimento, este declaradamente contrário à ordem vigente e à cena oficial realizada no Monumento ao Dois de Julho. Mais que isso, tratava-se também de experimentar novas perspectivas de comunicação e valorização de monumentos. Esse movimento artístico e contestatório buscava, por meio do teatro de rua, investigar processos de comunicação e valorização do Chafariz da Cabocla, e tal experiência de comunicação pode ser analisada a partir de um dos três grupos definidos por Luiz Beltrão em sua *Comunicação dos Marginalizados*. Segundo Beltrão (1980, p. 103), trata-se da comunicação de “indivíduos marginalizados por contestação à cultura e a organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a ideias e práticas generalizadas da comunidade”.

Os espetáculos de rua montados ao redor do Chafariz da Cabocla, sempre no dia 2 de julho, eram precedidos por um cortejo que, conduzido por um carrinho de mão adornado com símbolos de luta e resistência, percorria o centro da cidade, da Praça Municipal à Praça dos Afritos, onde se encontra o Chafariz da Cabocla. Sobre o carrinho de mão, as artistas participantes do movimento o ornamentavam com enfeites, adornos e adereços trazidos pelo povo que se sensibilizava com a causa, marchando junto à manifestação. Marchavam e apoiavam em sinal de respeito e reconhecimento da importância da mulher na luta pela Independência da Bahia. Havia também um estandarte, confeccionado pelas integrantes do movimento, que ilustrava a imagem de Maria

---

<sup>6</sup> Aqui, a poesia marginal (que também pode ser chamada de poesia periférica) não diz respeito ao movimento de poetas da Geração Mimeógrafo da década de 1970. Trata-se, na verdade, de um movimento de poetas independentes que vêm organizando saraus em várias periferias do Brasil. A COOPERIFA (São Paulo), idealizada pelo poeta Sérgio Vaz, é um expressão desse movimento.



Felipa – figura importante nesse contexto histórico – e, na base do estandarte, havia sempre uma caixa de som com a qual eram vociferadas as palavras de protesto e (des)ordem.

Denunciando a violência histórica cometida contra as mulheres, o movimento realizava o seu teatro de rua ao redor do Chafariz da Cabocla, com intervenções artísticas e políticas protagonizadas por poetas populares e artistas de rua. Destacava-se o espetáculo *O Museu é a Rua*, do grupo de arte popular A Pombagem, que provocava uma reflexão sobre o museu e as suas mais diversas representações. *Grosso modo*, esse espetáculo se transformava em um museu a céu aberto e o monumento figurava como a sua obra principal. Através desse espetáculo, musealizava-se,<sup>7</sup> isto é, valorizava-se o Chafariz da Cabocla. Musealizar/valorizar o Chafariz da Cabocla era uma resposta do grupo de arte popular A Pombagem ao descaso dos governantes, principalmente ao fato de o Chafariz da Cabocla não receber a visita do Cortejo do Dois de Julho ou de qualquer atividade do circuito festivo oficial.

Ao contrário do circuito oficial da Festa do Dois de Julho, popularizado pelo expressivo número de brincantes e por sua dimensão espetacular, a Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla constituía uma cena marginal e alternativa, muitas vezes atraindo pessoas que ansiavam por um movimento divergente e contrário aos valores hegemônicos e, sobretudo, ao patriarcado na sociedade. Pode-se tomar a Roda de Teatro de Rua como uma declarada e direta oposição ao cortejo oficial, o qual reverencia o colossal Monumento ao Dois de Julho, encimado pelo Caboclo. No Chafariz da Cabocla, todavia, buscava-se um lugar de memória e de luta das mulheres. Buscava-se, ainda, sensibilizar a sociedade sobre a importância das mulheres na luta pela Independência da Bahia. Ademais, o monumento fora também apropriado como um espaço sagrado, uma vez que as artistas deitavam frutas, flores e adereços aos pés da Cabocla durante os cânticos de abertura. Não deixava de ser, porém, um lugar de contestação política e de luta em prol das mulheres.

---

<sup>7</sup> Segundo Marília Xavier Cury (2006), musealizar é valorizar. Há dois tipos de musealização: a musealização que acontece no interior dos museus e a *musealização in situ*. Esta última pode acontecer em qualquer lugar, inclusive nas ruas.



# O MUSEU É A RUA: APRESENTAÇÕES DURANTE A PANDEMIA

Apesar de o Chafariz da Cabocla ser um monumento de grande valor artístico e histórico para a cidade de Salvador, fica evidente que nunca houve políticas de patrimônio e de mediação cultural a ele direcionadas. Nota-se, entretanto, que espetáculos de teatro de rua foram realizados no referido monumento por iniciativa de grupos populares. *O Museu é a Rua*, do grupo de arte popular A Pombagem, foi um dos espetáculos ali realizados. Além do Chafariz da Cabocla, monumentos situados em bairros da periferia da cidade também receberam o já mencionado espetáculo, e essa experiência de teatro-monumento<sup>8</sup> vem possibilitando o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem que dialoga com a museologia, principalmente o conceito de musealização *in situ*. Com a pandemia da COVID-19, as ações do grupo, assim como as atividades do setor cultural em geral, foram interrompidas. No entanto, é preciso destacar a conquista da Lei Aldir Blanc,<sup>9</sup> a qual resultou das mobilizações e lutas do campo cultural em diálogo com o parlamento federal.

Tendo o apoio da Lei Aldir Blanc, o grupo A Pombagem retomou as suas atividades e remontou, em abril de 2021, o espetáculo *O Museu é a Rua* em um formato adaptado ao contexto pandêmico. Explicando melhor, nesta temporada de 2021, por conta da pandemia da COVID-19, o espetáculo *O Museu é a Rua* aconteceu de maneira virtual. Em vez de apresentar na rua e interagir com o público, isto é, com passantes e moradores locais, o grupo A Pombagem foi para a rua apenas para gravar as cenas. Estas foram editadas e exibidas online. Ou seja, no lugar de realizar os espetáculos *in loco* (como acontecia antes da pandemia), o coletivo esteve nas praças não para apresentar, mas sim para filmar os atores e atrizes em ação (sem público) e, após a edição do material, exibir o espetáculo nas redes sociais.<sup>10</sup> Esse formato buscou substituir o ambiente das ruas pelas plataformas digitais mas, por ser gravado no espaço público das ruas, não deixou de ser uma continuidade do trabalho estético do grupo.

---

**8** Os integrantes do grupo de arte popular A Pombagem dão o nome de teatro-monumento à proposta de musealizar os monumentos públicos através do teatro de rua.

---

**9** A Lei Aldir Blanc, conhecida como Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural ou Lei Aldir Blanc de apoio à cultura, é como ficou denominada a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020. A sua finalidade foi atender ao setor cultural, afetado em razão da pandemia de Covid-19.

---

**10** Sobre como o grupo de arte popular A Pombagem atuou na pandemia, principalmente durante as apresentações do espetáculo *O Museu é a Rua*, ver matéria do programa Mosaico Baiano: <https://globoplay.globo.com/v/9386878/>



Como já dito, o espetáculo foi gravado na rua e exibido nas redes sociais. Como forma de evitar o contato presencial com o público neste período de crise sanitária, a gravação aconteceu por cenas e com pequenos núcleos de atores e atrizes, seguindo tanto os protocolos de distanciamento social quanto as orientações contra a aglomeração. Se, por um lado, o formato virtual poderia descaracterizar a linguagem artística – Teatro de Rua – que ocupa culturalmente o espaço público, a cidade. Por outro, abriu-se a possibilidade de o espetáculo *O Museu é a Rua* adentrar o universo das plataformas digitais e ampliar o seu alcance. Ou seja, com a montagem adaptada para o formato virtual, surgiu a oportunidade de ampliar o acesso, uma vez que a temporada poderia ser acompanhada de qualquer lugar do mundo.

A temporada virtual do espetáculo *O Museu é a Rua* possibilitou a continuidade da pesquisa do grupo A Pombagem em torno da interface teatro de rua e museologia. Em um contexto desafiador como o da pandemia, é fundamental que os coletivos de teatro de rua tenham apoio para prosseguir com seus trabalhos e projetos. Com recursos oriundos da Lei Aldir Blanc, um dos projetos do grupo permitiu a circulação do espetáculo *O Museu é a Rua* por quatro praças, cada qual abrigando um monumento específico, da periferia da cidade. Foram estes: o busto a Catulo da Paixão Cearense, na Praça dos Trovadores (bairro de Fazenda Grande do Retiro); a estátua a Maria Quitéria, no Largo da Soledade (bairro da Liberdade); o busto ao General Labatut, no Largo da Lapinha (região da Lapinha) e a herma ao poeta Luís Gama, na Praça Luís Gama (região do Largo do Tanque).

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Na atualidade, o atravessamento das disciplinas científicas tem ganhado cada vez mais espaço no cenário das pesquisas em Artes e Humanidades, como podemos ver no campo da Museologia e dos estudos de Teatro de Rua. Dessa maneira, a interdisciplinaridade parece ser um caminho exitoso do ponto de vista das investigações conceituais. Além do mais, o presente artigo dialoga com aspectos da Etnocenologia e traz reflexões sobre gênero e



sexualidade, através dos quais foi viável abordar a dimensão espetacular da Festa do Dois de Julho e o valor simbólico e social tanto do Chafariz da Cabocla quanto da Estátua a Maria Quitéria.

Diante disso, fez-se necessário explicitar que a comunicação/valorização tanto do Monumento ao Dois de Julho quanto do Chafariz da Cabocla acontece na relação com os participantes da festa homônima e durante a Roda de Teatro de Rua ao redor do Chafariz da Cabocla, respectivamente. Importante perceber que, durante os acontecimentos supramencionados, tais monumentos são apropriados afetiva e simbolicamente, de maneira que esses espaços passam a ser ocupados com outras percepções e significados, “abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção” (SCHEINER, 2001, p. 2). Por conseguinte, podemos compreender que a comunicação/valorização do monumento se dá pelo plano dos afetos, transformando, assim, o participante em verdadeira extensão da própria cena.

No que diz respeito à interferência do patriarcado nos testemunhos históricos e simbólicos da cidade, a figura do Caboclo encontra-se num local destacado e de visibilidade privilegiada. A Festa do Dois de Julho, do ponto de vista da oficialidade, visibiliza o monumento homônimo em seu momento de culminância e isso pode ser uma reprodução das relações de poder, neste caso específico, um reflexo das relações sociais de gênero. Dessa forma, ao mesmo tempo que o Monumento ao Dois de Julho está atrelado à Espetacularidade da festa oficial, o Chafariz da Cabocla, monumento que representa as mulheres, transforma-se no palco da cena marginal, uma vez que convoca a sociedade para participar das comemorações da “outra” história da Independência da Bahia, trazendo à baila as narrativas anti-heróicas de personagens históricas como Maria Felipa, Joana Angélica, Paraguaçu e Maria Quitéria.

Além da cena marginal que acontece no Chafariz da Cabocla, outras cenas vão surgindo na periferia da cidade. Com um discurso contra-hegemônico, o teatro de rua adentra o universo dos monumentos públicos e reivindica um museu “livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potência” (SCHEINER, 2001, p. 217). Em razão das medidas restritivas decorrentes da pandemia da COVID-19, museus e teatros convencionais tiveram suas atividades interrompidas. Diferentemente desses espaços fechados, nos quais o vírus se propaga com mais facilidade, o espaço aberto das ruas se tornou um dos poucos lugares possíveis. Foi assim que, em abril de 2021, o grupo de arte popular A Pombagem combinou teatro e museu nas ruas periféricas da cidade de Salvador.



# REFERÊNCIAS

- » BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. Rio de Janeiro: Cortez, 1980.
- » BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 a.
- » BUTLER, Judith. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- » BUTLER, Judith. *Gender, Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- » CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.
- » FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- » GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- » HADDAD, Amir. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Orgs.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- » HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. (1985). O conceito de esclarecimento. In: M. Horkheimer & T. W. Adorno (Orgs.). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (G. A. Almeida, Trad., pp. 19-52). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1947).
- » HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória. Arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.
- » MARTINEZ, Socorro T. *Dois de julho a festa é história*. Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2000.
- » PRADIER, Jean – Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- » RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%  
c3%a7%c3%a3o%20%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2021.



- » SCHEINER, Tereza. Museologia e Patrimônio Intangível: A experiência virtual. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL*. ICOFOM LAM, Montevideu, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 2001.
- » SCHEINER, Tereza. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, jul, 2003.