ARAUJO, Alexandre Falcão de. **Reis e plebeus nas ruas: Incursões etnográficas junto à circulação do espetáculo de teatro de rua "Era uma vez um rei", do grupo Pombas Urbanas.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Universidade Federal de Rondônia; professor. Universidade Estadual Paulista; doutorado; Alexandre Mate (orientador).

RESUMO: O presente trabalho apresenta a descrição e análise de incursões etnográficas acompanhando apresentações do espetáculo de teatro de rua "Era uma vez um rei", do grupo Pombas Urbanas, sediado no bairro Cidade Tiradentes, extremo leste de São Paulo. O foco principal do campo etnográfico esteve na recepção da obra por parte do público, relacionando-a com as proposições da encenação, bem como com as formas de apropriação do espaço público por parte dos espectadores. Ao longo da análise, parte das experiências vivenciadas são relacionadas com as categorias de Antropologia Urbana propostas por José Guilherme Cantor Magnani, como pedaço, mancha e circuito. Alguns pontos da análise de campo e dos escritos teóricos acerca do teatro de rua são contextualizados também em relação ao conceito de atitude *blasé*, como proposto por Georg Simmel (1967). A observação participante junto ao elenco do espetáculo, mas principalmente junto ao público foi a principal técnica utilizada no campo, buscando entender como se dá a apreensão da obra por parte dos espectadores: como as pessoas reagem às cenas, quais comentários tecem e, eventualmente, como emitem opinião acerca do espetáculo. Além da obra em si, a etnografia realizada teve por objetivo compreender se (e como) a experiência teatral de rua promove transformações na relação do público com a cidade. A análise realizada traz algumas pistas nesse sentido, apontando também para a diversidade de experiências e apreensões de acordo com o local e o contexto em que se realizaram as apresentações.

PALAVRAS-CHAVE**:** Teatro de rua, Pombas Urbanas, Recepção, Etnografia, Antropologia Urbana.

Reyes y plebeyos en las calles: Incursiones etnográficas unidas con la gira de teatro callejero "*Era uma vez um rei*", presentado por el grupo *Pombas Urbanas*.

RESUMEN: El presente trabajo describe y realiza un análisis en las incursiones etnográficas que se realizaron en conjunto con presentaciones de teatro callejero de la obra *Era uma vez um rei* (Érase una vez un rey), del grupo *Pombas Urbanas* (Palomas Urbanas), situado en el barrio *Cidade Tiradentes*, en el extremo oriental de la ciudad de *São Paulo.* El objetivo principal de la investigación etnográfica fue la recepción de la pieza teatral por parte de los espectadores relacionándola con las propuestas del montaje tanto como con las formas de apropiación del espacio público por parte de estos. A lo largo del análisis, parte de las vivencias será relacionada con las categorías de Antropología Urbana (propuestas por José Guilherme Cantor Magnani), como *pedaço, mancha* y *circuito* (pedazo, mancha y circuito). Algunos de los puntos del análisis del trabajo de campo y de los ensayos teóricos acerca del teatro callejero también han sido contextualizados en relación con el concepto de actitud *blasé*, tal como fue propuesto por Georg Simmel (1967). La principal técnica utilizada durante el trabajo de campo fue la observación participante principalmente desde el punto de vista del público, y también desde el punto de vista del elenco teatral, analizando cómo ocurre la asimilación de la obra por parte de los espectadores: cómo reaccionan ante las escenas, cuáles tipos de comentarios entretejen entre ellos y, eventualmente, cuáles tipos de opiniones expresan acerca del espectáculo. Además de la obra en sí misma, el estudio etnográfico llevado a cabo tuvo como objetivo comprender si, y también de qué manera, la experiencia del teatro callejero consigue transformar de alguna forma la relación del público con la ciudad. El análisis realizado ofrece algunas luces en este sentido, apuntando también hacia la diversidad de experiencias y aprehensiones de acuerdo con el local y el contexto en que las presentaciones fueron realizadas.

PALABRAS CLAVE: Teatro callejero, *Pombas Urbanas,* Recepción, Etnografía, Antropología Urbana.

Introdução

Abra essa porta! Abra essa porta! Que esse risco no chão nos dê vida!
Derruba as fronteiras da rua, que ninguém segura esse nosso cordão!
(Vinil Moraes e Imaginário Maracangalha)

O ponto de partida para o presente trabalho[1] foi a realização de incursões etnográficas acompanhando apresentações do espetáculo de teatro de rua “Era uma vez um rei”, do grupo Pombas Urbanas. O objetivo principal do campo etnográfico era analisar a recepção da obra por parte do público, relacionando-a com as proposições da encenação e o projeto do grupo.

O Pombas Urbanas surge em 1989, no bairro de São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo, a partir de um projeto desenvolvido pelo diretor peruano Lino Rojas, com jovens de periferia. Adailtom Alves Teixeira (2016) e Neomísia Silvestre (2009) nos contam que Lino Rojas, artista com sólida formação e que estudou com importantes diretores teatrais, chegou ao Brasil na década de 1970, exilando-se do Peru devido à ditadura militar em seu país. No Brasil, ele desenvolveu trabalhos como dramaturgo, diretor e professor de teatro, especialmente para jovens. Sua trajetória com o grupo Pombas Urbanas continuou por 15 anos, até sua morte em 2005.

Segundo Teixeira (2016), desde o princípio o grupo realiza ações artísticas nas ruas, já que não havia casa de espetáculo no bairro-sede do grupo. Assim, inicialmente os integrantes criaram várias performances e as realizaram nas praças de São Miguel Paulista, mas o primeiro espetáculo de rua propriamente dito foi "Mingau de Concreto", que trata das pessoas que povoam o centro da cidade, desde as personagens que transitam pelo chamado submundo até a gente comum que cotidianamente passa pelo centro. Esta temática, de certa forma, é retomada no espetáculo analisado nesta pesquisa etnográfica.

[1] Este artigo apresenta parte do relatório de campo etnográfico produzido no contexto da disciplina “A dimensão cultural das práticas urbanas”, ministrada pelo professor José Guilherme Cantor Magnani, no programa de pós-graduação em Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Em 2004, depois de ter circulado em outros bairros da capital paulista, o grupo muda-se para Cidade Tiradentes, bairro populoso, com quase 300 mil habitantes, localizado a cerca de 34 km a leste do centro de São Paulo e conhecido como o maior conjunto habitacional da América Latina. A mudança deve-se à ocupação de um antigo supermercado, cujo prédio estava abandonado e passa a ser transformado no Centro Cultural Arte em Construção[2]. Hoje o Centro Cultural Arte em Construção é referência no bairro, sendo conhecido pelos moradores e anunciado até pelos cobradores das lotações (SILVESTRE, 2009).

Foto 1: Entrada do Centro Cultural Arte em Construção. Em frente ao galpão, do lado esquerdo, van de transporte do cenário do espetáculo “Era uma vez um rei”. Data: 23 de junho de 2017

Créditos: Alexandre Falcão de Araújo

Além das atrizes e atores[3] que formam o núcleo principal do grupo, mais de duas dezenas de jovens artistas integram os demais coletivos sediados no Centro Cultural Arte e Construção, ajudam a gerir o espaço e são colaboradores

[2] Trata-se de um galpão de 1.600 m², cedido pela Companhia Metropolitana de Habitação – Cohab, em contrato de comodato por 20 anos (SILVESTRE, 2009).
[3] Atualmente integram o Pombas Urbanas: Adriano Mauriz, Cínthia Arruda, Juliana Flory, Marcelo Palmares, Marcos Kaju, Natali Conceição, Paulo Carvalho e Ricardo Big.

em diversas atividades promovidas pelo Pombas Urbanas. O espetáculo "Era uma vez um rei", que circula desde meados de 2014, foi premiado em importantes editais municipais e estaduais, além de ter participado de vários festivais de teatro, alcançando bastante repercussão.

Antropologia Urbana e Teatro de Rua: iniciando os diálogos

Tendo em vista a escassez de pesquisas dedicadas ao estudo do teatro de rua no campo da antropologia, parto de referências de alguns autores do próprio campo das artes cênicas para posteriormente relacioná-las, ainda de maneira introdutória, com conceitos do universo antropológico.

André Carreira (2009), a partir de Georg Simmel em “A Metrópole e a vida mental”, apresenta como umas das características da cidade moderna o surgimento de certa resistência dos sujeitos frente aos mecanismos técnico-sociais de nivelamento coletivo. De forma relacionada às proposições de Simmel, Carreira afirma:

> As condições de impessoalidade que caracterizam as ruas funcionam de modo a garantir que ali, frente a alguns estímulos, os transeuntes possam exercitar esse desejo de autonomia ocupando novos papéis. Uma grande passeata, um desfile de bloco de sujos, uma festa de torcida, uma peça teatral podem abrir espaços de jogo que permitem e estimulam os cidadãos a assumirem atitudes e papéis inesperados e deslocados de seus lugares no cotidiano (CARREIRA, 2009, p. 13).

A cidade moderna, com seu ritmo acelerado, gera em seus habitantes uma intensificação dos estímulos nervosos, resultante da variação brusca e contínua entre estímulos internos e externos. Neste contexto, a resistência do sujeito urbano moderno se configura muitas vezes em torno da atitude *blasé*.

> A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. [...] Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada (SIMMEL, 1967, p. 14-15).

Simmel acrescenta que a “economia do dinheiro” ou a dimensão monetária seriam outra fonte da atitude *blasé*, pois tal atitude estaria relacionada

ao embotamento do poder discriminatório, na medida em que “o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro” (SIMMEL, 1967, p. 15). O dinheiro torna-se nivelador de todas as coisas, o que implica na diferenciação em termos de “quanto”, retirando suas especificidades, valores específicos e incomparabilidade.

Carreira se vale de parte da análise de Simmel para relacioná-la à resistência cultural e política promovida no contexto das experiências de arte de rua. No entanto, para Simmel (1967) a atitude *blasé* é um elemento chave de análise, que não é considerado pelo pesquisador brasileiro no citado artigo. Minha proposição é de que a resistência gerada no bojo do teatro de rua seja de natureza oposta à da atitude *blasé*, na medida em que as experiências estéticas de rua tendem a fortalecer a dimensão relacional e lúdica do humano.

Talvez as experiências com o teatro de rua permitam, em certa medida, tanto uma resistência ao ritmo desumanizador da cidade moderna e ao nivelamento dominante em termos da economia monetária, quanto à resposta/sintoma da atitude *blasé*. Contribuindo com esta perspectiva, o professor Alexandre Mate (2015, p. 172) afirma:

> No teatro de rua, em espaço aberto público ou privado, a primeira tarefa consiste em transformar o logradouro, normalmente um lugar de passagem, em espaço propício à troca diferenciada, mediada pelo simbólico. Desse modo, a primeira tarefa consiste na preparação do lugar indeterminado e múltiplo, em um espaço propício à relação de natureza lúdica. Dependendo do que forem e de como forem feitos, alguns espetáculos reinstalam a ágora no cotidiano de qualquer cidade. Na ressignificação espacial, as trocas ocasionais e imprecisas do cotidiano podem se transformar em efetivos processos de cumplicidade. Mediado pelo simbólico, o cotidiano impreciso e promovedor de correria intermitente e caótica congrega, por um brevíssimo tempo, pessoas provocadas a falar, a tomar um partido, a participar de um julgamento público, a rir dos reis que não são reis.

Em relação à apropriação do espaço, certas práticas de teatro de rua podem ser relacionadas ainda aos conceitos de Antropologia Urbana sistematizados pelo professor José Guilherme Cantor Magnani. O próprio professor Alexandre Mate (2009) relaciona a experiência gerada pelo teatro de rua com a categoria de *pedaço*, na acepção de Magnani (2003 e 2012). Também as categorias *mancha* e *circuito* podem ser úteis por aproximação ou oposição na análise das experiências relatadas a seguir no presente artigo.

O *pedaço* tem características mais restritas, para onde convergem os colegas, os chegados, os indivíduos que compartilham dos mesmos códigos, em busca de seus iguais. O *pedaço:*

> [...] designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (MAGNANI, 2003, p. 116).

Em comparação ao *pedaço*, a *mancha* é mais estável, aglutina um ou mais estabelecimentos e se configura por meio de uma base física mais ampla, "permitindo a circulação de gente de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre eles" (MAGNANI, 2012, p. 94). Na *mancha* tende a ocorrer mais cruzamentos, encontros entre pessoas que não se conhecem, situações inesperadas.

Já o *circuito* compreende "a totalidade dos equipamentos que concorrem para a oferta de tal ou qual bem ou serviço, ou para o exercício de determinada prática, mas alguns deles acabam sendo reconhecidos como pontos de referência e de sustentação à atividade" (MAGNANI, 2012, p. 97). Vale ressaltar que o *circuito* pode ter diversos níveis de abrangência, de acordo com as escolhas do pesquisador, e comportar dentro dele circuitos mais específicos.

Em termos gerais, os grupos de teatro de rua, especialmente os sediados nas periferias, atuam inicialmente a partir de seu *pedaço*, o entorno de sua sede ou da principal área pública onde se apresentam. Neste *pedaço* estabelecem seus laços de vizinhança, constroem vínculos afetivos, artísticos e profissionais e criam seu espaço de relativa segurança, que se configura também como sua casa, a casa do grupo. Porém, distintamente da casa do núcleo familiar tradicional, trata-se de uma casa aberta, onde os chegados e até os não chegados podem entrar, já que estamos falando de espaços públicos ou espaços privados que cumprem a função social de promoção de arte pública.

Os grupos, notadamente os organizados em movimentos[4], por sua vez criam ou participam de *circuitos* por onde se apresentam, realizam festivais ou

[4] Com destaque para a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), criada em 2007 e que, de acordo com Turle, Trindade e Gomes (2016) conta com articuladores em todos os estados do país e no Distrito Federal e se constitui em um movimento teatral de destaque no âmbito

promovem ações arte-educativas e também de cunho social e político. A título de exemplo podemos também podemos reconhecer a Avenida Paulista, em São Paulo, aos domingos, como uma *mancha* senão de teatro de rua *stricto sensu*, mas de arte de rua, que agrega inúmeros artistas, artesãos, ambulantes, turistas e moradores da cidade em geral, gerando um efeito que é citado às vezes pelos paulistanos como análogo ao passear na praia.

Os *pedaços*, *manchas* e *circuitos* (além de trajetos, pórticos e quiçá outras categorias) estão presentes e são constituídos e reconstituídos no cotidiano das cidades. A arte de rua e o teatro de rua fazem parte deste cotidiano e estão relacionados às formas de apropriação do espaço por parte dos moradores. Porém, como se dá essa apropriação em determinados contextos específicos? Como se constroem as relações das pessoas com a cidade em contextos de mediação artística? Algumas pistas nesse sentido são indicadas nas análises do campo etnográfico apresentadas a seguir.

Meios de fazer: procedimentos das incursões etnográficas

Como citado na introdução, as incursões etnográficas consistiram no acompanhamento de apresentações do espetáculo “Era uma vez rei”. Eu já havia assistido o espetáculo uma vez, em dezembro de 2016, na praça do Patriarca, centro de São Paulo, durante a Mostra Lino Rojas de Teatro da Rua.

Porém, para poder tecer uma breve etnografia do trabalho de circulação do espetáculo, tive a oportunidade de acompanhar mais quatro apresentações, em datas e locais distintos, mas todas no Estado de São Paulo[5]. No presente artigo, devido às limitações de espaço, restrinjo os relatos e análises às apresentações da Freguesia do Ó, de Pindamonhangaba e Presidente Prudente.

nacional, realizando dois encontros anuais, muitas vezes em paralelo a mostras e festivais de teatro de rua.

[5] Foram elas: dia 10 de junho, no Largo Nossa Senhora do Ó, na Freguesia do Ó, zona norte da cidade de São Paulo; dia 23 de junho, na quadra da escola Frei Orestes, em Campos do Jordão; dia 24 de junho, na Praça Monsenhor Marcondes, a praça principal de Pindamonhangaba e, por fim, dia 29 de junho, na Praça da Bandeira, no centro de Presidente Prudente.

Utilizei-me principalmente da técnica de observação participante, junto ao elenco do espetáculo, mas principalmente junto ao público, buscando entender como se dá a apreensão da obra por parte dos espectadores: como as pessoas reagem às cenas, quais comentários tecem, como se comportam em relação ao que é apresentado e, eventualmente, como emitem opinião acerca do espetáculo.

Michelle Cabral Fonseca[6] em sua tese de doutorado, intitulada "Performatividade e espaço público: processos comunicacionais no teatro de rua", valeu-se da etnografia para acompanhar os processos criativos e a circulação de dois espetáculos de teatro de rua, um do grupo Oigalê, do Rio Grande do Sul e outro do Teatro de Operações, do Rio de Janeiro. A autora indica que a etnografia demanda um contato duradouro do pesquisador com as pessoas ou grupos estudados, no entanto, ressalta os desafios dessa prática em relação ao teatro de rua, uma vez que o contato direto e prolongado pode ser efetivado junto aos grupos teatrais e artistas envolvidos com o espetáculo, mas dificilmente junto ao público espectador. A pesquisadora se pergunta:

> Como fazer a etnografia de um sujeito/receptor, volátil, heterogêneo, fugaz e transitório, como é o público do teatro de rua? A aproximação e a coleta dos dados junto a estes sujeitos é fundamental, sem o quê não poderíamos completar a análise do fenômeno comunicacional no espaço público (FONSECA, 2016, p. 68).

Para enfrentar esta questão, em sua pesquisa a autora trabalhou com a observação participante durante as apresentações, mas também realizou entrevistas com os espectadores pós-apresentação e distribuiu cartões de visita, com uma breve explicação da pesquisa e um *e-mail* de contato, buscando coletar depoimentos dos espectadores.

Devido às limitações de tempo, em minha pesquisa me restringi à observação participante e às entrevistas, que geraram um conjunto significativo de material com potencial etnográfico. No caso da observação participante, uma particularidade positiva do teatro de rua para este tipo de experiência investigativa é que na rua o público não é "domesticado" de acordo com as

[6] Michele Nascimento Cabral Fonseca é professora do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e tem importante trajetória como atriz e palhaça, notadamente em espetáculos de rua.

normas de comportamento que se espera de um espectador em um teatro em espaço fechado. Na perspectiva de Fonseca (2016, p. 111)

> A relação espetáculo e espectador, no teatro de sala, é mediada pelos rituais pré-instituídos entre ambos. Ou seja, há uma preparação do público, desde sua saída de casa até sua chegada ao edifício teatral. Este *contrato,* estabelecido entre artistas e público, inclui a aceitação de um valor financeiro (preço do ingresso) e do lugar onde se dará o espetáculo, como também está implícita a aceitação do ritual da experiência artística, que compõe, desde uma vestimenta de passeio para o espectador, obedecer aos horários e o lugar na plateia, até o silêncio e o aplauso, ao final.

Já no teatro de rua as pessoas que assistem ao espetáculo podem comentar livremente a encenação, podem entrar e sair da roda de público no momento em que quiserem, podem inclusive entrar em cena se assim desejarem ou se forem convidadas para tal.

O ator de teatro de rua constrói seu jogo de cena muitas vezes apoiando-se nas reações da plateia. Isso faz com que a dinâmica, o calor, a receptividade e a espontaneidade do público sejam fundamentais para o bom desenrolar da apresentação.

Tais características estiveram presentes em todas as apresentações que pude acompanhar, onde o público frequentemente tecia comentários em voz alta, os quais pude anotar. Para ter uma visão um pouco mais abrangente do público, seguindo orientações do professor Alexandre Mate no contexto da produção de leituras críticas de espetáculos de rua[7], em todas as apresentações eu circulava ao redor da área onde estava o público, para acompanhar a encenação a partir de distintos ângulos e junto a diferentes grupos de espectadores. Quando percebia alguns espectadores mais empolgados ou inflamados, tentava me aproximar deles e ficar apenas escutando suas conversas e comentários. Posteriormente, no momento oportuno, anotava os comentários que havia escutado.

Além da resposta verbal do público, anotava parte das expressões faciais e corporais, reações físicas e movimento dos espectadores ao longo da apresentação. Assim como o teatro não é uma arte puramente verbal/discursiva,

[7] Orientações fornecidas no contexto das reuniões do grupo de pesquisa “Crítica aos Espetáculos de Rua: critérios, reflexão e produção de críticas”, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp

mas também fortemente corporal/imagética, a recepção de uma obra teatral, especialmente no teatro de rua – onde as pessoas têm liberdade de se movimentar – passa também pela corporalidade. Além da observação participante junto aos artistas do grupo e junto ao público, realizei também algumas breves entrevistas com espectadores após as apresentações.

De antemão pude perceber que a experiência do espetáculo é radicalmente diferente de acordo com o local e contexto em que ele é apresentado. Cada uma das apresentações teve características muito específicas, que procuro descrever a seguir. O tipo de público presente em cada um dos lugares e, por conseguinte, o tipo de relação estabelecida com o teatro, foi muito distinto.

Em campo e na rua: o processo de assistir às apresentações e ao público

A fábula

Antes de partir para a descrição e análise, propriamente ditas, do trabalho de campo, é preciso apresentar de forma sucinta a fábula da peça, para que o leitor entenda as interações que aconteceram a partir das peripécias executadas pelo grupo. A peça, de autoria do chileno Oscar Castro, foi escrita na década de 1970, no contexto da ditadura militar naquele país. O grupo Pombas Urbanas iniciou a montagem da obra há 20 anos atrás, ainda com direção de Lino Rojas, mas, na ocasião, por conta de outros trabalhos, não puderam dar continuidade à montagem. Em 2014, com recursos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o grupo retoma a montagem da obra, adaptando-a para a rua (originalmente a peça era para palco), sob direção de Juliana Flory, integrante do coletivo.

A fábula mostra um grupo de catadores de materiais recicláveis, que trabalham e moram nas ruas. Na dramaturgia, o destaque está em três personagens: Barulheira, Papelão e Sucata. Inicialmente, a narrativa apresenta um pouco do cotidiano destes catadores e seus instrumentos de trabalho, com destaque para o carrinho dos catadores, central para a história, e que é usado coletivamente pelo grupo.

Em determinado momento, Papelão tem uma ideia: brincar de ser rei! Na brincadeira, Papelão seria o rei e Sucata o seu súdito. Sucata a princípio fica ressabiado com a ideia, mas depois aceita participar da brincadeira, com a condição de que depois ele seria rei também. Logo de início a brincadeira já se mostra um jogo de poder, Papelão começa a jogar com as expectativas de Sucata, oferecendo-lhe cargos (general, primeiro ministro) e começa a explorá-lo, fazendo com que Sucata trabalhe para ele na catação, enquanto ele fica apenas comandando.

Subjaz à toda fábula uma perspectiva marxista, de crítica à exploração capitalista do trabalho, demonstrando, em certa medida, como a ideologia burguesa está presente em nossa sociedade, inclusive na classe trabalhadora. O texto trata ainda, de forma alegórica, das diversas estruturas de exploração capitalista organizadas pelo Estado, em suas variadas formas históricas. Na encenação do grupo Pombas Urbanas a obra ganha contornos contemporâneos, com a inserção de piadas, músicas, imagens e referências ao contexto político brasileiro atual.

Na sequência dos eventos da peça, no momento em que Sucata também iria se tornar rei, Papelão vira o jogo: dá um golpe e, alegando a defesa da democracia, torna-se presidente da república e, em uma cena seguinte, declara-se ditador. Com o agravamento da situação, Sucata conquista o apoio do coro dos catadores para enfrentar Papelão e consegue eleger Barulheira como presidente. No entanto, muito rapidamente, Barulheira é seduzido pelo poder e Sucata continua sendo explorado. Sucata revolta-se e vai embora, levando o carrinho que, afinal de contas, era de todos e não de exclusividade do “presidente”.

Por fim, Papelão e Barulheira percebem como Sucata faz falta, pois ele era quem mais entendia do trabalho da catação, quem conhecia os melhores lugares para catar recicláveis. Ao final, Sucata retorna com seus amigos para o lugar onde ficaram Papelão e Barulheira e estes, de certa maneira, se desculpam pelo resultado a que a brincadeira tinha chegado. O espetáculo se encerra de maneira um pouco idealizada, com os personagens reatando a amizade, cantando e dançando. De certa forma, eles percebem que pertencem à mesma

classe social, que estão todos igualmente “ferrados”, diferente do que seria se estivessem divididos de fato entre presidente (ou capitalista) e empregados, com a correlata desigualdade social.

Foto 2: Adriano Mauriz como Papelão I, em apresentação do espetáculo “Era uma vez um rei”, em Presidente Prudente. Data: 24 de junho de 2017.

Créditos: Galpão da Lua/XX Encontro da RBTR.

Freguesia do Ó

No Largo Nossa Senhora do Ó, zona norte de São Paulo, a apresentação acontece num sábado, às 8 horas da noite. Faz frio, no entanto, a praça está cheia de gente: crianças, adolescentes e adultos. Lembra uma praça de uma cidade do interior: há vida no espaço público, mesmo numa noite fria. Há muitos bares em volta, os adultos bebem. As crianças brincam e correm pela praça, adolescentes andam de skate e bicicleta. Parece se tratar de um *pedaço*, na acepção de Magnani (2003; 2012): vários conhecidos se encontram, há certo clima de tranquilidade e descontração no ar.

Alguns atores, já caracterizados como seus personagens, andam pela praça individualmente e jogam com o público: fazem a ambientação, “sentem” o público. A caracterização dos personagens é muito pertinente, os figurinos e adereços são rasgados, sujos, eventualmente até um pouco malcheirosos. No entanto, a caracterização não é completamente realista, pois os personagens estão maquiados, em alguns casos remetendo à maquiagem de palhaço. Constrói-se, por isso, uma dupla significação: representam condições e situações que existem na vida real, mas é teatro.

O espetáculo se inicia com um Cortejo, em que o grupo canta uma canção de Ray Lima: “Bocado de molambos molhados manchando o chão. Mas, o que tinha dentro era gente ainda, era gente ainda”. No trajeto musicado, adolescentes de bicicleta circundam o grupo, atravessam o cortejo, de forma lúdica, não agressiva. Parecem também querer estar em cena.

Um garoto pequeno, de uns 5 anos de idade, se aproxima do cortejo, curioso. Depois se assusta, recua e vai para o colo do avô, que estava sentado num banco da praça. O avô diz algo ao garoto, que responde: “Ah, é teatro!?” [8]

O cortejo se encerra, chegando ao espaço principal de representação. Quando os atores-mulambos passam perto, um espectador, acompanhado de sua esposa e de um filho adolescente, faz gestos de forma divertida, indicando um possível mau cheiro dos personagens. Logo na sequência, um ator já anuncia: “Nóis é feio, fedido, mas não morde!”

Uma garota do público bebe cerveja. Ao terminar sua cerveja joga a lata no saco da personagem catadora que passou próximo a ela. Isso vai se repetir: mais ao final da peça a garota leva outra lata para o saco de recicláveis, porém desta vez o saco está na área delimitada como espaço cênico. A garota chega de cantinho, um pouco tímida, sem saber se poderia jogar a latinha no saco que está na área de cena. Discreta e rapidamente espicha o braço e joga a lata no saco. É muito interessante imaginar o que leva a garota a jogar a lata no saco do cenário, já que a praça estava repleta de lixeiras. Ela talvez tenha associado

[8] As citações de falas de integrantes do elenco ou do público apresentadas no presente artigo, quando não especificamente citadas, são oriundas de meu caderno de campo etnográfico.

os personagens ao contexto real da reciclagem e imaginado que doando sua latinha para o grupo ela seria encaminhada para reciclagem e revertida em dinheiro. Nesse momento, ficção e realidade talvez se misturem na mente da espectadora.

Inicia-se a brincadeira de ser rei. Papelão é nomeado rei e torna-se Papelão I. Seu amigo Sucata, torna-se o primeiro-ministro. Papelão I anuncia que Sucata será seu ministro “para toda eternidade”, no que Sucata responde: “Até que dure o seu mandato!” (risadas do público).

Um senhor espectador comenta em alto e bom tom: “Tá falando do nosso governo!” Diversas manifestações desse tipo serão observadas durante as apresentações da peça. Mais adiante, elas serão analisadas com mais profundidade.

Em determinado contexto, direcionado a Papelão, a banda grita: “Fora Temer!” Aparentemente o público se divide: o posicionamento do grupo gera alguns risos de apoio e alguns olhares de estranhamento.

Papelão, que nessa altura da trajetória fabular já havia se tornado presidente, muda novamente o regime de governo e torna-se ditador. Uma moça do público balança a cabeça em sinal de reprovação. Já bem perto do final da peça, o ditador pergunta ao público: “Fui ou não fui o maior presidente da Freguesia do Ó?” O público todo responde com um sonoro não!

Com o cair da noite e o decorrer da apresentação, a temperatura também foi caindo, chegando a cerca de 12 graus. Com o frio, muitas pessoas foram embora durante a peça, que tem cerca de 1 hora de duração, e foi difícil inclusive para mim resistir à baixa temperatura e acompanhar a encenação. No entanto, boa parte do público se manteve até o final, inclusive várias crianças que estavam sentadas no chão da praça, bem ao redor do espaço de cena, e expressavam frio em seus corpinhos, mas também a curiosidade e o interesse que os fez continuar até o fim. A permanência de boa parte do público, mesmo com o frio intenso, é um indicador de que a peça gerou envolvimento, “funcionou”, como se diz em teatro.

Logo que a peça se encerra, a maior parte das pessoas rapidamente vai embora, provavelmente devido ao frio. No entanto, ainda tive a oportunidade de entrevistar algumas pessoas que haviam assistido o espetáculo do início ao fim. Foram conversas breves, já que as pessoas estavam visivelmente com frio e queriam ir embora rapidamente. Ainda assim, foram conversas que ressaltaram pontos importantes acerca da recepção da obra. Destaco a seguir uma das entrevistas realizadas.

Conversei com um jovem casal: Amanda e Lucas, que pareciam ser namorados e ter em torno de 25 anos. Amanda, comenta que não sabia que iria acontecer a apresentação, que não conhecia o grupo, mas que eles estavam na praça tomando cerveja e quando ela viu a trupe se preparando achou muito bacana e quis assistir, pois adora artes de rua. A garota comenta como foi para ela assistir ao espetáculo:

> Eu achei sensacional, eu tenho uma visão bastante crítica da sociedade, então achei [a peça] bastante conscientizadora, no sentido tanto de ver as pessoas em situação de rua, quanto de ver o governo e como as pessoas se comportam nessa situação. E principalmente esclarecer pras crianças que estavam aqui assistindo, ter essa visão desde pequeno, entender esse movimento, essa hipocrisia da sociedade, dessa transformação de ditadura, democracia, mas um negócio que não funciona como deveria funcionar, que acaba se tornando uma ditadura também. Então, eu acho muito válido, eu acho muito legal, eu achei sensacional a peça, sensacional mesmo![9]

Lucas comenta que até chorou assistindo a peça, pois se emocionou muito com a situação dos catadores. Amanda comenta ainda outro tema que ela apreende da obra: “Entender o valor do dinheiro, né? O que é o dinheiro? Essa multiplicação que para uns não é nada e pra outros um papel [pra vender pra reciclagem] pode ser muito”.

A menina parecia ter uma postura militante e focou seu relato em um olhar crítico, enquanto o rapaz relatou sua experiência mais no campo da sensibilidade, foi mais emotivo. É claro que as duas dimensões não estão segregadas, mas, alguns polos ficam mais evidentes em determinados contextos e com determinadas pessoas.

[9] Entrevista a mim concedida (arquivo pessoal).

Entre todos os entrevistados ao longo das quatro apresentações, apenas o citado casal ressaltou a temática dos moradores de rua, enquanto que a temática política, sobre as formas de estado e de governo, ficou evidente em todas as conversas.

Acerca da relação do público com o lugar onde ocorreu a encenação (e a possível influência do teatro de rua nesta relação), vale lembrar, como dito anteriormente, que quando cheguei ao local o movimento no Largo Nossa Senhora do Ó já existia, independente do teatro. A maior parte das pessoas no local estavam divertindo-se, comendo, bebendo, brincando e não sabiam anteriormente que ali iria acontecer uma apresentação teatral. Em minha percepção, o *pedaço* já estava caracterizado e eu era um estrangeiro naquele contexto.

Porém, a disposição geográfica das pessoas na praça antes e durante o espetáculo transformou-se significativamente. Antes da apresentação havia grupos dispersos de pessoas ao redor de toda a praça, especialmente nas bordas e juntos aos bancos e canteiros de árvores. Durante a apresentação, boa parte do público que já estava na praça reuniu-se em torno da área de cena, formando uma semiarena ou aproximou-se mais para poder assistir à peça, mesmo que em relativa distância. As crianças, especialmente, reuniram-se e aproximaram-se umas das outras e da cena.

O acontecimento teatral evidentemente alterou aquele ambiente, talvez seja possível dizer que continua se tratando de um *pedaço*, mas com características distintas, pois as pessoas na praça formam um grande grupo, mais agregado no espaço, e a natureza das trocas se transforma: antes a troca estava principalmente restrita aos pequenos grupos, agora elas acontecem entre um grupo maior. Piadas, críticas, comentários, comportamentos reverberam da cena para o público, do público para a cena e entre o público.

A temática do espetáculo insere, por meio de seus personagens, alguns habitantes novos naquele *pedaço*: os catadores de materiais recicláveis. Mesmo sendo explícito que se trata de uma representação teatral, tal inserção reverbera nos demais coabitantes daquele *pedaço*, como foi relatado pelo espectador

Lucas, anteriormente citado. Em situações normais, catadores de materiais recicláveis podem habitar aquele lugar, mas talvez gerem incômodo aos demais ocupantes da praça, talvez sofram preconceito e fiquem à margem das relações estabelecidas pelas demais pessoas em uma noite de sábado.

A aposta da encenação de “Era uma vez um rei” é também, em alguma medida, que o público gerando empatia por esses personagens teatrais, possa como consequência gerar maior empatia com os personagens reais que moram nas ruas das cidades.

Esta experiência, tanto em relação à temática dos catadores como também em relação às provocações de cunho macropolítico levantadas pelo grupo, remete à reinstalação da ágora, indicada por Alexandre Mate (2015). Claro que se trata de uma ágora efêmera e frágil. Mas, pelos comentários gerados na roda e pelas conversas que pude realizar após a apresentação, é evidente que o espetáculo movimentou as pessoas ali presentes, no sentido da reflexão e da sensibilidade frente às temáticas representadas.

Pindamonhangaba

Ao chegarmos na praça Monsenhor Marcondes, a principal da cidade de cerca de cento e sessenta mil habitantes e 312 anos de idade, avistamos o marco zero do município e somos recebidos com música de festa junina antiga e moda de viola tradicional, saindo das caixas de som dispostas pela praça, que compõem a Rádio da Praça (Estúdio Gonzaga Som), há 27 anos em funcionamento no lugar.

Por volta das 10 horas, quando o espetáculo se inicia, a praça e o centro da cidade já estão bem movimentados. A movimentação cênica começa a atrair a atenção dos transeuntes, as pessoas afluem para a praça, vindas das ruas de comércio.

Alguns senhores, com características de moradores de rua ou talvez de alcoólicos, se aproximam. Os atores e atrizes recebem bem estas figuras marginais, sabendo que a peça fala desta população e quer também dialogar

com ela. Alguns sujeitos um pouco maltrapilhos ficam por lá, aguardando a peça iniciar. Outros saem e dizem que voltam depois. Alguns realmente voltam depois.

Logo no início do espetáculo Papelão chora em cena e sai para o público, para buscar consolo entre os espectadores: vai até o ombro de um senhor de idade que estava em pé assistindo à encenação. O senhor o recebe bem e faz carinho em Papelão. Papelão aceita o carinho. A cena tem uma singeleza destas que o teatro de rua é especialista em promover: em que outro contexto um senhor, aparentemente heterossexual e com vestimenta de estilo tradicional (trajando roupas sociais simples), de idade avançada, iria fazer carinho em um estranho que acabasse de conhecer na rua?

Este tipo de experiência gerada pelo teatro de rua caminha na direção contrária à atitude *blasé* apresentada por Simmel (1967) como característica da vida urbana moderna. Certas situações durante apresentações de teatro de rua nos dão indícios de que as experiências estéticas relacionais em espaços públicos promovem, ainda que de forma efêmera, outros tipos de relações, que acontecem nas brechas existentes no sistema capitalista, tal como ele é estruturado nas grandes cidades.

Mesmo que estejamos em Pindamonhangaba, uma cidade de porte médio, este tipo de relação de afeto com um desconhecido em espaço público não costuma ser usual, até porque o personagem estava sujo, fedido e porque há muito preconceito em torno da expressão de afeto entre dois homens, mesmo que esta expressão não tenha cunho sexual, como é o caso da cena em questão.

Assim, a sutil experiência gerada durante a apresentação do Pombas Urbanas em Pinda (como a cidade carinhosamente é conhecida) parece suspender a realidade cotidiana, de ritmo acelerado e transformar o espaço de encenação não somente em um lugar de passagem, como praça pública e via urbana, mas também em um espaço de encontro. Para isso, os participantes do encontro dispuseram de seu tempo e superaram, mesmo que momentaneamente, a indiferença que costuma ser muito comum nos relacionamentos (ou falta de relacionamentos) de um centro urbano.

A praça Monsenhor Marcondes, que talvez já se constituísse como um *pedaço*, tem certas características relacionais ampliadas durante a experiência do teatro de rua. Desde cedo a praça já tinha um movimento típico de um espaço público de encontro: alguns casais, crianças brincando, mas também uma quantidade significativa de pessoas em situação de rua ou em condições materiais precárias. Aparentemente, as pessoas que de fato estavam habitando a praça, não apenas de passagem, eram predominantemente de classes populares, mas grande parte delas parecia estar somente passeando e "curtindo" a praça.

Porém, com o início da movimentação teatral a quantidade de pessoas habitando a praça aumenta na mesma razão da sua diversidade: pessoas de diversas idades, etnias, estilos e aparentemente de classes sociais também distintas param para ver o espetáculo e para passar cerca de uma hora juntos, em um espaço público. A troca ocorre com os comentários, as risadas, mas também com a simples convivência física no mesmo espaço. Uma senhora loira, de meia idade, provavelmente de classe média, passa um tempo considerável assistindo ao espetáculo ao lado de um senhor também de meia idade, porém com trajes curiosos: lembrando o estilo do cantor Reginaldo Rossi, porém tendo suas vestimentas rotas, sujas e rasgadas.

O tipo de atitude de ambos não significa, provavelmente, uma aceitação mútua, ampla e profunda de suas diferenças, no entanto, parece ir além da negação ou da indiferença, esta última associada à postura *blasé*. O *pedaço* Praça Monsenhor Marcondes durante a encenação de "Era uma vez um rei" parece ser mais diverso, tolerante e propício a trocas afetivas que durante o cotidiano usual da cidade.

O espetáculo chega em sua parte mais explicitamente política e na transição da monarquia para a república, uma espectadora de meia idade, ao meu lado comenta: "Foi pior, a monarquia era melhor!". Uma certa tendência conservadora se expressa pelas entrelinhas do discurso da senhora em questão.

Algumas reações do público reforçam minha percepção do conservadorismo político. Certo momento, após a transição da monarquia para

a república, Barulheira insere uma piada em referência e em apoio à greve geral que estava prevista para o dia 30 de junho. Algumas pessoas do público riem. A maioria não expressa reação, talvez por não estarem informados da possibilidade da greve, talvez por não a apoiarem.

Em alguns momentos, porém, o público parece aderir às críticas levantadas pelo grupo. Durante o momento em que o ditador Papelão é destituído de seu cargo e apanha de seu amigo de forma palhacesca, uma senhora espectadora comenta em alto e bom tom (e achando graça): “Vão fazer isso com o Temer!”

Um pouco depois, quando Barulheira assume a presidência e se volta contra seu amigo Sucata, no público duas senhoras debatem:

“Não era um do lado do outro? Agora tá um contra o outro!?”

“Mas, é assim que funciona, né?”

Tal diálogo remete aos escritos do teatrólogo francês Denis Guénoun (2003), quando este diz que o edifício teatral foi limitador do sentido político do teatro, uma vez que colocou o público frontalmente, em fileiras retas e paralelas e (especialmente com a chegada da luz elétrica) também no escuro, de forma que os espectadores não conseguem observar-se entre si. Além disso, as regras estabelecidas para o comportamento dos espectadores nos teatros fechados mantêm o público em silêncio. Segundo o autor francês, a disposição espacial citada e suas regras associadas desarticulam a consciência de pertencer a um grupo, a uma comunidade reunida temporariamente durante o acontecimento teatral. Guénoun defende que a circularidade do teatro (presente e quiçá predominante até os dias de hoje no teatro de rua) é uma predisposição política e, remetendo às assembleias livres, afirma que “o círculo permite a um grupo que ele se reconheça” (GUÉNOUN, 2003, p. 23).

Um espetáculo na caixa preta tradicional provavelmente não teria gerado a oportunidade de diálogo entre as senhoras, relatado acima. Não pude escutar a continuidade da conversa entre ambas durante o desenrolar da peça, mas a

curta parte que pude escutar denota que ambas foram provocadas pela cena e talvez deem continuidade a estas reflexões no cotidiano de suas vidas.

Ao término da apresentação conversei com um casal, Antônio e Ivone, ambos negros, aparentando cerca de 40 anos. Antônio espontaneamente ressaltou a importância deste tipo de iniciativa, pois promove a ampliação do acesso à cultura, já que o custo de vida anda muito alto e ir ao teatro geralmente é caro. O espectador disse ainda que gostou da crítica do espetáculo, pois ele primeiro "vai na história e depois chega nos dias atuais", referindo-se ao jogo de sucessão de rei, presidente, ditador que a fábula apresenta. Antônio pareceu ter uma perspectiva crítica de arte e política, mas não abriu muito espaço para que sua parceira Ivone falasse, assim, dela só puder ouvir que havia se divertido com a encenação.

Presidente Prudente

Em Presidente Prudente, no Oeste Paulista (a cerca de 560 km da capital), a apresentação tem uma característica bem específica, pois ela acontece dentro da Mostra Artística do XX Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR). O evento reuniu mais de cem artistas oriundos de seis estados (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul e Ceará) para debater teatro de rua e a cidade e compartilhar experiências estéticas e pedagógicas.

As plenárias do evento aconteceram no Galpão da Lua[10], um grande galpão da linha férrea, pertencente à União, localizado no centro da cidade e que foi ocupado em 2016 por um conjunto de vários grupos artísticos da cidade de Presidente Prudente. Tiago Munhoz, integrante do grupo Rosa dos Ventos, um dos grupos prudentinos que ocupam o Galpão da Lua, tratando das características do cenário noturno da cidade para o teatro de rua, comenta que o centro de Presidente Prudente à noite é deserto, quase não há circulação de pessoas. No entanto, os bairros de periferia têm ampla movimentação e

[10] O Galpão recebe este nome em homenagem a Lua Barbosa, atriz e palhaça do grupo prudentino "Os Mamatchas", que foi covardemente assassinada pela Polícia Militar, no contexto de uma blitz, em 2014, em Presidente Prudente.

costumam atrair grande público para o teatro de rua, mesmo à noite, especialmente aos finais de semana.

Porém, por questões logísticas e de restrição de recursos, não foi possível levar muitos espetáculos para os bairros da cidade, por isso, a maior parte das apresentações teatrais da Mostra aconteceu nas praças do centro, pois os participantes do evento, a maioria vindos de fora de Presidente Prudente, poderiam se deslocar a pé. Esse foi o caso da apresentação de “Era uma vez uma rei”, que aconteceu às oito horas da noite, na praça da Bandeira, situada ao lado do Camelódromo, bem próximo ao Galpão da Lua.

Na Praça da Bandeira, o clima está ameno, mas a região está vazia. Poucas pessoas caminham pelo local, cruzando a praça. Antes de os artistas participantes do encontro da RBTR chegarem ao local apenas cerca de 20 pessoas, aparentemente em situação de rua, formam o potencial público do espetáculo. São jovens e também pessoas mais idosas, de ambos os sexos; alguns aparentemente são dependentes químicos, talvez usuários de crack, e outros (outras, especialmente), aparentemente estão se prostituindo. Eles se dividem em dois grupos, o maior e mais visível se concentra em um dos limites da praça, abaixo de um viaduto. O outro grupo está mais distante, em outro limite da praça, ao lado da linha férrea desativada.

Os artistas chegam em peso à praça para ver o espetáculo que em breve se inicia, este grupo forma a maior parte do público da noite. Aos poucos, chegam também moradores da cidade, mas a maioria já está ciente da programação do evento, são frequentadores do Galpão da Lua.

Distintamente do que acontecera em outros locais, apesar do convite dos atores do grupo e dos produtores do evento para que os ocupantes anteriores da praça chegassem perto da arena de encenação, eles não chegam. Mantem-se à distância, embaixo do viaduto, a cerca de 30 metros de distância. Em alguns momentos, parecem interessados na encenação, como se estivessem assistindo de camarote (estão no alto de um barranco, em um local mais alto do que a arena), mas em outros momentos se dispersam.

Não pude precisar o motivo deste distanciamento geográfico, talvez eles estivessem praticando negócios ilícitos (tráfico de drogas, prostituição) e seria mais estratégico manterem-se relativamente escondidos sob o viaduto, ou talvez simplesmente eles não se sentissem à vontade junto ao restante do público da praça, que evidentemente tinha condições sociais distintas das deles. O *pedaço* em que se constitui a praça ganha, portanto, ares contraditórios. Usualmente, às noites, a praça da Bandeira é o *pedaço* das pessoas em situação de rua, no entanto, devido a um espetáculo teatral que trata da vida e do trabalho de pessoas em condições semelhantes às suas, eles talvez tenham se sentido cerceados no direito de uso de seu “próprio” espaço.

Foto 03: A atriz Natali Santos, como a personagem Pelezinha, em apresentação na Praça da Bandeira, em Presidente Prudente, em 29 de junho de 2017.

Créditos: Galpão da Lua/XX Encontro da RBTR.

O espaço público, a rua, também é um espaço de disputa e, ainda que haja proposição relacional por parte dos artistas atuantes do evento, a relação que de fato irá se estabelecer é intangível, não pode ser prevista. Não é o caso

de julgar os artistas do grupo ou da produção do evento pela escolha do local e do horário da apresentação, mas não deixa de ser uma contradição a dificuldade de relação entre os personagens-moradores de rua e as próprias pessoas que ocupam a citada praça.

Vale ressaltar que mesmo que o grupo de ocupantes da praça não tenha se interessado de forma explícita pela encenação, em certos momentos, algumas das pessoas do grupo parecem ser “capturadas” pelas cenas, talvez devido a certo reconhecimento das personagens representadas.

Apesar da dificuldade de recepção dos ocupantes da praça em Presidente Prudente, o grupo tem experiências distintas e muito ricas de relação com este tipo de público. As apresentações que o grupo realizou no centro de São Paulo, região com maior concentração de moradores de rua da cidade, foram um teste: o espetáculo “chegou” até este público, dialogou com ele, pois o elenco queria tratar do tema com respeito (e, eu diria, ao mesmo tempo com comicidade e criticidade). Porém, como visto no exemplo de Presidente Prudente, a recepção de uma obra deste tipo é multideterminada por uma teia complexa de fatores, os quais não podem ser previstos com precisão.

Na apresentação da Praça da Bandeira grande parte do público é de teatro: atores, professores e pessoas que frequentam teatro. Não há muito público espontâneo, majoritariamente quem está assistindo à peça está também participando do Encontro da RBTR ou já frequenta o Galpão da Lua e acompanha a programação cultural do espaço. Este público tende a uma compreensão política mais aprofundada, com viés de esquerda.

A maior parte da audiência parece acompanhar e aderir às críticas trazidas pela encenação. Algumas piadas que não funcionaram em outros contextos são bem recebidas pela audiência da Praça da Bandeira. No entanto, a recepção do público, apesar de amistosa, não foi tão calorosa quanto nas outras apresentações que tive oportunidade de assistir. Foi, por exemplo, a apresentação com menor quantidade de comentários por parte do público.

Outro fator que também pode ter influenciado a recepção da peça é o fato de que neste dia, distintamente das demais apresentações, o público estava

sentado em cadeiras. Tal conforto, após um dia intenso de atividades do evento, é bem-vindo, mas pode ter um gerado um relaxamento corporal acompanhado de eventual sono e, portanto, menor disposição para envolvimento com a obra. Na apresentação em questão, pelo relevo plano da parte da praça onde estava o grupo, as cadeiras também não favoreciam a visibilidade do espaço de cena, o que também pode causar menor envolvimento com a peça. Pelo que pude observar nas apresentações do Pombas Urbanas e também a partir de minha experiência como fazedor de teatro de rua, é que há uma tendência ao público ser mais receptivo e interagir mais quando não está sentado em cadeiras. O relativo desconforto da falta de assento tende a gerar maior predisposição à participação e à relação com a cena.

Ainda em relação à experiência no Oeste Paulista, vale ressaltar que o Galpão da Lua, assim como a RBTR, promovem o que talvez seja possível caracterizar como um *circuito*, na acepção de Magnani (2012), ainda que os coletivos não necessariamente utilizem este termo. Os espaços-sede dos grupos, bem como as chamadas “sedes-públicas”: praças, parques e ruas onde os grupos e coletivos atuam frequentemente, são reconhecidos pelos fazedores e fruidores de teatro de rua como espaço de referência para esta modalidade teatral. O uso destes espaços, muitas vezes, gera junto às comunidades circundantes a noção de que estes espaços são propícios à ocupação artística, além de se caracterizarem como espaços de sustentação simbólica e material destas práticas, não só para os artistas locais, mas para artistas de outros estados e países, que sabem que podem contar com o apoio dos coletivos locais para realizar seus trabalhos nos espaços públicos.

Assim, se tece uma rede de solidariedade, reciprocidade, mútuo aprendizado e organização política, por meio da ocupação de espaços públicos, espalhados por grande parte do território brasileiro, incluindo, no caso citado, algumas praças e um galpão em Presidente Prudente, interior de São Paulo.

4. Considerações finais

A experiência do teatro de rua tem entre suas características certa imponderabilidade da recepção, além do aspecto efêmero, que é inerente à toda arte teatral, não só à de rua. Porém, no caso específico do teatro de rua, o alcance da relação efêmera se amplia, na medida em que ela envolve também o espaço onde ocorre a encenação e não somente o palco e a plateia *stricto sensu*.

No teatro de rua, as praças, parques, ruas, terrenos baldios e muitas outras áreas mais são, além de cenário, muitas vezes "personagens" da história a ser contada, influenciando com suas cores, com seus cheiros, sons e sujeitos a trajetória da cena. Nesse sentido, os lugares que recebem as encenações são transformados pela experiência estética.

Todos os lugares onde pude acompanhar apresentações de "Era uma vez um rei" já tinham suas características próprias de ocupação (mais ou menos evidentes) e poderiam se caracterizar como *pedaço*, uma transição entre os espaços público e privado, que é habitado pelos "chegados". Na pesquisa que originou este artigo não houve tempo hábil para debruçar-se em cada um dos lugares e acompanhar o dia-a-dia dos mesmos de forma mais contínua e intensa, já que o foco das incursões etnográficas era, prioritariamente, acompanhar a circulação do espetáculo em questão. Porém, cada um dos locais em destaque já indicava, antes das apresentações, as características predominantes de uso e relação com o espaço.

O que foi possível perceber é que tais formas de uso e de relação com o espaço se alteram no momento da experiência teatral. As pistas do campo etnográfico indicam a potência que o teatro de rua tem, com suas provocações e mediações, de promover transformações na constituição provisória do *pedaço*, que tende a se tornar mais diverso, tolerante e propício a certas trocas afetivas que antes. O quintal dos moradores se amplia e passa a envolver as praças também para a fruição artística e para, em alguma medida, o estabelecimento de ágoras. Tais características foram mais notáveis em Pindamonhangaba, no entanto estiveram presentes também na Freguesia do Ó.

Em Presidente Prudente, algumas contradições evidenciaram certos abismos comunicacionais existentes entre públicos de classes sociais, hábitos e histórias de vida distintos. O público que frequentemente ocupa a praça da Bandeira não se envolveu de forma mais efetiva com a encenação, ainda que as personagens representadas trouxessem muitas de suas características.

O clima, o horário, o público presente, outros acontecimentos no entorno, a geografia do espaço, além de diversos fatores, influenciam diretamente a recepção de espetáculos teatrais de rua, tanto que posso afirmar que as cinco apresentações as quais pude assistir tiveram características muito distintas entre si. No entanto, a despeito das diferenças em cada um dos locais, em todos eles a dimensão explicitamente política da obra do grupo Pombas Urbanas ressaltou aos olhos e ouvidos do público (notadamente do público adulto), que, muitas vezes, comentava em alto e bom som as críticas trazidas no espetáculo, aderindo a boa parte delas e talvez refletindo ou buscando entender outra parte.

A reação do público, em regra, tem uma natureza distinta da atitude *blasé* que é característica dos moradores dos grandes centros urbanos segundo Simmel (1967). Mesmo na populosa Zona Norte de São Paulo, num sábado à noite, o Largo da Freguesia do Ó que já estava ocupado de maneira lúdica tornou-se ainda mais receptivo com o acontecimento teatral. Neste caso, a citada encenação potencializou a dimensão de trocas, já visíveis ou latentes no lugar.

O teatro de rua estabelece ainda, como foi possível verificar especialmente em Presidente Prudente, *circuitos* de encontro e troca entre artistas e fruidores de arte de rua, que se deslocam pelo Brasil reconhecendo espaços para ocupação cultural, em busca de contato com uma ampla camada da população.

Este trabalho me permitiu ampliar o olhar para a recepção do teatro de rua, na medida em que busquei não focar prioritariamente nos aspectos formais/técnicos da linguagem cênica, mas enxergar principalmente o público e suas interações entre si, com o elenco e com o espaço público onde ocorrem as apresentações. Ainda que minha experiência prévia como artista de rua já induzisse a certas apreensões, o grau de detalhamento que as incursões

etnográficas me proporcionaram apreender permitiram que eu observasse certos elementos e pistas que se estivesse em cena como ator ou trabalhando na direção ou produção de um espetáculo muito provavelmente eu não teria observado.

Mesmo com as contradições, dificuldades e limitações observadas e vivenciadas, o campo etnográfico e a posterior análise me permitem reafirmar o teatro de rua como importante campo de ação cultural, social e política. No entanto, mais estudos e práticas etnográficas e artísticas podem colaborar no amadurecimento da compreensão em torno das especificidades destas experiências, especialmente no que tange ao estabelecimento das relações com as comunidades e com os *pedaços*, os quais tal modalidade teatral ocupa intermitente ou continuamente.

Referências bibliográficas

CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da Cidade: Criando Comunidades Transitórias. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART. Vol. 1, n.13. Setembro de 2009.

FONSECA, Michelle Nascimento Cabral. **Performatividade e espaço público**: processos comunicacionais no teatro de rua. Tese (Doutorado em Comunicação Social), PUCRS. Porto Alegre, 2016.

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

MAGNANI, J. Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome, Coleção Antropologia Hoje, 2012.

MAGNANI, J. Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**. 3ª edição. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 2003.

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

MATE, Alexandre. **Buraco d´Oráculo**: Uma trupe paulistana de jogatores desfraldando
espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

SILVESTRE, Neomisia. **Esumbaú, Pombas Urbanas!** 20 anos de uma prática de Teatro e Vida. São Paulo: Instituto Pombas Urbanas, 2009.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: 1967.

TEIXEIRA, Adailtom Alves. Pombas Urbanas Semeando Asas. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia. **Teatro de rua** - discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016. 1ª edição.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia. **Teatro de rua** - discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016. 1ª edição.