

## MEDIAR UM ESPETÁCULO DE RUA? O ESPECTADOR TRANSEUNTE DO ESPETÁCULO “O TERRENO BALDIO”

Victor Emanuel Carlim<sup>1</sup>  
Robson Rosseto<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta uma reflexão com base em uma proposta de mediação desenvolvida com espectadores transeuntes no espetáculo de rua “O terreno baldio” do grupo de teatro Olho rasteiro, realizada em agosto de 2019, na cidade de Curitiba. Partindo de estudos sobre teatro de rua, mediação e espectador transeunte, o texto relaciona experiência artística com as possibilidades de mediação em arte, compreendendo-a como uma modalidade de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de Rua; Mediação Teatral; Espectador transeunte.

### MEDIATE A STREET THEATHER? THE SPECTATOR-PASSERBY OF THE SCENIC PRESENTATION *O TERRENO BALDIO*

**ABSTRACT:** This text presents a reflection based on a mediation proposal developed with spectator-passers-by in the street scenic presentation entitled *O terreno baldio* of the *Olho rasteiro* theater group, held in August 2019, in the city of Curitiba. Based on studies of street theater, mediation and spectator-passerby, the text links artistic experience with the possibilities of mediation in art, understanding it as a creation modality.

**KEYWORDS:** Street theather; Theatrical mediation; Spectator-passerby.

---

1 Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: victor.carlim@gmail.com

2 Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná – (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: robson.rosseto@unespar.edu.br

O teatro de rua é muitas vezes compreendido como uma linguagem teatral característica, em função da recorrente utilização de máscaras pelos atores, cenas com técnicas circenses, músicas, danças e interação com a plateia. No Brasil, as companhias de teatro de rua são compostas, em geral, por grupos de atores profissionais que tem como principal característica a utilização de elementos que identificam seus espetáculos como popular.

Nos últimos tempos, o teatro de rua tem se consolidado como um campo fértil de pesquisa, no fortalecimento dos espaços de articulação, discussão e estudos. Em 2011 foi criado o GT Artes Cênicas na Rua pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, e essa modalidade começou a adentrar o campo acadêmico, que pouco conhecia a sua potência e relevância (TURLE e TRINDADE, 2016).

O pesquisador André Carreira (2009) compreende o teatro de rua como uma modalidade teatral que se relaciona menos com o texto dramático e mais com a cena teatral, além da utilização do espaço público. O autor localiza o teatro de rua como uma modalidade expressiva do fazer teatral que interfere e constrói as características do espaço urbano sobre as comunidades que se dão ao redor do evento espetacular por força da interferência no espaço público, tornando-o um lugar sociocultural.

Para Lick Turle e Jussara Trindade (2016) o espaço público pode ser entendido não apenas como suporte ou estrutura física de uma peça teatral de rua, ou seja, como palco e cenário, mas quando utilizado de forma cênica, torna-se espaço teatral. “A expressão espaço público, surge na França, pela primeira vez em meados dos anos 70 e conhecerá um êxito crescente, fruto, em parte, de uma nova abordagem da cidade em que se passa a valorizar a requalificação em vez da reabilitação.” (ASCHER, 1998, p. 172). Neste trabalho, a noção de espaço público é compreendida como denominação para todo e qualquer espaço urbano livre e aberto. Portanto, não será discutido o estatuto público como produto histórico, nesse sentido, o espaço público associado com as produções cênicas de rua está relacionado com os lugares físicos: ruas, praças, parques, avenidas, praias e etc.

Os espaços públicos representam terreno de encontro e lugar privilegiado de sociabilidades e de elaboração simbólica, sendo igualmente apropriado e partilhado por grupos sociais muito diferentes entre si (MATOS, 2010). Essa apropriação e partilha quando realizada pelo teatro no espaço público possibilita o encontro entre classes e grupos distintos, abrangendo diferentes tipos de espectadores. Nesse sentido, a arte na rua possibilita o contato das pessoas com o universo artístico, uma vez que o espaço teatral privado exige conhecimento prévio da programação e aquisição de ingresso. Destacamos a afirmação do diretor Amir Haddad (2008), fundador do grupo de teatro Tá na rua, localizado na cidade de Rio de Janeiro:

Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo. O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo (HADDAD, 2008, p. 149).

O conceito de arte pública é vasto, abarca propostas de intervenções, instalações de monumentos em praças, revitalização de espaços degradados, a realização de performances, dentre outras possibilidades. De acordo com Turle e Trindade (2016), uma apropriação mais trivial é a ideia de uma arte que acontece fora dos espaços tradicionalmente destinados a ela, e assim, torna-se preciso uma aproximação com outros campos conceituais que interligam a arte à história, à política, à sociologia e também ao urbanismo.

Atualmente, o artista que se propõe a produzir um trabalho no espaço urbano está cada vez mais propondo formas de interação com o público e o convidando a produzir e a ser coautor da obra. De acordo com Rosseto (2018) o espectador transeunte percebe o status da representação dada pelo artista e reconhece uma nova organização do espaço. A área habitada é reconfigurada pela encenação, assim, o transeunte é convidado a coparticipar da proposta artística, promovendo um distanciamento entre as ações objetivas do cotidiano e a subjetividade da relação estabelecida entre a obra e o público.

O espaço público abrange inúmeros perfis, desde pessoas que frequentam teatro, moradores de rua e trabalhadores que transitam de casa para o trabalho. Essa diversidade promove a troca e o diálogo com o ambiente, a arte e a sociedade. Quando o espectador transeunte se relaciona com a obra, sua percepção e perspectiva sobre o espaço urbano é modificada, assim como a sua relação com os demais transeuntes também se altera. O ato de parar, assistir o espetáculo e participar de uma prática de mediação na rua, possibilita ao espectador o acionamento de distintas percepções, propiciando uma ruptura com o modo automatizado de habitar a cidade.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. E tal transgressão se torna ainda mais aguda se, além de simplesmente assistir, imóvel, de um local fixo, o espectador for levado a atuar, de algum modo, pela própria dinâmica do espetáculo. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, em um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 134).

Desta maneira, importa ressaltar a possibilidade de o pedestre recriar o seu espaço de convivência, de certa forma, exercitar o princípio da arte como o meio de criar novas maneiras de experienciar o mundo e a vida. Neste sentido, o espectador na contemporaneidade, em específico

o transeunte, emprega papel ativo no processo de fruição artística, pois ele reconfigura sua posição no espaço cênico. Efetivamente, o teatro de rua possibilita uma “dinâmica de ruptura da ordem vigente que irá atuar de forma contundente no espaço público e criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade.” (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 134). Assim, a experiência artística pública promove a inclusão do espectador em um universo diferenciado da realidade cotidiana da cidade, momento em que propõe aos envolvidos reflexões e novas perspectivas sobre os mais diversos assuntos. Portanto, “o teatro pode ser um dispositivo para promover a experimentação poética no espaço urbano e criar novos saberes a partir de experiências estéticas e sensíveis.” (ROSSETO, 2018, p. 223)

Decerto, há a necessidade de a arte emergir com mais frequência nos espaços públicos da cidade. Em termos de pesquisa, compete investigar o que ainda é pouco explorado nos estudos acerca do teatro de rua, o perfil do espectador transeunte, suas referências artístico-culturais e como esse repertório dialoga na sua relação com a obra, com a finalidade de analisar a recepção, visto que a arte pública pode promover encontros e espaços para (a)colhermos afetos.

Nesta perspectiva, os estudos sobre mediação cultural e artística contribuem com embasamento teórico-prático em busca de uma aproximação das relações estabelecidas entre teatro de rua e o espectador transeunte. Flávio Desgranges (2006) pesquisa a mediação teatral como um meio de propor ao espectador autonomia para decifrar e construir novos significados, assim, o espetáculo não está finalizado em si, pelo contrário, estende-se além, sendo a interpretação subjetiva do espectador um prolongamento da experiência estética. Desta maneira, a mediação é compreendida como uma ação que possibilita a construção de significados, geradora de ressignificações da obra e de experiências estéticas. De fato, a percepção do espectador é fundamental para tais construções acerca da experiência: é “entre o espetáculo e o espectador, que existe uma experiência, uma aprendizagem” (ROSSETO, 2018, p. 51). Deste modo,

Uma encenação não representa nada, ela é aquilo que se percebe. O seu sentido é uma construção que emerge da relação da representação com um lugar singular da sensibilidade do observador. Só se tem acesso ao espetáculo, a partir do próprio espetáculo, através de um contato direto com ele, por isso é sempre um processo ligado à experiência e ao pensamento (ROSSETO, 2018, p. 51).

Diante desta argumentação, a mediação é importante, na medida em que o espectador é sensibilizado, é atravessado pela experiência estética, em um processo de troca de saberes. Efetivamente, assistir uma obra artística gera no espectador sentidos e conexões por meio da memória e da afetividade, cabendo uma reflexão dessas percepções a partir de ações mediadoras. Por esta razão, a influência do espaço cênico, da disposição dos elementos da cena e o conteúdo da obra devem ser notados e pensados pelo mediador, que contribuirá para ampliar as possibilidades de leitura e ressignificação da experiência estética dos espectadores.

## PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO EXPERIMENTADAS NO ESPETÁCULO “O TERRENO BALDIO”

O espetáculo selecionado para o desenvolvimento de uma proposta prática de mediação foi a peça teatral “O terreno baldio”, do grupo de teatro Olho rasteiro<sup>3</sup>, o qual um dos autores desta pesquisa integra o grupo e a referida encenação como ator. Vale ressaltar, este coletivo desenvolve pesquisas no âmbito do teatro de rua e espaços alternativos.

Formado em 2014, o grupo propõe a criação coletiva como método de trabalho em seus processos criativos, compartilhando ações que não estão centradas na figura de um diretor. Desta forma, os atores também são encenadores, articulando saberes e possibilidades de construção coletiva da dramaturgia e da cena. Cabe destacar que todos os integrantes do grupo tocam algum instrumento musical, devido à pesquisa realizada nos trabalhos sobre as possibilidades e as funções da música na cena, além de ser um elemento relevante da linguagem do teatro de rua. Nesse contexto, para além da música e dos sons de fundo ou de efeito, o grupo se utiliza do universo sonoro como elemento de composição da dramaturgia.

O espetáculo narra à história da sociedade do betume, um grupo de crianças que se reúne em um terreno baldio todas as tardes depois da escola. Do outro lado deste terreno, se concentra a gangue do ovo podre, insatisfeitos com o local onde brincam, resolvem tomar posse do terreno baldio, criando uma grande batalha. Para além de uma disputa territorial, a história aparentemente infantil trata de ideologia, baseado no universo das brincadeiras infantis e dramas da vida real, promovendo reflexões a respeito de inclusão, alteridade e espaço público/privado. Convém a descrição de duas cenas pautadas nas temáticas mencioandas: *a priori*, o grupo de crianças é composto por meninos, mas no decorrer da história, o personagem Antônio revela sua verdadeira identidade, uma garota chamada Piúka, que sempre desejou entrar para a sociedade do betume. Contudo, com receio de ser excluída, se disfarçou de menino para participar do grupo, após a surpresa da revelação e discussão sobre a situação, os colegas aceitaram a sua participação na turma. Na última cena do espetáculo, um corretor de imóveis relata que o terreno baldio foi adquirido por uma grande corporação de imóveis que pretende construir prédios comerciais e residenciais, momento em que ele determina a dispersão das crianças do espaço.

A interação dos atores de teatro de rua com o espectador ocorre de maneira específica, especialmente por proporcionar contato com os espectadores transeuntes, com grupos sociais distintos, com pessoas que geralmente não frequentam espaços artísticos. O disparador para a criação das propostas de mediação deu-se a partir de experiências pessoais após uma série de apresentações do espetáculo relatado. Em uma delas, convém recordar de um determinado espectador interagindo com o elenco após o espetáculo, interessado em saber a origem da história

<sup>3</sup> O grupo conta com quatro trabalhos de repertório: “Lugar de ser Inútil” (2014), “Os cegos” (2016), “O terreno baldio” (2017) e “O auto segundo Gabriel” (2017). As referidas encenações foram apresentadas em diversas cidades do Estado do Paraná e no Estado de São Paulo, com destaque para os Eventos do SESC e SESI, além de participações nos seguintes festivais: Festival do Teatro de Curitiba, Mostra Pé na rua em Maringá, Festival de teatro de bolso de São José dos Pinhais, Festival Popular de teatro de Fortaleza, Mostra Emergente e Mostra de Teatro de Pato Branco. Ainda sem sede, o grupo solidifica aos poucos o seu trabalho na cena teatral brasileira.

da peça. Os atores contaram ao transeute que a encenação é livremente inspirada no livro *Os meninos da rua* de Ferenc Molnar, momento em que o mesmo disse que iria conhecer mais sobre esta literatura.

Em situação distinta, um espectador após assistir a peça em outro espaço público, retornou com a sua família para uma nova apresentação em uma tarde de domingo. O mesmo relatou ao elenco que havia gostado muito do espetáculo e que levar a esposa e seus filhos para assisti-lo seria uma atividade diferente dos hábitos de lazer familiar. Estes acontecimentos geraram questionamentos sobre a necessidade de pensarmos a mediação para o teatro de rua. Pergunta-se: A arte de rua não poderia ser por si só uma mediadora entre obra, espaço e público? No fato citado anteriormente, o transeute demonstrou-se afetado pela peça e trouxe familiares para assistir o espetáculo, não é essa a essência/potência do teatro de rua?

Quando nossa intenção é recuperar o espaço de rua como espaço de confraternização e criar o éden no meio do caos, isso é importante! Eu entendo o Teatro de Rua com essa força, ele é destituído das formas burguesas do fazer teatral porque não está preso dentro das salas fechadas, porque a gente não tem a obrigação de cobrar ingresso, a gente pode passar o chapéu e quem quiser dar dinheiro, que contribua! É nessa comunicação do ser humano, colocando suas necessidades, é que a gente vai fazer com que as pessoas sintam mais amor umas pelas outras. Pode parecer muito pueril, mas na realidade é de fundamental importância a gente se relacionar com amor com as pessoas. E o amor é a grande forma de comunicação e eu sinto que quando a gente faz teatro tá fazendo isso (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 49)

A argumentação acima selecionada é um convite à reflexão de que a comunicação com o ser humano, potencializada pelo amor, na relação do espectador com o teatro de rua, é um momento profícuo para a instauração do espaço da rua como um espaço de convivência, de intimidade, de comunhão. Por esse ângulo, ainda assim, é necessária a proposição de ações participativas com o público? Neste momento, convém apresentar outro exemplo; no final de uma determinada apresentação, um morador de rua quis tocar os instrumentos musicais utilizados no espetáculo e se relacionar com os elementos de cena: mexendo, brincando e relatando suas histórias de quando era criança. Quando o elenco parou para ouvi-lo, o morador de rua relatou lembranças da época em que brincava com bolinhas de gude e corda, ocasião em que, atores e transeute brincaram com esses elementos cênicos. Este momento acionou inquinações sobre a mediação de um espetáculo de rua, pois esta interação com o transeute possibilitou conexões com sua memória afetiva e trouxe narrativas pessoais que corroboraram com o enredo e a encenação apresentada. Desta forma, uma nova experiência se constituiu e dialogou com a perspectiva de pensarmos a mediação teatral como espaço para (a)colher afetos e refletirmos sobre essas interações com o espectador inserido no espaço público no campo da experiência.

Para o aprofundamento sobre a experiência na arte associada com a mediação, os estudos de Jorge Larrosa Bondía contribuem para problematizar o sujeito da experiência, definindo-o como um território de passagem e como um espaço onde tem lugar os acontecimentos. Do mesmo modo, o autor apresenta a experiência como travessia e perigo, e também como paixão.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (BONDIA, 2002, p. 26).

O conceito de experiência e as colocações do sujeito dadas por Bondía contribuem para uma reflexão sobre práticas que incluam o espectador transeunte a vivenciar situações que possibilitem um atravessamento sensível para uma fruição artística que pode ser intensificada, uma vez que o impacto da recepção reverbera para além do momento da apreciação.

Assim, as experiências relatadas nortearam os objetivos das propostas de mediação do espetáculo “O terreno baldio”. O intuito foi dar voz àqueles que muitas vezes são negligenciados e vivem à margem da sociedade, com o objetivo de ouvi-los e produzir espaços de alteridade, espaços conviviais, com a finalidade de descortinar as relações humanas e friccionar as experiências da rua com o teatro e o espectador. Vale ressaltar que as propostas geradas de mediação, constituídas em processo, são práticas pedagógicas analisadas e revisitadas a todo o momento, a fim de compreendermos as ações provocativas a serem desenvolvidas com o público.

Em termos de criação de cenário e adereços, o grupo utilizou cubos de madeira pintados de diferentes cores em cada lado para representar o ambiente/espaço no qual habitam os personagens. Os cubos eram objetos móveis e a cada cena eram reorganizados para dimensar os espaços cênicos, compondo e constituindo uma nova função a partir do posicionamento que evidenciava a cor do cubo (cinza, verde, laranja e marrom). Os adereços como bastões, bola de meia, corda e bolinhas de gude foram utilizados em diferentes cenas para compor a dramaturgia de brincadeiras e para outros momentos do espetáculo, quando os referidos objetos foram utilizados metaforicamente para representar situações de conflitos entre os personagens. Vale destacar que a escolha de tais objetos ocorreu na sala de ensaio, onde o grupo trazia elementos para estimular a criação das cenas e experimentar possibilidades de inserir adereços do imaginário infantil relacionado com os personagens. Portanto, a concepção de mediação se efetivou na proposição de uma aproximação do universo infantil com o público, visto que as brincadeiras estão presentes na encenação e os personagens representados são crianças.

Figura 1 – Discussão dos personagens Charles e Cosme sobre o futuro do terreno.



Fonte: imagem fotográfica de Tainá Miessa, 2019.

Os elementos de cena (cubos, bastões e bolinhas de gude) foram condutores para a elaboração da proposta de mediação com os espectadores após a apresentação da peça. A proposta foi concebida como uma maneira do espectador interagir de uma forma sensorial com tais elementos, rompendo com a relação de afastamento entre obra e público e propondo uma aproximação literal com a obra. De acordo com Mirian Celeste Martins, um dos principais objetivos da mediação é “possibilitar encontros, aproximações à poética da obra e do artista, provocar experiências estéticas que superem a anestesia.” (2017, p. 8)

Nesse sentido, cabe salientar outra concepção sobre a mediação. Segundo Rejane Galvão Coutinho e Camila Serino Lia (2018, p 147),

Há também o entendimento da mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, e aqui há também diferentes matizes, como as iniciativas que privilegiam a essencialidade da própria arte como finalidade da experiência; ou a tônica na possibilidade única de vivenciar presencialmente uma experiência estética; ou ainda a possibilidade lúdica e prazerosa de viver tal experiência. Outras iniciativas tomam a arte como meio para possibilitar experiências de ordens diversas, como experiências de construção ou reconstrução de identidades; ou experiências com ênfase em processos de subjetivação; ou ainda as experiências que exploram os sentidos de coletividade ou que estimulam princípios de cidadania.



As autoras propõem a mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, apontando para diferentes matizes, seja elas a obra como finalidade de experiência ou o viver presencialmente uma experiência estética. Assim, propor uma relação pós-espetáculo entre os espectadores com os elementos constituintes da peça tornou-se uma possibilidade em evidência.

Ao término do espetáculo, durante os agradecimentos, os espectadores foram convidados para escreverem, desenharem ou expressarem da maneira que quisessem aquilo que o espetáculo sucitou em cada um, aquilo que o fez pensar, imaginar e refletir. Entretanto, com base em experiências passadas com espetáculos de rua, era previsto que muitos dos espectadores transeuntes iriam embora antes do agradecimento dos artistas. Para um maior engajamento do público, o ator/mediador foi de encontro aos mesmos, com uma caixa de giz, quando solicitou que eles adentrassem o espaço onde aconteceu o espetáculo e utilizassem os cubos para exporem suas percepções e reflexões com base nas suas experiências como plateia.

Muitos espectadores relataram a necessidade de ir embora, por esta razão foi sugerido que eles deixassem apenas uma palavra registrada no cubo. Aqueles que permaneceram, o ator/mediador perguntava o nome da pessoa, o convidava a adentrar o espaço e em determinadas interações utilizava a expressão “sinta-se em casa e mexa no que quiser”, uma forma de aproximação com os espectadores para ressaltar a liberdade que os mesmos tinham em interagir com os elementos da encenação. Neste dia o espetáculo contou com um público presente que variava entre 40 a 60 pessoas. Durante a interação com os cubos e as escritas com o giz, uma média de 20 a 30 pessoas colocaram suas impressões, inquietudes e manifestos, muitos deles associados com os acontecimentos em pauta, políticos e sociais.

**Figura 2 – Impressões reflexivas dos espectadores transeuntes nos cubos.**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Robson Rosseto, 2019.

Na imagem acima é possível visualizar palavras inseridas nos cubos de diferentes espectadores. Alguns deixaram somente uma palavra escrita com base em um sentimento ou sensação causada pelo espetáculo, outros imprimiram suas percepções por meio do desenho. Ao analisar as diversas e plurais colocações, identificamos que alguns espectadores utilizaram deste momento para imprimir questionamentos e manifestações de cunho social e político, tendo como exemplo o registro a seguinte escrita de uma transeunte: “Liberdade para Preta Ferreira”, ativista brasileira que foi presa em Junho de 2019<sup>4</sup>. Após a espectadora preencher o cubo com o seu manifesto, outros participantes questionaram o que houve com ela, momento em que ela própria explicou o que ocorreu com a Preta Ferreira. Este fato demonstrou que a livre expressão e participação voluntária dos espectadores desencadearam outros elementos e temas a serem debatidos e refletidos. A transeunte, por determinado momento, tornou-se uma mediadora de um assunto de cunho político-social.

Além dos dizeres sobre a liberdade de Preta Ferreira, em outro cubo foi escrito “Marielle vive”, referência à socióloga e política brasileira, brutalmente assassinada em março de 2018<sup>5</sup>. Diante dos exemplos citados, consideramos a prática desenvolvida com os transeuntes após o evento cênico, um espaço de proposição e mediação de temas, assuntos e conteúdos afora do espetáculo teatral, porém, pautados pela encenação vivenciada. Portanto, a prática proposta se efetivou mediante trocas de referências e temáticas articuladas com a peça e o contexto sócio-político-cultural, em uma relação presentificada espontaneamente entre espectador e obra.

Outro registro presente na Figura 2 é a participação de diferentes faixas etárias de espectadores, quando muitos deles utilizaram os cubos para ler e colocar suas referências culturais e acrescentar elementos nos escritos de outros participantes. Esta etapa durou em torno de 30 minutos, momento em que captamos a recepção do espetáculo por parte dos transeuntes e possibilitamos através da aproximação com o ambiente e com os elementos do cenário, um espaço para novas conexões, reflexões e afetos a partir do espetáculo. Desta forma, o espetáculo foi um gatilho para a exposição de ideias, posicionamentos políticos e outras temáticas, à medida que cada transeunte observava a criação do outro, ampliava sua percepção da peça e era instigado a elaborar novas conexões, estimulado por palavras e desenhos. Nessa experiência, as relações estabelecidas entre os espectadores transeuntes em conjunto com a obra vivenciada, geraram novas leituras e apropriações das cenas experienciadas.

4 Janice Ferreira da Silva, a Preta Ferreira, publicitária, cantora e atriz, ficou detida por 30 dias mesmo sem ter cometido nenhum crime. Ela foi detida junto de seu irmão, Sidney Ferreira, filhos de Carmem Silva, líder do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e da Frente de Luta por Moradia (FLM), de São Paulo. Preta é referência na liderança de reivindicações por moradia para famílias de baixa renda e usa sua experiência na área cultural para buscar projetos para os moradores da ocupação. A prisão considerada arbitrária foi denunciada ao Conselho Nacional de Direitos Humanos e à Corte Interamericana dos Direitos Humanos (CIDH).

5 Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, socióloga, foi vítima de uma execução sumária devido à sua atividade política e às causas que apoiava. Eleger-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, defendia o feminismo, os direitos humanos, e criticava a intervenção federal no Rio de Janeiro e a Polícia Militar, tendo denunciado vários casos de abuso de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades carentes.

Contudo, a proposta desenvolvida não se restringiu as impressões reflexivas dos espectadores nos cubos. Quando o público foi convidado para participar das ações de mediação, foi explicitado que eles poderiam interagir de forma sensorial com o cenário, os adereços e os elementos de cena. Neste momento, uma criança espectadora destacou-se na atividade, o pequeno Miguel de cinco anos de idade, que antes mesmo das proposições de mediação, ao longo do espetáculo entrava no espaço cênico, interagindo com os atores, sentava nos cubos e fazia uso dos bastões. Diferente da maioria das pessoas que pegaram os gizes para escrever e desenhar nos cubos, ele estava mais interessado em brincar com os adereços e elementos de cena.

Em função do interesse do menino, o ator/mediador apresentou outros adereços utilizados na peça e o estimulou a interagir e se relacionar com os mesmos. A imagem abaixo (Figura 3) apresenta a interação do Miguel com os bastões, quando o ator/mediador demonstrou os movimentos, a postura e o número de vezes que os atores realizavam as ações com os bastões, como se fossem espadas no imaginário dos personagens. Neste instante, transeuntes ao redor prestaram atenção e alguns participaram jogando bolinhas de gude, experienciando dinâmicas que deram vida ao universo do espetáculo.

**Figura 3 – Espectadores transeuntes experimentando momentos encenados na peça.**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Robson Rosseto, 2019.

Cada espectador foi estimulado a vivenciar, analisar e compartilhar sentimentos e experiências, pois expondo coletivamente suas dúvidas e descobertas, pôde discutir e trocar vivências. Além da interação com os objetos e cenário o ator/mediador relatava aos participantes

como os personagens se organizavam e movimentavam para a realização de cada atividade ali apresentada. O propositor procurava dialogar e incitar a participação do maior número possível de transeuntes. Oliveira (2014) apresenta a necessidade de o mediador olhar em 360 graus para ter certeza de que o público está ao redor do lugar que se encontra o produto cultural. “É um sentido de efeito de expansão do público, começando pelas pessoas que estão mais próximas à rua e à comunidade, depois parte-se para outros bairros, cidades, região, estado, país e onde mais se quiser trabalhar.” (OLIVEIRA, 2014, p. 14) De acordo com o autor, é preciso ampliar a percepção e entender que o público está presente em todas as partes e a mediação é um instrumento que deve atingir a todos, assim, será possível democratizar o direito à arte e a cultura.

Ao redor, se encontra um público em potencial capaz de fruir, de se integrar e criar vínculos com a produção cultural que está acontecendo ao seu lado. É um direito de saber e de conhecer para que esse público faça suas escolhas com autonomia (OLIVEIRA, 2014, p. 14).

Ao olhar as pessoas em 360 graus, o mediador expande as possibilidades de mediação. O sujeito transeunte se relaciona de forma autônoma com a arte de rua, logo, a prática experimentada como mediação pôde ser capaz de provocar experiências sensíveis, tendo em vista o fortalecimento de vínculos entre o sujeito e a cultura. De fato,

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em ‘fazer’ uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* BONDÍA, 2002, p. 25).

Portanto, é preciso compreender a mediação enquanto experiência, que se prova potente quando adequadamente trabalhada e desenvolvida em suas propostas. A obra artística tem em si um potencial catártico no espectador, mas a mediação como possibilidade de interpelar o espectador e provocar um novo estado, uma nova posição acerca de suas vivências, torna a mediação, mais que uma ferramenta pedagógica e artística, um espaço de partilhas, provocações e afetos.

A pesquisadora Maria Pupo (2011) entende a mediação teatral como a busca da experiência estética no espectador, como um instrumento de aproximação/apropriação entre obra e público. De acordo com a autora:

O conceito de mediação, sem dúvida, sofre assim um nítido deslocamento. Se na origem, como vimos, o conceito diz respeito à apropriação das obras pelo público, nesse momento ele passa a ocupar um espaço outro e a se configurar em um âmbito que vai além da leitura da obra. Integram-se agora dentro do termo as formulações e experimentações das crianças e jovens e a reflexão sobre a arte e sua inserção cultural (PUPO, 2011, p. 121).

Diante desta afirmação, compreendemos a proposta apresentada como mediação de teatro de rua e as demais mediações do universo da arte, como um processo de ensino-aprendizagem artístico que vai além da relação entre promover um diálogo da obra com o público, mas um instrumento que potencializa experiências estéticas a partir da obra e não findadas na mesma. A partir das concepções e práticas expostas, a mediação teatral demonstrou-se uma área de estudo que abarca um escopo variado de conceitos e possibilidades no campo artístico.

Desta maneira, as práticas realizadas de mediação fomentaram relações entre arte pública, cultura e pessoas, proporcionando trocas de percepções com base na encenação experienciada. É importante ressaltar a continuidade de pesquisas que envolvam ações de mediação, especialmente com o público transeunte, uma vez que cada espectador estabelece uma relação diferenciada com a cena, participando de forma ativa e conectando variadas informações entre atores, espectadores e espaço urbano. Nessa perspectiva, entendemos que as práticas realizadas com os cubos, a corda e as bolinhas de gude, constituíram encontros de prazer, de partilha, de afeto, de experiência e de criação.

## REFERÊNCIAS

ASCHER, François. **Metapolis acerca do futuro das cidades**. Oeiras: Celta, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p.20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo online**, v.1, p. 1-10, jan-jul. 2009.

COUTINHO, Rejane Galvão e LIA, Camila Serino. A mediação cultural pela perspectiva da arte/educação: comentários sobre uma experiência. In: QUEIROZ, João Paulo e OLIVEIRA, Ronaldo. **Os riscos da arte: formação e mediação**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018. p. 134-154.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

HADDAD, Amir. A função da função ou O Circo Etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008. p. 30-39.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). **Mediação cultural: olhares interdisciplinares**. São Paulo: Uva Limão, 2017.

MATOS, Fátima Loureiro de. Espaços públicos e qualidade de vida nas cidades: o caso da cidade Porto. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, Uberlândia, v. 2, n. 4, p. 17-33, jul. 2010.

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público.** Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, 2014. Disponível em: < <https://bit.ly/2SqrTm9>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. A mediação artística, uma tessitura em processo. **Revista Urdimento**, Florianópolis, vol. 1, n.17, p. 113-121, set. 2011.

ROSSETO, Robson. **Interfaces entre cena teatral e pedagogia:** a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor. São Paulo: Paco, 2018.

TURLE Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

**Recebido em: 22/06/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**