

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

DYAN LUCAS CAMARGO DE CASTRO

PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE ARTISTAS LOCAIS NAS PRAÇAS
DE UBERLÂNDIA: Infraestrutura e logística

Uberlândia

2026

DYAN LUCAS CAMARGO DE CASTRO

PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE ARTISTAS LOCAIS NAS PRAÇAS DE
UBERLÂNDIA: Infraestrutura e logística

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de teatro (bacharelado) da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a conclusão da graduação.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Coorientador: Pedro Eduardo da Silva

Uberlândia

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C355 Castro, Dyan Lucas Camargo de, 2002-
2026 PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE ARTISTAS LOCAIS
NAS PRAÇAS DE UBERLÂNDIA [recurso eletrônico] : Infraestrutura
e logística / Dyan Lucas Camargo de Castro. - 2026.

Orientador: Narciso Larangeira Telles da Silva.

Coorientador: Pedro Eduardo da Silva.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Uberlândia, Graduação em Teatro.

Modo de acesso: Internet.

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Silva, Narciso Larangeira Telles da, 1970-, (Orient.).
II. Silva, Pedro Eduardo da, 1965-, (Coorient.). III. Universidade
Federal de Uberlândia. Graduação em Teatro. IV. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

Dedico este trabalho aos meus pais e amigos que sempre me incentivaram e me apoiaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que puderam contribuir com o crescimento do trabalho e agregaram com suas experiências:

A proposta feita pelo técnico de cenografia do curso de teatro, Dr. Pedro Eduardo da Silva, de instigar sobre o tema e ir mais a fundo para entender mais como o teatro está presente nas praças de Uberlândia. E também na parceria e apoio durante toda essa caminhada.

Ao Prof. Dr Narciso Larangeira Telle que acolheu a ideia e ajudou a desenvolver novas perspectivas do projeto.

A Universidade Federal de Uberlândia (UFU) por proporcionar um local de fomentações de projetos e dando caminhos diversificados para as criações de estudos científicos, principalmente pela oportunidade de participar do Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

A todos atores e atrizes que puderam contribuir com suas experiências em cena nas praças de Uberlândia, seja através das entrevistas, dentre eles: Emmanuelle Anne, Diego Leonardo, Kleber Maronezi, Marciel Domingues, Nara Eller e Thiago Alexandre. Mas também a todos que puderam estar no Atêlie de criação envolvidos e presentes nessa experiência da observação prática do espetáculo “A Destruição de Nurlândia”.

Ao Felipe Coelho que me apoiou durante as dificuldades do trabalho.

RESUMO

O presente trabalho investiga a infraestrutura e a logística das praças de Uberlândia-MG sob a ótica da produção teatral, analisando as potencialidades e os desafios de ocupar esses espaços públicos com espetáculos artísticos. A metodologia adotada combinou o levantamento bibliográfico sobre a função social e histórica das praças com uma abordagem qualitativa, estruturada em dois eixos: entrevistas com atores e atrizes de grupos locais e a observação participante durante o processo de criação e circulação do espetáculo "A Destruição de Nurlândia", desenvolvido na disciplina de Ateliê de Criação Cênica da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Palavras-chave: Teatro de rua; praças de Uberlândia; logística; infraestrutura.

ABSTRACT

This study investigates the infrastructure and logistics of public squares in Uberlândia-MG from the perspective of theatrical production, analyzing the potential and challenges of occupying these public spaces with artistic performances. The methodology combined a literature review on the social and historical functions of squares with a qualitative approach structured around two axes: interviews with actors and actresses from local groups, and participant observation during the creation and tour of the play "A Destruição de Nurlândia" (The Destruction of Nurlandia). This production was developed within the Scenic Creation Atelier course at the Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Keywords: Street theater; Uberlândia squares; Logistics; Infrastructure.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapeamento das praças e o parque Sabiá de Uberlândia	14
Figura 2 - Estrutura 1	30
Figura 3 - Estrutura 2.....	31
Figura 4 - Instrumentos musicais	33
Figura 5 - Arara de roupas.....	33
Figura 6 - A chegada às praças.....	36
Figura 7 – Público, Praça Clarimundo Carneiro	37
Figura 8 - Público, Praça Clarimundo Carneiro 2	37
Figura 9 - Praça Lincoln	39
Figura 10 - Público - Praça Lincoln.....	39
Figura 11 - Praça Américo Ferreira de Abreu	41
Figura 12 - 02 de maio/ 20 horas.....	42
Figura 13 - 03 de maio/ 18 horas.....	43
Figura 14 - 03 de maio/ 20 horas.....	43
Figura 15 - O Invasor	45
Figura 16 - O Invasor 2	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 PRAÇAS EM UBERLÂNDIA: ESPAÇOS PÚBLICOS ENTRE A FUNÇÃO E O ABANDONO.....	11
2.1 A PRAÇA COMO PALCO DA VIDA SOCIAL E O RISCO DO ABANDONO	13
3 A ENTREVISTA COMO CORPO DE ESTUDO	16
3.1 A PRAÇA COMO ENCONTRO E DESAFIO CÊNICO.....	17
3.2 ASPECTOS LOGÍSTICOS E BUROCRÁTICOS DA OCUPAÇÃO DAS PRAÇAS ...	22
3.3 QUANDO O PALCO É A PRAÇA: O IMPACTO PARA OS ATORES.....	25
4 ATELIÊ DE CRIAÇÃO CÊNICA E SUA TRAJETÓRIA NAS PRAÇAS DA CIDADE	27
4.1 A PREPARAÇÃO PARA A CENA ABERTA: DESAFIOS DA FORMAÇÃO.....	28
4.2 EFEITOS E A REALIDADE CÊNICA: UM NOVO VINCULO COM O ESPAÇO.....	32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
6 REFERÊNCIAS	51
APÊNDICE A - ENTREVISTA EMANUELLE ANNE	53
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO LEONARDO, MARCIEL DOMINGUES E KLEBER MARONEZI	72
APÊNDICE C - ENTREVISTA COM NARA ELLER.....	95
APÊNDICE D - ENTREVISTA COM THIAGO ALEXANDRE	112
APÊNDICE E - DADOS DAS PRAÇAS - IC 2023	129

1 INTRODUÇÃO

Espectáculos ou performances artísticas¹ em espaços públicos, como praças, têm uma longa tradição no teatro popular e desempenham um papel crucial na democratização e acesso à cultura. Ao serem realizados em ambientes abertos e acessíveis, esses eventos permitem que pessoas de diferentes idades, origens e classes sociais tenham contato com manifestações culturais que, de outra forma poderiam estar restritas a ambientes mais formais, como teatros e museus.

Um estudo realizado por Pedro Eduardo da Silva (em artes, Edu Silva) em 2023, na qual houve o mapeamento de praças de Uberlândia, percebeu-se que existem diversas regiões a céu aberto, semicobertas, arenas, parques, entre outros. Além disso, esses locais são propícios para apresentações de produções artísticas, mas geralmente não são utilizados para esse intuito. Mesmo que a formação de público no local seja notoriamente possível.

Desse modo, ao analisar a cidade de Uberlândia que possui quase 800.000 mil habitantes, na qual apresenta um potencial claro de consumo a cultura, há uma quantidade restrita de espaços tanto privados quanto públicos para estes fins. E em sua grande maioria possuem custos para a utilização, como por exemplo o Teatro Municipal de Uberlândia e o Nininha Rocha (públicos) além do Teatro escola Grupontapé e Truões (privados), esses espaços cobram cerca de R\$500,00 a R\$1500,00 de diárias em média para trabalhos que utilizem esses locais. Existem espaços gratuitos às companhias de Teatro de Bolso do mercado municipal, Circo do Cerrado, alguns laboratórios, do Instituto de artes e DICULT da UFU que não comportam mais de 200 pessoas.

Diante de todos esses dados levantados por Edu Silva, ele orientou e possibilitou aos discentes que tivessem interesse a explorar sobre o assunto e desenvolver uma Iniciação Científica (IC) a respeito do tema. Assim, três alunos: Dyan Lucas, Vinícius Neia e Alice Aleixo seguiram caminhos diferentes sobre a infraestrutura e logística das praças em Uberlândia.

A partir disso, criou-se um interesse da minha parte, sobre o assunto, pelo fato de residir toda a minha vida na cidade de Uberlândia. Pude conviver bastante no local e notar ao longo de toda minha trajetória que não tive quase nenhum contado com o teatro chamado de rua,

¹ "Cabe ressaltar que a ideia de performance adotada neste trabalho dialoga com o pensamento de Richard Schechner (2012), referindo-se a um espectro amplo de atividades e eventos culturais, festivos e cívicos que ocorrem no espaço urbano, e não à categoria estética da 'performance arte' vinculada às artes visuais."

principalmente em espaços como as praças. É válido ressaltar que meu ingresso no curso de Teatro foi motivado inicialmente pelo desejo de atuar na área da dublagem, então pelo teatro em si.

Diferente de alguns colegas de turma, iniciei a graduação com pouquíssima informação e sem nenhuma base teatral prévia. Acredito que, se a cultura de apresentações em praças fosse mais forte e acessível, minha atração pelo teatro e meu conhecimento sobre a área poderiam ter sido despertados muito antes. Diante dessa constatação, como aspirante a ator, fui atrás de descobertas sobre os processos, as problemáticas e as necessidades logísticas para se ocupar um espaço público com arte.

O caminho escolhido para meu trabalho foram as entrevistas realizadas com atores locais para entender mais sobre a ocupação das praças e toda sua complexidade de levar produtos artísticos a estes locais. Dessa forma, possibilita encontrar as problemáticas na qual tentarei responder. Neste caso, como o impacto da estrutura das praças, o clima, burocracia para poder utilizar o espaço, demandas de equipamentos e sua logística, o transporte, o retorno financeiro. Durante o período da iniciação científica, apenas fiz registros tanto oral quanto escrito das entrevistas realizadas com os atores e atriz: Kleber Maronezi, Diego Leonardo, Marciel Domingues e Emanuelle Anne. Essas entrevistas possibilitaram fazer a análise de todo o processo de ocupação artística nas praças, através das experiências dos atores.

Como ator nunca participei de uma produção teatral em uma praça. Posto isto, ao longo do processo notei a necessidade de pelo menos participar da produção de um teatro de rua. Esse pensamento foi aflorado por meio da XII Reunião Científica Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), onde compartilhei a pesquisa e tive trocas positivas para aprimorar o trabalho. Nesse sentido, observei a criação cênica dos discentes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), matriculados no Ateliê I e II, administrado pelo professor Narciso Telles, em que tratam dessa temática.

Com tudo isso, cria-se um cenário no qual posso vivenciar e trazer mais dados relevantes do estado atual do teatro em praças e ampliar a pesquisa qualitativa feita anteriormente, com apenas dois grupos atuantes na região, na qual utilizam esses espaços. Dessa maneira, escolhi continuar desenvolvendo o assunto através do meu trabalho de conclusão de curso de modo a estruturar algo mais robusto, com um aglomerado de informações das necessidades, questões de como esses espaços públicos podem ser mais bem aproveitados para fomentar e dar acesso à cultura.

2 PRAÇAS EM UBERLÂNDIA: ESPAÇOS PÚBLICOS ENTRE A FUNÇÃO E O ABANDONO

As praças não são apenas espaços simplistas a céu aberto, na realidade possui uma função de extrema importância. Através desses lugares é onde se edifica uma essência comunitária, o pulsar das interações sociais. Em Uberlândia, o crescimento da urbanização propiciou afloramento desses locais, devida as necessidades da população. E é nessa perspectiva que surge as indagações sobre a verdadeira finalidade para a construção das praças na cidade.

Dessa forma, antes de compreender como é utilizado esses espaços atualmente, é fundamental analisar o processo histórico da formação urbana da região. Por meio dos estudos feitos por Cunha e Vale (2014), relatam que, no contexto do Triângulo Mineiro, a criação das praças estão vinculadas a constituição da Igreja Matriz e juntamente com o desenvolvimento de um núcleo urbano nestas terras.

Ao longo do tempo foram surgindo essas "extensões das igrejas" de maneira a estabelecer-se como um elemento estrutural da vida urbana. Conforme observam Cunha e Vale (2014, p.1), o conjunto formado pela primeira capela e seu adro tornava-se frequentemente "o elemento organizador do espaço urbano, ponto de referência para o traçado das primeiras ruas e no entorno do qual são edificadas as primeiras moradas". O adro religioso, assumia o papel de estruturador do "embrionário núcleo urbano", configurando-se como uma área livre rica em significados e "ponto de convergência dos cidadãos"

Contudo, a utilização das praças foi modificada com o passar do tempo, com uma vinculação além das igrejas. Não só eram espaços para procissões ou festividades religiosas, mas também um espaço para o lazer, convívio e trocas entre as pessoas. A partir do início do século XX, observa-se uma mudança significativa na apropriação dessas áreas, impulsionada pela separação entre Igreja e Estado e pelas novas demandas de uma sociedade em crescimento. Assim, se moldaram com olhar para o lazer, como apontado por Oliveira, Oliveira e Soares:

Ao longo da evolução dos espaços públicos nas cidades brasileiras a permanência de algumas de suas funções, como o convívio social da população, o desaparecimento de outras, como o uso religioso e militar, e o surgimento de novas funções, como o lazer cultural e esportivo, evidenciam as mudanças ocorridas quanto à forma de utilização dos espaços públicos em face dos diferentes períodos da história urbana do país, pois em cada momento os espaços assumem diferentes significados e funções, atendendo sempre as necessidades da sociedade em curso. (Oliveira; Oliveira; Soares, [s.d.] p. 11).

Nesse processo de modernização e pela busca do lazer, ocorreu uma modificação da

paisagem nas cidades com medidas de projetos de ajardinamento e arborização. A partir disso, as praças criam uma nova identidade visual com mais cores e enriquecimento por meio da beleza urbana. Surgem assim, elementos que começaram a compor esses espaços, como os bancos, a iluminação e o calçamento, consolidando-a como o principal "palco da vida na cidade" e um local de "ver e ser visto". Coccozza, Vale e Cunha (2014) reforçam que essa intervenção paisagística alterou drasticamente o papel da praça no contexto urbano local, tornando-a um local agradável para diferentes apropriações.

Essa mudança propiciou as pessoas se sentirem em um lugar acolhedor para socializar, tanto que durante esse período surgiu a terminologia "*footing*", terminologia captada por uma entrevista com Edu Silva. Um termo usado para designar aos "olhares de encontro", ou seja os indivíduos caminhavam pelas praças e havia trocas de olhares, paqueravam-se por meio do contato visual e encontravam uma forma de se socializarem. Desse modo, a praça consolidou-se como a vitrine social da cidade, um verdadeiro cenário a céu aberto onde a comunidade não apenas transitava, mas atuava como protagonista e espectadora de sua própria vida cotidiana, estabelecendo uma identidade coletiva fundamental que o teatro de rua busca resgatar.

Inegavelmente, a praça se tornou um espaço de livre circulação e isto impõe uma dinâmica de movimento que remete ao conceito de peripatético. O termo historicamente se refere à Escola Peripatética de Aristóteles (séc. IV a.C.), em que os membros tinham o hábito de ensinar e aprender enquanto caminhavam. E o teatro nas praças, configura-se de modo a locomover-se pelo espaço, não há a presença de um palco fixo, o ator explora toda arquitetura e recursos que estão presentes no local de forma criativa para poder contar uma história.

Todo espetáculo possui algo para comunicar e ao redor existem diversos ouvidos curiosos espalhados por cada canto. Para isso, eles se movimentam ao redor em busca do contado visual com o espetáculo. Assim, a dinâmica do movimento sempre está presente e a partir dele que surgem o contato entre a plateia e o ator, a arte e os olhares postas lado a lado.

Essa característica de fluxo contínuo é, inclusive, um elemento central que torne viável esse contato com o teatro nas praças. André Carreira (2007) destaca que a rua é, por excelência, o lugar do trânsito e da circulação, e qualquer intervenção teatral que nela se instale precisa dialogar com essa dinâmica de movimento incessante. O teatro de rua, insere-se nesse cenário não para bloquear o fluxo peripatético, mas para transformar o lugar, aquele que apenas passa torna-se em um espectador ativo da cena urbana. Contudo, para que esse encontro aconteça, é necessário que o espaço físico ofereça as condições mínimas para realizar um espetáculo.

Essa natureza peripatética do teatro de rua, que resgata a tradição do teatro em espaços abertos, conforme estudado por Margot Berthold (2001), é o que o torna um ato de

reapropriação do espaço público. Ao se instalar na praça, o teatro de rua confronta o abandono e a segregação, transformando um local de potencial desvalorização em um centro vibrante de cultura e encontro.

2.1 A PRAÇA COMO PALCO DA VIDA SOCIAL E O RISCO DO ABANDONO

Com o rápido crescimento urbano de Uberlândia, a distribuição e a qualidade desses espaços passaram a apresentar disparidades evidentes. Ao analisar a configuração atual da cidade, percebe-se que as praças de bairros periféricos, segundo Oliveira, Oliveira e Soares, "normalmente não se encontram em bom estado de conservação, ao contrário daquelas localizadas nos bairros nobres". Nesse caso, fortificam ainda mais as barreiras para a amplitude na qual os teatros nas praças podem chegar.

Quando os espaços são precarizados, torna-se inviável a utilização do lugar, já que vai depender de cada espetáculo, mas todos possuem suas especificidades. Existe a necessidade de se ter uma infraestrutura mínima para poder levar um espetáculo, seja pelo terreno regular, energia, iluminação, incidência do sol, estruturas do local (banco, árvores, estátuas entre outros, além disso, ter uma estrutura ruim desestimula a população local a ir até essas praças com frequência. E Lucas e Cleps apontam sobre as possíveis causas desse abandono, ao afirmarem:

Algumas praças estão presentes apenas no papel, não existindo um pensamento urbanístico que as valorize, fato comum nas regiões periféricas, onde a rua ainda exerce esse papel de convívio no espaço público. O segundo aspecto levantado refere-se à questão do crescimento econômico e populacional, o qual faz com que a cidade priorize intervenções no sistema viário para o transporte individual, no sistema de abastecimento de água e energia, pouco se pensando acerca do sistema de espaços livres urbanos. (Lucas; Cleps, 2020, p. 241).

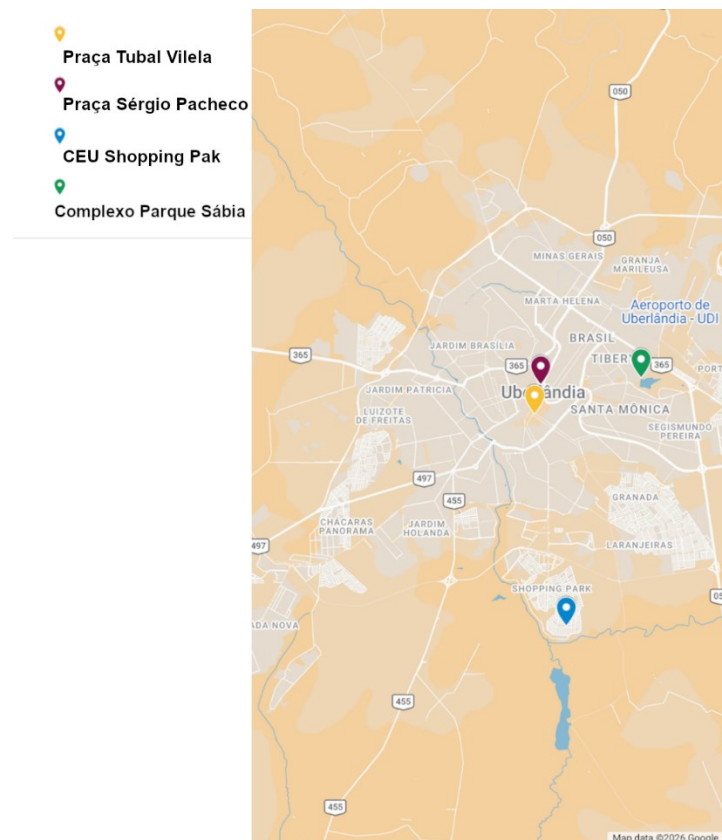
Essa lógica de priorização, seja para o sistema de transporte, abastecimento de água e energia, debilita a construção das praças, ao se reduzir em lugares vazios apenas, sem sua própria identidade. Ademais, não existe uma boa condição para atrair pessoas a esse local, já que se torna comum um espaço com um pouco de grama ou terra batida, desprovido de qualquer atrativo real para a permanência humana. Como consequência desse descaso, observa-se um fenômeno de migração do lazer. Lucas e Cleps (2020, p. 241) alertam que há uma "perda de valor dos espaços públicos e do seu significado em função da expansão de clubes privados, condomínios e dos próprios Shopping Centers".

Esse panorama traz mais empecilhos para que o teatro possa estar presente nas praças. Além dos investimentos públicos não serem redirecionados para estes espaços, que dimensiona

lugares com más infraestruturas, também existem outros locais na qual atraem a atenção das pessoas para gastarem seu tempo de lazer. Como a comunidade opta escolher usufruir de espaços distintos que a cidade proporciona, pressupõe-se que a formação de público fica mais complexa de ocorrer, devido à falta de atrativos e manutenção. Assim, a praça na periferia corre o risco de deixar de ser um 'palco das relações sociais' para se tornar apenas um espaço de passagem rápida ou de degradação.

De fato, existem ainda algumas praças que existem vida ao redor e a população se utiliza dele. Dentre esse contexto, Oliveira, Oliveira e Soares comentam sobre algumas praças como a Tubal Vilela e a Sérgio Pacheco, localizadas no centro, possuem uma boa movimentação na qual muitas transeuntes passam a todo momento por lá. Isso se dá pelo fato de que a região central concentra o comércio e serviços, atuando como um polo de atração e circulação. Segundo os autores, a Praça Tubal Vilela se destaca por sua 'localização privilegiada', gerando um 'intenso fluxo de pessoas que a utilizam, principalmente como passagem e ponto de parada de ônibus'. Da mesma forma, a Praça Sérgio Pacheco mescla atividades de lazer, como a feira de artesanato aos domingos, com sua função logística de terminal de transporte, garantindo um uso contínuo do espaço.

Figura 1 – Mapeamento das praças e o parque de Uberlândia



Fonte: Google Maps, adaptado por Dyan Lucas, 2026

Essas exceções, apenas confirmam a regra da desigualdade espacial: enquanto o centro pulsa pela necessidade de deslocamento e consumo, as praças residenciais periféricas, desprovidas dessa centralidade funcional e de equipamentos atrativos, acabam reféns do isolamento. Mas, existem alguns casos isolados nas quais há praças na periferia que podem ser encontradas em boas condições, assim como citado por Lucas e Cleps:

Os chamados CEUs (Centros de Artes e Esportes Unificados) presentes em dois locais no Setor Sul, se destacam por concentrar em um mesmo espaço, uma série de programas e equipamentos de recreação e cultura. Podemos vê-los como complexos de lazer, os quais exercem a centralidade de uma praça e ofertam diversas atividades para a comunidade, fazendo-se necessário a ampliação de tais espaços ao longo dos diferentes bairros da franja periférica da cidade. (Lucas e Cleps, 2020).

As existências desses locais são restritas, ainda mais se levar em conta as que são voltadas para a utilização como um lugar que promova a cultura. Dessa maneira, há algumas possibilidades de levar o teatro para certas praças e além disso, não se pode esquecer da existência dos parques na cidade, dentre eles, o mais conhecido e frequentado o Parque Sabia de Uberlândia. Esses locais, segundo Lucas e Cleps (2020), o que mais chama a atenção das pessoas nesses lugares são as pistas de caminhada e os parques infantis. E também salientam que cada parque tem ausência ou não de certas estruturas, como 'as academias ao ar livre e mesas de jogos são comuns, a presença de museu ou núcleo ambiental, trilhas, ciclovias, campos e quadras de esportes são mais esporádicas'.

Nesse cenário de contrastes, o teatro de rua enfrenta um desafio para levar a sua arte a certos lugares. No centro, em praças como a Tubal Vilela, o artista disputa a atenção com o ruído do trânsito e a pressa dos transeuntes; na periferia, precisa-se instaurar o convívio, onde há apenas o silêncio do abandono. A ocupação artística fica enclausurada em pontos específicos, sem poder espalhar seu brilho em outros campos, árvores, bancos, estatuas, olhos que nunca apreciaram algo dessa forma.

É nessa situação entre o desejo de ocupar a rua e a hostilidade da infraestrutura disponível para os grupos teatrais locais que os artistas veem obrigados a adaptar constantemente as suas práticas logísticas e de encenação. A falta de suporte físico descrita por Lucas e Cleps (2020) e a desigualdade apontada por Oliveira, Oliveira e Soares (2009) não são apenas dados teóricos, mas obstáculos diários na rotina de quem produz cultura em Uberlândia. São essas vivências práticas, marcadas pela necessidade de adaptação constante diante da precariedade ou do excesso de estímulos, que serão detalhadas a seguir, reveladas pela classe artística que navega e sobrevive entre a função idealizada e a realidade contraditória das praças da cidade.

3 A ENTREVISTA COMO CORPO DE ESTUDO

Para ocupação de um espaço público, com viés de "teatro de praças", existem diversas necessidades, desde autorização da prefeitura e especificidades de cada espetáculo artístico (equipamentos, movimentação no espaço, arquitetura necessária etc.). Desse modo, Segundo Meihy e Ribeiro (2011, p. 12) "as entrevistas devem permitir, mais do que dados informativos, entender situações propostas como problemáticas, com versões diferentes ou desconhecidas de fatos, ocorrências ou visões de mundo"

A partir desse entendimento da importância e o estudo de diferentes possibilidades que a entrevista pode estabelecer, utilizou-se como metodologia de compreensão para identificar o funcionamento da ocupação das praças em Uberlândia. Por meio dela, evidencia as visões dos atores que vivenciaram a utilização desses locais, na qual acrescenta um panorama detalhado de suas experiências do uso dos espaços públicos.

Dessa forma, a próxima decisão realizada foi a construção de um questionário em que foi elaborado para estudar profundamente sobre as adversidades tanto estruturais (cenário, iluminação, figurino e toda infraestrutura necessária para o espetáculo) quanto as demandas de logísticas e organização para a realização de um espetáculo teatral nas praças. Nesse contexto, Meihy e Ribeiro afirmam:

O que caracteriza a entrevista em história oral é a sistematização dos processos organizados pela lógica proposta o projeto inicial. Entende-se por projeto o plano capaz de articular argumentos operacionais de ações desdobradas de planejamentos de pesquisas prévias sobre algum grupo social que tem algo a dizer. Pode-se afirmar que se projeto não há história oral. (Meihy; Ribeiro, 2011,p.13).

Essa perspectiva reforça a necessidade de ter um planejamento prévio, no caso deste estudo, possibilita um caminhar do diálogo entre o entrevistador e os entrevistados sem desvios para captações das informações essenciais na qual englobam diversas problemáticas da ocupação das praças. Assim, o questionário construído possui uma lógica clara e organizada que facilitou a progressão da conversa e a coleta de dados.

Desse modo, a sistematização da entrevista foi elaborada conforme a base formulada por Meihy e Ribeiro (2011, p. 28) na qual inferem que "...um princípio vital para a existência de projetos de história oral que se assentam no dever de, antes de tudo, responder aos seguintes quesitos: quando, de quem, como e por quê?" Foi a partir dessas quatro questões que implementei para obter a abrangência da entrevista.

Primeiramente, o projeto se inicia a partir de 'quando' as praças de Uberlândia possuem

espaços possíveis para apresentações teatrais, mas não são utilizadas para esse fim. E a partir dessa questão surge o 'de quem' a esse estudo estará se referindo. Nesse caso, os atores foi a escolha que fiz, já que são eles que se dispõem a estar em jogo nesse local público e levarem seus espetáculos para a plateia.

Com essas duas informações estabelecidas, surge a necessidade de encontrar 'como' será feito. Assim, com o questionário já feito, escolhi reunir os atores Kleber Maronezi, Diego Leonardo, Marciel Domingues e Emanuelle Anne, via online. Devido a pandemia, foi um período de descobertas novas para reunirmos por meio da internet e utilizei essas ferramentas para realizar as entrevistas como um meio facilitador de encontro entre entrevistador e entrevistado.

Esses artistas foram escolhidos, pois já conhecia um pouco sobre seus trabalhos artísticos em praças, através da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Todos eles, já se graduaram ou estão em processo de graduação na universidade. Assim, registrei suas experiências através de gravações de áudio e por escrito.

Por fim, chega-se ao 'por que' de tudo isso, em que através da memória dos atores, a observação ampla das dificuldades do teatro na praça ficam mais evidentes. Além da falta de documentação sobre o teatro de praças em Uberlândia, na qual abre mais portas para discussões sobre soluções possíveis para os problemas de apresentar nesses locais e pessoas que possam se interessar em entender como é ocupar esses espaços.

3.1 A PRAÇA COMO ENCONTRO E DESAFIO CÊNICO

O "teatro de praça" está sujeito a adversidades a todo momento, o que exige uma adaptação a determinadas situações. Por meio disso, é importante que os atores estejam sempre preparados a essas imprevisibilidades. Assim, podem contornar e encontrar um caminho satisfatório às problemáticas que surgirem. Ao ocuparem esse espaço, eles se propõem a enfrentar as dificuldades do local e dialogar com elas. E a atriz, Emanuelle Anne, do grupo teatral "Os Mascaratis", reforça isso, quando afirma:

E então quando eu vou para a praça, eu descubro um outro lugar, porque aí o meu jogo não é só com a plateia. Agora o meu jogo é com o espaço, é com as pessoas que passam, é com um cachorro que entra em cena. É o diálogo com, com o tempo, se está chuvoso, se está sol e lidar com arquitetura e essa arquitetura não planejada, né? Por mais que a gente escolheu uma praça, ela se modifica de acordo com o horário de acordo com as pessoas que estão assistindo, com o público, é com o clima [...] (Anne, 2024).

A partir desse relato, percebe-se que existem algumas complicações que podem ser

contornadas e outras tornam quase impossível a continuação do espetáculo na praça. Como por exemplo, interrupções de certas casualidades, dentre elas os transeuntes podem interferir na apresentação teatral (crianças, cachorros, indivíduos alcoolizados etc) e entrar em cena. Nessas ocasiões o ator utiliza do artifício da improvisação para integrar essas interferências ao passo que mantêm a continuidade da narrativa. Assim como observado por Diego Leonardo, no qual diz:

[...] tem mais essa, às vezes tem gente que não percebeu, já rolou isso de que é um teatro atravessa no meio da cena. Tipo, a está no meio do caminho e passou no meio do palco, e aí o Kleber é ótimo para jogar com essas pessoas. Então acaba, ela entra na cena, mas ela só passa, mas a gente tem que comentar porque aconteceu. Aí o cachorro entra na cena, o bêbado da rua entra na cena, todo mundo vai entrar na cena com a gente. (Leonardo, 2024).

Nesse contexto, o ator não pode ser passivo à situação, pois todas as pessoas que estão assistindo reparam nessa interrupção. Nesse sentido, a magia da história pode se perder e o público já não se sentem mais envolvidos naquele momento. E para isso não ocorrer, é importante que os atores encontrem um caminho para enquadrar a imprevisibilidade ao espetáculo, com intuito de não perder a atenção da plateia.

Em outros casos, como as condições climáticas, é um dos fatores que implicam na interrupção do espetáculo. Nesse contexto, o coletivo "payaso sem teto" (com integrantes Kleber Maronezi, Diego Leonardo e Marciel Domingues) fizeram observações sobre essa questão, "choveu, o público corre" (Domingues, 2024). Essa realidade é complementada por Kleber Maronezi: ". público odeia duas coisas, chuva e sol. Então, se tiver chuva e a preferência e for para molhar alguém, vai ter que molhar o artista. E se tiver sol, vai ter que pegar no artista e não no público. Então assim, a preferência é sempre do público." (Maronezi, 2024).

Dessa forma, nessas condições o melhor a se fazer é encerrar o espetáculo e no máximo tentar um breve resumo para contornar a situação. Em comparação com o coletivo "payaso sem teto, a atriz Emanuelle Anne possui experiências semelhantes, ao afirmar: "A gente faz um.. resumo e termina ele antes de subir nas árvores para não ter o risco para os atores e também para que as pessoas não fique tanto tempo na chuva". (Anne, 2024). No caso da atriz, a questão da escalada das árvores era desenvolvida pelo definição da construção da cena feita pelo grupo, "Os Mascaratis"².

Ao analisar todas essas percepções, é notório que os atores dão muita importância ao seu público, pois são eles que estarão presentes para assistir seus trabalhos artísticos. Sem

² "Os Mascaratis" é um grupo teatral dedicado à pesquisa e ao trabalho com máscaras, caracterizado por transitar entre diferentes espaços de encenação, ocupando tanto locais públicos abertos, como ruas e praças, quanto teatros convencionais fechados."

a plateia, não existe espetáculo. Assim, a s vezes pode surgir receios por parte dos artistas, de não ter formação de público na praça que irão ocupar. Essa situação se torna evidente quando Kleber Maronezi ressalta:

A gente tem medo de que o público não vá e a gente não consiga rentabilizar isso que a gente está fazendo. Mas, a gente precisa começar a entender também que é persistir, que a gente consegue criar esse público. Mas é, esse é um projeto também do “payaso” começar ocupar esses lugares que a gente não ocupa e que os artistas têm que começar a ocupar também. Então, eu acho que é isso, a gente tem medo de falta de público, talvez. (Maronezi, 2024).

Diante disso, este medo de não haver plateia tem a possibilidade de estar diretamente ligado a rentabilidade financeira. O ator quer encontrar um modo de se sustentar por meio da sua arte, mas em certos contextos, como o "teatro em praças", podem ser inviáveis. Seu retorno financeiro pode ser baixo, o que dificulta ter uma vida direcionada apenas para os trabalhos artísticos em si. Dessa forma, possui-se a necessidade de ter outra fonte de renda, como na situação que é descrita por Diego Leonardo, dentro do seu coletivo, cada um encontra uma maneira de sustentar, em seu caso ele realiza aulas de teatro.

Nessa medida, na cidade de Uberlândia, os atores ficam à mercê de leis de incentivo e empresas privadas para poderem levar seus trabalhos as praças, mencionadas pelos entrevistados, mas sem detalhamentos específicos dos nomes ou quais são esses editais. Apenas Diego Leonardo, pontua brevemente que, geralmente as suas apresentações são por meio da FUTEL (Fundação Uberlandense do Turismo, Esporte e Lazer), na qual ocorre no Parque Sábia.

Vale ressaltar que, os atores utilizam do "chapéu", uma tradição antiga presente nos tempos atuais para arrecadação financeira, dada ao contexto do teatro de rua, na qual o ator caminha envolta da plateia com um chapéu, na tentativa de adquirir contribuições do público.

Essa alternativa para a carência de incentivos não é eficiente, pois observa-se que esse valor não é expressivo. Ao "passar o chapéu", nem todos conseguem contribuir e outros ajudam como podem, o que inviabiliza a sobrevivência financeira dos artistas.

Posto isto, como o estímulo de levar espetáculos teatrais para as praças ocorre de forma esporádica, causa uma dificuldade na ocupação desses espaços públicos. Além de atrapalhar na formação do público, pois não se cria essa cultura de ter acesso a espetáculos teatrais nesses locais. E Kleber Maronezi pontua sobre isto, ao relatar:

[...] existe uma cultura de se fazer arte de rua na cidade, que eu acho que não é uma coisa impossível de se acontecer em Uberlândia. Mas, eu acho que se cada vez mais pessoas começarem a instigar a galera a trabalhar desse jeito, em lugares marcados, e mais de fáceis acesso pro público conseguir ver essas pessoas, eu acho que a galera vai começar a também querer investir nisso, sabe porque foi esse movimento que aconteceu em Ribeirão Preto. (Maronezi, 2024).

Essa perspectiva, demonstra a importância de instigar as pessoas a usarem as praças, de forma a se tornar algo natural da região. Conforme a maior continuidade de espetáculos realizados em lugares públicos, a adesão da população tende a crescer. Pois, torna-se algo orgânico na qual a comunidade percebe que se ir em determinado local, poderá desfrutar de uma apresentação teatral de maneira acessível, segundo a experiência comparativa de Kleber entre Uberlândia e Ribeirão Preto (SP), a sua cidade natal.

Como isso não é habitual em Uberlândia, o próprio ator necessita encontrar um meio de formar a sua plateia, uma estratégia de divulgação. Existem ocasiões, segundo Diego Leonardo, que o próprio evento na qual são contratados, divulgam suas apresentações ao serem inseridos na programação. Nesse caso em específico, na ausência dessa estrutura de eventos, o atores devem fazer isso de forma autônoma e Emanuelle Anne elucida algumas possibilidades, dentre elas:

[...] funciona esse mecanismo de panfleto nas escolas. Cartazes pelo bairro e a divulgação geral é dentro das redes sociais. É uma outra coisa que a gente faz. A gente já fez, mas não é sempre que a gente faz, é também TV e rádio, então isso também é feito. Então, às vezes a gente busca uma parceria ali, com a TV, com a rádio e faz essa divulgação por lá. (Anne, 2024)

Em sua fala, ela destrincha algumas táticas possíveis para atrair o máximo de pessoas a irem às praças e assistirem a um espetáculo. A distribuição de panfletos e cartazes em pontos cruciais como escolas, igrejas e comércios podem ser uma das estratégias mais eficazes do que as próprias redes sociais para alcançar a comunidade local. E essa vontade de construir públicos que moram em bairros mais afastados ou periféricos é mencionada tanto pela Emanuelle quanto o coletivo "payaso sem teto".

De certo que é extremamente importante ampliar a divulgação para atingir mais públicos distintos, como a TV ou rádio, quando possível. Por outro lado, as redes sociais é uma ferramenta de extrema importância na qual engaja indivíduos que possam estar interessados ao movimento teatral nas praças, porém nem todos possuem acesso e as vezes a informação não chega a aquele público local devido à falta de vínculo ao teatro com a comunidade.

Ademais, para identificar e extrair as melhores estratégias, necessita-se fazer o reconhecimento do local que será realizado a apresentação teatral. Segundo Emanuelle Anne é preciso fazer um estudo das praças, mapeá-las e entender sua rotina para traçar as estratégias fundamentais. Ao passo que haja uma análise de tudo que está ao seu redor e toda a sua espacialidade. Assim, propicia esquematizar e criar diálogos na região, até mesmo parcerias com lojas, restaurantes e escolas, com objetivo de informar que ocorrerá um espetáculo na

proximidade.

Desse modo, a pesquisa de campo é crucial para entender tanto a infraestrutura e a logística das praças. Por meio disso, observa-se os melhores horários, ou seja, em que momento os fluxos de pessoas são maiores, se o local é adequado para a proposta do espetáculo, se possui ponto de energia ou como será a disposição do público com a arquitetura disponível. E nesse quesito, Emanuelle aponta as suas seguintes estratégias:

...um dia a gente tira para ir lá, é fica em observação, a gente faz um aquecimento, joga uma corda, joga peteca, bola pra entender qual é o da praça pra gente ficar um tempo maior vendo quantas pessoas passam, se as pessoas só passam, se elas passam e param, se elas fazem alguma algum hobby ali ou não. Então a gente estuda essa praça para ver se é se a logística daria certo de trazer o público (Anne, 2024)

Essa imersão a partir de atividades em grupo, entre os atores, permite entender a dinâmica do local e diminuir alguns riscos como: Será que passa pessoas por essa praça? Se a arquitetura é adequada para o que o espetáculo exige? Precisa pedir a algum lugar próximo para ceder um ponto de energia, ou a praça possui? Onde tem mais incidência de sol? Todas essas questões, ou até mesmo outras que podem surgir, a depender das necessidades de cada apresentação, serão solucionadas a partir dessa análise prévia.

Além disso, ensaios dentro das praças podem ajudar nesse reconhecimento do local. Através da entrevista com Emanuelle Anne, ela relata que ao testar seus espetáculos, aproveitava para extrair as reações dos transeuntes e se chegavam a se envolver com a narrativa. Um momento oportuno, na perspectiva de explorar ainda mais a trama do espetáculo e assim ter a veracidade do espaço. No caso do coletivo "payaso sem teto" e também de Emanuelle, era necessário que o chão fosse regular, pois faziam acrobacias.

De fato, cada montagem teatral possui sua especificidade distinta, como outro exemplo ilustrado por Emanuelle Anne na qual em um dos seus espetáculos, no grupo "Mascaratis", havia a necessidade de escalar uma árvore. Isso fortifica ainda mais que o estudo para a identificação de uma praça adequada abrange diversos aspectos tanto dos fundamentais (fluxo de pessoas, localização, espaço para apresentar) e específicas (ponto de energia, chão plano, árvores).

Diante de tudo isso, é perceptível que a praça possui diversos cenários desafiadores, mas ao se adaptar a eles podem trazer um resultado final enriquecedor. Já que esses lugares públicos concentram diferentes pessoas, ao passo que o próprio ator pode se conectar com diferentes situações e sentir que seu trabalho pode chegar a mais pessoas na qual as vezes nunca tiveram contato com o teatro.

3.2 ASPECTOS LOGÍSTICOS E BUROCRÁTICOS DA OCUPAÇÃO DAS PRAÇAS

Para realizar um espetáculo teatral na praça, não basta estar apenas preparado as adversidades e disposto a apresentar, e sim entender que existem diversas ações na qual antecede a atuação. Existe questões que precisam ser resolvidas antecipadamente, como o meio de transporte de todo equipamento que for necessário (luz, cenário, figurino, caixa de som etc.).

Nessas medidas, os atores observam o que é possível fazer, com intuito de estabelecer os custos de sua produção artística. Na maioria das vezes, a tendência é ter menores gastos sem afetar na qualidade do espetáculo. Ainda mais ao colocar a falta de investimentos para a ocupação das praças em Uberlândia. Assim, a atriz Emanuelle Anne, aponta que cada ator que possuía um carro, ajudava a fazer o transporte, a fim de não gastar com o frete.

De fato, que existe a ocasião na qual nenhum dos atores possuem um carro, assim inviabiliza essa dinâmica. Essa condição, dificulta encontrar outros caminhos sem ser o aluguel de transporte, que é um custo considerável. Devidamente, vai depender da quantidade da demanda de equipamentos. Em alguns casos, como Marciel Domingues relata de utilizar aplicativos de corrida para o transporte, se tiver pequenas quantidades de matérias para transportar.

Ademais, o coletivo do "Payaso sem teto" encontrou uma forma diferente para esse problema, que segundo eles, foi criar aliados. Isso significa desenvolver parcerias com outras pessoas, em prol de ajudar com o transporte. Ou seja, alguém responsável a efetuar a movimentação dos equipamentos com um carro, sem ter que custear um valor alto.

Por esse lado, ter colaborações ou indivíduos que possam ajudar no processo se torna crucial. Em algumas ocasiões de transportar algo, ajudar na montagem e desmontagem de cenário, auxiliar durante a realização do espetáculo. E Emanuelle Anne aborda sobre a questão ao afirmar:

...os contrarregras ficam também para vigiar os nossos materiais ali, né? Ficar de olho às vezes ver que o ator, sei lá, passou mal, estava muito quente, corre com uma água ali pra ele de uma forma discreta. Então os nossos contrarregras, as pessoas parceiras aí quer que está com a gente, é mais nesse sentido de dar um auxílio, não de montar o cenário. (Anne, 2024).

Esse comentário revela que ao ter pessoas na qual possam contribuir com a organização, denominados como "cotrarregras", facilitará o processo da apresentação. Além de ter alguém para manter a segurança dos pertences e administrar as imprevisibilidades, como citada pela Emanuelle Anne de um ator passar mal ou até mesmo para deixar os transeuntes informados que naquele local ocorrerá um espetáculo.

Outro aspecto logístico que deve ser esquematizado pelos autores é a disposição da plateia. Como observado, o público é muito valioso para os artistas, desse modo as estruturas e a arquiteturas das praças precisam receber essas pessoas de forma mais adequada possível. Assim, elas poderão ter bons lugares na qual podem parar e ficar para assistir ao espetáculo.

Nesses parâmetros, algumas questões foram levantadas pelo coletivo "Payaso sem teto" de se atentar para a disposição do público, como por exemplo a sombra. Além de ter um a boa visibilidade e que seja de forma segura, pois a seguinte afirmação de Kleber Maronezi, esclarece sobre essa questão, ao relatar:

E aí a importância dessa demarcação de público, né, porque nesse espetáculo que é o 'Circo dos Irmãos Gambiarra'. A gente faz muita acrobacia, e pula, e dá cambalhota e tudo mais. E aí um dado momento eu dei uma cambalhota e o meu pé foi na cara de uma criança. Só que se essa criança não estivesse sentada em cima da lona, não ia acontecer nada. Só que ela estava dentro da área de, de palco, e aí aconteceu. (Maronezi, 2024).

Ao analisar essa situação pontuada pelo ator, nota-se a importância de delimitar o palco, em relação a cena e plateia. Pelo fato de evitar esse tipo de ocasião, descrita por Kleber Maronezi, na qual o artista possa ter o espaço adequado para suas ações e que faça as pessoas entenderem a espacialidade onde será utilizado para a encenação.

Nesse sentido, segundo os entrevistados, eles utilizam de objetos para demarcar o espaço. Como por exemplo a Emanuelle Anne em que diz utilizar corda ou algum acessório de cena e o coletivo "Payaso sem teto" relaram de usar bancos, uma lona ou adereços da cena. E também os "contrarregras" podem ajudar nesse quesito de manter o controle da disposição do público.

Por fim, quando um artista opta por levar seus trabalhos às praças, as vezes podem surgir dúvidas de como é o processo de ocupação, se é só chegar no local e apresentar ou se há a necessidade de tramites que possam regular essa ação. No caso da cidade de Uberlândia, precisa-se ter o alvará da prefeitura.

Existem alguns casos isolados, assim como mencionado por Diego Leonardo com a pareceria da Fundação Uberlandense do Turismo, Esporte e Lazer (FUTEL), que a burocracia é fácil de lidar. Além de ser aberta para poder ceder o espaço, contudo fica apenas dimensionado ao Parque Sábia. Assim, para utilizar outros lugares, é importante se atentar com a autorização da prefeitura de Uberlândia.

Desse modo, surge esse desdobramento que pode ser um fator desestimulador para os atores quererem utilizar esse espaço público. A burocracia pode dificultar o processo e sua dinâmica de ocupação. Ainda mais, se a oportunidade surgir de forma abrupta, já que os

incentivos surgem de forma esporádica, o que atrapalha o planejamento a longo prazo dos grupos e coletivos teatrais. E isso é contemplada, pela seguinte afirmativa de Kleber Maronezi:

É quando a gente foi fazer a estreia do “Rua Sem Saída”. Eu fui atrás da prefeitura para ver se a gente conseguia apresentar na praça da Bandeira, aqui perto da UFU. Que a praça da prefeitura. E aí tinha que mandar um e-mail para, para, para a mulher, para pedir autorização para conseguir não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê. Ai não, a gente responde em 15 dias e a gente queria ocupar o espaço na semana seguinte, sabe, não dava tempo. Então assim, as coisas são mais burocráticas. (Maronezi, 2024)

A partir desse apontamento, observa-se que existe uma parte burocrática que pode levar um tempo para conseguir o alvará da prefeitura. Nessa situação, o coletivo "Payaso sem teto" não conseguiu se organizar de forma efetiva, pois esse processo de aprovação iria demorar na qual não encaixaria na data que os atores poderiam se mobilizar para levar seu espetáculo a praça desejada.

Nesse sentido, como relata Kleber, ao colocar sua experiência com teatro nas praças em outras cidades, afirma que cada uma tem uma forma de lidar diferente para a ocupação dos locais públicos. Como isto, em Uberlândia, ainda tem essa questão de ter autorização que pode criar uma barreira. Assim, o ator fala brevemente um comparativo da sua cidade natal, Ribeirão Preto, na qual possuía a mesma problemática, mas evoluiu ao longo do tempo. Nesse sentido, é fundamental destacar que foi por meio da resistência contínua dos artistas locais que o público passou a dimensionar as praças também como palcos. É a insistência desses grupos em ocupar o espaço urbano que consolida, no imaginário da população, a realidade de que o teatro acontece nesses locais.

Conforme o teatro dentro das praças começou a se tornar cada vez mais forte na região, os artistas que se apresentavam em Ribeirão Preto desenvolveram um vínculo com a prefeitura, para que a burocracia fosse facilitada. Diante disso, Kleber reitera que como esses locais públicos eram utilizados de forma frequente para espetáculos teatrais, o diálogo entre os artistas e a prefeitura foi aprimorada, mas não deu detalhamento sobre isso.

Perante a isso, a existência desse tramite, o alvará na cidade de Uberlândia, acrescenta dificuldade a mais aos artistas. Nessa conjuntura, Emanuelle Anne afirma que essa burocracia poderia ser evitada, pois em sua perspectiva não há nenhuma necessidade. Existe ocasiões na qual é preciso requisitar uma equipe de bombeiros a depender das demandas do espetáculo. E Emanuelle detalha sobre isso, ao relatar:

A gente pede um alvará na prefeitura, depois leva esse alvará no corpo de bombeiros. Solicita que tenha, né? um bombeiro no dia da apresentação e no horário é esse é o

mesmo alvará também é notificado na polícia para que não tenha é ocorra nenhum problema de estar apresentando mais fácil.... (ANNE, 2024).

Conforme a afirmação da atriz, ela elucida um processo anterior a ocupação das praças, para qual, fique adequadamente autorizada uma apresentação no espaço requerido. A questão de ter o corpo de bombeiro em prontidão são para casos específicos, se a encenação tiver momentos que podem ser considerados perigosos. No caso de Emanuelle, o espetáculo do grupo "Mascaratis" na qual ela estava inserida, fazia uma escalada em uma árvore. E por isso, precisasse ter todo esse transmite para ser autorizado a apresentação teatral.

Dessa forma, todos esses pontos logísticos devem ser pensados e realizados antes do ator entrar em cena nas praças de Uberlândia. Nesse contexto, cada camada cria um afastamento ainda maior do público com os artistas. Ao passo que, os anseios do ator para levar seu trabalho às pessoas existe ainda muitas questões para que se torne efetivo.

3.3 QUANDO O PALCO É A PRAÇA: O IMPACTO PARA OS ATORES

Diante de todas as problemáticas que ainda são observadas para a ocupação das praças em Uberlândia, há atores que ainda veem motivos de explorar esses lugares públicos. Mesmo com as dificuldades presentes, cada espetáculo abre um novo olhar e novas emoções a pessoas que raramente possuem contato com o teatro. E com o trabalho contínuo é possível aflorar na cidade um movimento artístico nesses locais.

Além disso, por cada caminho que o espetáculo percorre, atinge diferentes pessoas de maneiras únicas e distintas. A cada risada, reflexão e reações espontâneas potencializa a força e a necessidade desses artistas em um ganho social, para diluir a cultura em todo seu trajeto percorrido. E desse modo, o trabalho construído deixam marcas para o público, incendeia-os com toda beleza da sua arte.

Nesse aspecto, Diego Leonardo comenta que não espera pela plateia, pois ele vai até ela. Na sua visão, muitas pessoas possuem a falta de acesso ou não tem o conhecimento sobre os espetáculos que ocorrem em lugares fechados, ou seja, no palco italiano tradicional. E em alguns casos, acreditam que aquele espaço não é congruente para si, por imaginar que é um local elitizado.

A partir disso, surge essa vontade dos atores de levarem às pessoas, as quais, em alguns casos, nunca tiveram acesso a uma peça teatral. Ao observar esses indivíduos, apenas seu semblantes demonstram o quão maravilhados estão, com o que eles vêem. E Marciel Domingues diz ter pessoas que fizeram comentários referentes aos seus espetáculos de como

acham incrível, bonito e que era a primeira vez a qual tiveram contato.

Nessas ocasiões, o ator se sente contemplado ao saber de como sua arte se reverbera positivamente para as pessoas. Mesmo sem retornos financeiros, garantia que haverá alguém para assistir ao espetáculo ou uma estrutura adequada, no fim quando o artista recebe essa troca com a plateia, ele se sente gratificado. Assim, ouvir comentários de alguém que nunca viu algo desse gênero antes, de forma tão honesta, torna-se o combustível de uma chama crescente para a ocupação das praças.

Ademais, é importante que essa faísca se alastre para vontades de diversos artistas na cidade de Uberlândia. Dessa forma, as barreiras podem ser rompidas ao mostrarem que o teatro de praça está realmente vivo na região. A existência das dificuldades não anula a experiência que os atores iram ter. E isso é muito perceptível não só para o coletivo "Payaso sem teto", mas também para Emanuelle Anne a qual afirma:

...é a troca de fazer um espetáculo para alguém que muitas das vezes, nunca viu um espetáculo, né? Nesse lugar de praça. Então, muito das pessoas que também por ali passam, não teve a possibilidade, né? De ir ao teatro ou ver espetáculos de outra forma. Então, quando tem essa troca tão natural, tão sincera, para mim eu ganhei a minha apresentação ali, é o meu pagamento, é ver uma pessoa que nunca viu teatro, sentar regalar o olho e vivenciar aquilo como se aquilo fosse real. Para mim, é o que mais me marca assim nesse espaço da rua, essa troca com pessoas das quais não têm o hábito de consumir teatro. (ANNE, 2024).

Por meio desse relato, reforça-se a necessidade do teatro dentro da praça ao democratizar a arte para todos. Além disso, Marciel Domingues conta da sua própria experiência de ver teatro duas vezes ao ano na sua cidade natal, na qual era consideravelmente pequena. E nesse caso para assistir tinha que pagar, ou seja, além de ser raro ter um evento teatral, todos eram pagos.

Desse modo, Marciel afirma que foi para esse lugar de apresentar nas praças, para transformar sua arte mais acessível. Além de pontuar sobre encenar em lugares fechados, que também não estão isentos de dificuldades. Nessas ocasiões é necessário lidar com a burocracia para alugar um teatro e em muitos casos o custo é elevado.

O teatro em praças não é só uma outra alternativa viável a cena tradicional, mas como um recurso de expandir o contato com as cenas, histórias, contos e toda a experiência que um espetáculo pode proporcionar. Assim, podem promover uma transformação cultural e social em Uberlândia. O trabalho continuo estabelecerá o encontro cada vez mais frequente entre ator e o público. Até chegar ao momento que as praças não sejam esquecidas e deixadas de lado e sim sempre na memória de todos pelos espetáculos que deixaram sua marca no local.

4 ATELIÊ DE CRIAÇÃO CÊNICA E SUA TRAJETÓRIA NAS PRAÇAS DA CIDADE

Nesse capítulo será analisado o processo da disciplina do Ateliê I e II, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), coordenado pelo professor doutor Narciso Laranjeira Telles. Sua proposta estava coligada a esse trabalho, devido a abordagem do teatro de rua, com objetivo final de apresentar um espetáculo nas praças de Uberlândia. Para a ampliação de dados, acompanhou-se o processo de criação, afim de compreender mais sobre a ocupação dos espaços públicos no cenário atual do ano de 2025. Devido ao acompanhamento constante da jornada dos atores, serão apresentados alguns apontamentos sobre o que foi observado durante o desenvolvimento da pesquisa.

Nessa perspectiva, a inserção no Ateliê configurou-se como um laboratório prático de investigação. A escolha por acompanhar essa disciplina permitiu confrontar as teorias urbanísticas e os relatos dos atores (capítulo 3) com a realidade vivida por um grupo em formação que, muitas vezes, enfrenta essas adversidades pela primeira vez. A metodologia adotada foi a de observação participante, na qual não se limita a olhar de fora, mas se integra as dinâmicas do grupo, vivenciando as dificuldades logísticas, os desafios técnicos e a imprevisibilidade do contato direto com o público passante.

Além disso, a experiência por meio da visualização não é o único caminho estudado, mas também relatos dos discentes e do próprio professor orientador da disciplina, Narciso Telles. A ênfase na vivência prática não é apenas um exercício de sala de aula, mas o assunto central da formação proposta pelo docente. Conforme descrito na obra *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*, pelo autor Narciso Telles, a vivência do ator é colocada como condição essencial para o aprendizado artístico:

O conceito de experiência, conforme acionado nos campos filosófico, educacional e teatral, é importantíssimo, pois possibilita abarcar o processo de ensino-aprendizagem teatral num entrecruzamento constante de olhares e fazeres entre os sujeitos participantes. (Telles, 2008, p. 19).

Ao elucidar esse caminho cria-se vertentes de como novas percepções são criadas ao enfrentar novas oportunidades que o teatro pode possibilitar. Em entrevista realizada para este trabalho, o professor Narciso Telles elucida que a decisão de transpor a sala de aula para o espaço urbano não foi apenas estética, mas pedagógica e política. Esse ato propiciou o enriquecimento das praças e uma visão, para os atores, de como utilizar esses espaços.

Segundo Nara Emily Eller e Thiago Alexandre Gondim da Silva, discentes e atores

participantes do espetáculo, chamado de “A Destruição de Nurlândia”, antes de terem o contato com o teatro de rua, nunca haviam imaginado que a praça poderia ser o seu local de atuação ou que o teatro de rua faria parte de suas trajetórias. Nara relata que sua formação e imaginário estavam voltados para um ‘teatro convencional’ o edifício teatral fechado e com estrutura convencional, e que a proposta de ocupar a rua surgiu como uma nova perspectiva, exigindo uma nova postura diante do público e do espaço. Da mesma forma, Thiago reforça que não os visualizava como locais de potência cênica, revelando um distanciamento inicial entre a formação acadêmica e a dinâmica urbana.

E dessa forma, para que essa quebra de expectativas se transformasse em potência, foi necessário um rigoroso processo de desenvolvimento pedagógico. A transição do estudante acostumado ao ambiente protegido para o artista da “praça aberta” não acontece de forma espontânea; ela exige um conhecimento de saberes específicos. É nesse contexto que o trabalho desenvolvido no Ateliê se confronta com o desafio central apontado por Telles em sua obra, servindo como base para a estrutura das aulas:

...como um artista-docente transpõe um conjunto de informações e procedimentos sobre teatro de rua para o espaço da sala de aula? Como organizar conteúdos e re-atualizar os procedimentos? (TELLES, [2008], p. 17).

Essa indagação serviu como bússola para os procedimentos adotados durante o semestre. Antes de enfrentar o asfalto e a imprevisibilidade do público, o grupo precisou, primeiramente, vivenciar essa, mudança metodológica, “re- atualizando” seu entendimento de corpo e voz ainda dentro do processo formativo.

4.1 A PREPARAÇÃO PARA A CENA ABERTA: DESAFIOS DA FORMAÇÃO

Durante a construção do espetáculo "A Destruição de Nurlândia", ocorreu a observação, pelo pesquisador, do processo de ensaios em seu início. Ao entrar nessa criação, já se estava relativamente estabelecido o roteiro e a história na qual eles iriam apresentar. Resumidamente, a temática do espetáculo é sobre uma guerra entre a Nurlândia e Ituiutebas, com diversas tramas dos personagens na qual foi baseado na obra de Miguel de Cervantes.

Assim como observado e corroborado com as afirmações de Thiago Alexandre, a partir do momento que o grupo possuía a primeira parte pronta, eles começaram a ensaiar no estacionamento da UFU (Universidade Federal de Uberlândia) como parte do entendimento de estar em um espaço onde passa transeuntes. Nessa ocasião, Thiago relata como isso ajudou eles

a criar um entendimento maior, sobre como apresentar em um espaço aberto:

Então foi o... só o fato de já ensaiar fora da sala já foi extremamente importante, porque já mudava a dinâmica completamente. Mesmo... mesmo não sendo, né, na rua necessariamente, já era um ambiente externo, já não era numa sala fechada. Não tinha luz elétrica, o som não era isolado. Então a gente já tinha uma primeira experiência de como seria apresentar na praça. (Alexandre, 2025).

A partir desse relato, percebe-se que a estar no estacionamento funcionou como um dispositivo pedagógico de recorrer a certas mudanças. A ausência de paredes e o isolamento acústico inexistente, mencionados pelo discente, obrigaram o elenco a reconfigurar seu aparelho vocal e corporal. No teatro de rua, diferentemente da sala fechada, a energia do ator tende a se dispersar na imensidão do espaço urbano. Assim, o ensaio em área externa exigiu o desenvolvimento de uma presença diferente, onde o gesto precisa ser ampliado e a voz projetada com técnica apurada para não ser engolida pelo ambiente.

Essa etapa criou uma dimensão espacial nova para os discentes ao visar uma situação fora do habitual, dentro das salas institucionais. Embora o estacionamento não reproduzisse integralmente a complexidade das praças, ajudou bastante o entendimento sobre certas limitações do espaço. Visto que o horário do Ateliê era no noturno, dificultava os ensaios nos locais e a depender de como fosse realizado, necessitaria o alvará da prefeitura. É interessante observar que até mesmo na universidade ocorreram alguns impedimentos por parte dos seguranças, para o uso do estacionamento, como menciona Nara:

...apesar dessa história do guarda que foi falar com o Narciso... foi engraçado porque a gente tava meio que no meio da rua, então... E aí o guarda foi falar com o Narciso, aí ele começou a pedir o documento do Narciso, falar que não podia e não sei o quê. E a gente tava tomando cuidado assim, claro, em relação aos veículos e tudo mais, mas foi uma situação engraçada. (Eller, 2025).

Esse episódio, embora narrado com leveza pela discente, expõe uma questão central da ocupação urbana: o conflito entre a função utilitária do espaço (estacionar carros) e a função poética (fazer teatro). O relato de Nara evidencia que, mesmo em território acadêmico, a presença do corpo artístico em um local não convencional gera estranhamento e é necessária a autorização para a utilização do espaço. Porém, posteriormente ao ocorrido, foi autorizado a utilização do local para continuarem os ensaios.

Ademais, o docente Narciso Telles priorizava ensaiar fora de sala, mas sofreram com as chuvas em certos dias, que é uma das questões que poderiam ocorrer com o grupo, durante o processo de ocupação das praças. Um problema imprevisível citado anteriormente pelo coletivo 'payaso sem teto' e pela Emanuelle Anne. E essa questão, era um dos receios citados tanto pela Nara quanto pelo Thiago.

Outro aspecto fundamental aprimorado durante essa etapa de preparação foi a logística de movimentação cênica. O espetáculo apoiava-se em duas grandes estruturas montadas, projetadas para serem deslocadas pelos próprios atores e reconfigurarem o espaço da cena constantemente. O ensaio em ambiente externo foi decisivo para que o grupo compreendesse a 'física' desses objetos longe do piso liso e nivelado da sala de aula, enfrentando o atrito real do asfalto. Conforme pode ser visualizado nas figuras abaixo, tratavam-se de estruturas robustas com diversas rodas para sua movimentação.

Figura 2 - Estrutura 1



Fonte: Autoria Própria, 2025.

Figura 3 - Estrutura 2



Fonte: Autoria Própria, 2025.

Referente aos equipamentos apresentados, já demonstrava as especificidades necessárias que a praça iria precisar. Devido a movimentação dessas estruturas, seriam necessários lugares mais planos, desse modo, ao estudar os locais esse aspecto é fundamental de ser observado para o funcionamento do espetáculo.

A princípio com todo o espetáculo pronto, com um início e final definidos, elaboraram dois ensaios abertos no estacionamento da universidade. Essa ação foi a última etapa do processo, para assim partirem as praças. Um ato com a finalidade dos atores se equalizarem a futuras apresentações em um espaço aberto e sentirem pela primeira vez em explorar outros espaços. Essa questão é elucidada pelo Thiago ao relatar:

...só o fato de já ensaiar fora da sala já foi extremamente importante, porque já mudava a dinâmica completamente. Mesmo... mesmo não sendo, né, na rua necessariamente, já era um ambiente externo, já não era numa sala fechada. Não tinha luz elétrica, o som não era isolado. Então a gente já tinha uma primeira experiência de como seria apresentar na praça. Então esses ensaios foram sim muito, muito importantes. (Alexandre, 2025).

Nesses aspectos, os ensaios abertos funcionaram como um dispositivo de validação técnica e estética, ou o que se pode chamar de um 'rito de passagem' para a rua. A ausência de

paredes e de iluminação cênica, destacada pelo discente, obrigou o elenco a abandonar as paredes ao redor e a desenvolver uma 'escuta expandida' para competir com o ambiente externo. Ao testar a projeção vocal e a estabilidade das estruturas móveis no asfalto da universidade, o grupo obteve a calibragem final necessária para o trabalho. Com essa etapa concluída, rompeu-se o último vínculo com o espaço protegido, habilitando o coletivo para o confronto direto com a dinâmica imprevisível e sem filtros das praças da cidade.

4.2 EFEITOS E A REALIDADE CÊNICA: UM NOVO VINCULO COM O ESPAÇO

Com a consolidação do processo de criação e adefinição das demandas espaciais, especialmente pela necessidade de uma superfície adequada para as estruturas do cenário, a forma de ocupação tornou-se mais nítida. Conforme essas perspectivas emergiram durante a montagem, foi possível traçar os locais adequados e o diretor-professor Narciso elucida sobre isso ao afirmar:

A seleção das praças se deu, eh, por, por uma escolha do coletivo, né? Da gente apresentar na região central, apresentar em bairros mais distantes do centro, do Santa Mônica, que seria o Roosevelt e o Shopping Park, e fazer no Santa Mônica. Então foi uma questão muito, eh, do, desse grupo escolher esses bairros e, óbvio, pelas condições que as praças, eh, tinham para acolher o nosso, nosso espetáculo. (Telles, 2025).

Nesse ponto, os locais foram escolhidos com antecedência, durante a estruturação do espetáculo. E após a análise, optaram pelos seguintes lugares: Praça Clarimundo Carneiro (Centro), Praça Lincoln (bairro Roosevelt), Praça Américo Ferreira de Abreu (bairro Santa Mônica) e o CEU Shopping Park (bairro Shopping Park). Diante disso, com congruência com a fala de Telles sobre a função política de democratização do acesso e formação de público na entrevista. Nota-se a escolha tanto por espaços mais centrais e periféricas da região de Uberlândia.

As imprevisibilidades das praças, assim como analisadas no capítulo 3 tornaram-se enfrentamentos reais pelo grupo durante o processo. Os principais questões apresentadas ao ocupar esses espaços foram a logística de transporte, como fazer a troca de figurinos, o clima, horário, sons exteriores e um bêbado na qual invadiu a cena. Cenário nos quais são evidências recorrentes e análogas a outros grupos que ocuparam esses espaços.

Dentre essas ocorrências, duas questões foram elaboradas anterior a chegada do espaço. A troca de figurinos, por exemplo, é uma demanda a ser observada para uma esquematização de roupas mais fáceis de vestir, caso seja necessário a realizar a troca. E o transporte foi um

desafio, devido ao tamanho das estruturas cenográficas somadas com os figurinos e equipamentos de som, em que podem ser observadas nas seguintes imagens:

Figura 4 - Instrumentos musicais



Fonte: Autoria Própria, 2025.

Figura 5 - Arara de roupas



Fonte: Autoria Própria, 2025.

A logística evidenciada nas imagens representa a parte 'controlável' da ocupação: o cenário, o figurino e os equipamentos. Para o grupo, essa questão do transporte não foi um problema tão complexo, ao passo que a universidade custeou especificamente o deslocamento das estruturas. Através da fala de Thiago é possível perceber que esse problema foi contornado de forma simplificada ao relatar:

...o transporte eh... não foi algo tão... tão complicado assim, né? A gente colocava as estruturas, os figurinos em um caminhão que foi disponibilizado, né, pela universidade pra gente poder transportar... a poder transportar esses materiais para as praças. Em algum... em alguns dias a gente guardava em algum local, né, próximo, para poder fazer a retirada. Essa parte da movimentação da estrutura em si não foi algo tão complexo ou que envolvesse dificuldade, porque a gente tinha esse meio de transporte para poder levar para... para as praças. (Thiago, 2025).

Na condição do grupo, o gasto para transportar e o material cênico era irrelevante e isso já eliminava uma barreira, a viabilidade econômica do frete. Já em outros casos, como o horário, foi uma problemática. Como observado anteriormente por Emanuelle sobre o estudo da praça para entender o ecossistema dela, ou seja, compreender a rotina das pessoas nesse local é um instrumento vital para encontrar o público. Mas, como a disponibilidade dos discentes era em sua grande maioria no período noturno, a definição das apresentações não pôde seguir a lógica do fluxo urbano.

Os horários tiveram variações ao decorrer das apresentações, dentre elas, as 18 horas, 19 horas e 20 horas. Essas diferenças temporais é reverberada na quantidade da plateia que foi

formada no local. Percebe-se que as 18 horas, seria o mais adequado para atrair mais pessoas, na qual o percentual de movimento urbano se mantém presente. Agora, as 20 horas já representa o momento de esvaziamento social. Com o comércio fechado e a diminuição do transporte coletivo, a praça perde seu fluxo orgânico e passa a ser evitada pela população devido à sensação de insegurança.

Consequentemente, a apresentação nesse horário deixa de contar com a potencialidade do 'encontro casual' com o transeunte e passa a depender quase exclusivamente de um público previamente convidado. E isso é perceptível, ao passo que muitos rostos eram conhecidos, de pessoas que fazem teatro e o consomem. Diante desse cenário, levanta-se um questionamento pertinente: até que ponto a ausência desse confronto direto com o público passante afeta a experiência formativa dos atores? Fica a reflexão de que realizar o espetáculo em horários de maior pico nas praças, enfrentando o desafio de parar o transeunte, proporcionaria uma vivência cênica e um aprendizado completamente distintos.

Com o intuito de explorar minuciosamente cada uma das problemáticas apontadas e verificar como elas incidiram sobre a cena, as praças ocupadas serão analisadas, a seguir, de forma individualizada. Esse recorte permite observar as especificidades de cada território, confrontando as condições gerais de infraestrutura, horário e fluxo com a experiência singular vivenciada pelo grupo em cada apresentação.

Figura 6 - A chegada às praças



Fonte: Autoria Própria, 2025

A imagem a cima demonstra o início da jornada do grupo, ao qual o espetáculo "A Destruição de Nurlândia" chega as praças. Ao todo foram oito apresentações, contando com algumas diversificações de espaço. Na Praça Clarimundo Carneiro que foi a primeira a receber o espetáculo, ocorreram três apresentações no horário das 20 horas. Um espaço localizado próximo ao centro da cidade. Trata-se de um espaço localizado próximo ao centro da cidade, no bairro Santa Mônica, marcado pela presença do Museu Municipal e por uma arquitetura que remete à história de Uberlândia.

A iluminação do local perante ao horário era muito boa, não se evidenciava como um problema para cena. No geral, por conter uma área aberta e ampla foi extremamente adequado para o que a cena se propunha. Assim, a locomoção das estruturas funcionou sem nenhuma dificuldade e ocorreu conforme o planejado. Agora, as duas questões que afetaram esse local foi a instabilidade do clima e o fluxo de pessoas, podendo estar diretamente interligados. Na fotografia a seguir é possível identificar como estava posicionada plateia:

Figura 7 – Público, Praça Clarimundo Carneiro



Fonte: Autoria Própria, 2025

Figura 8 - Público, Praça Clarimundo Carneiro 2



Fonte: Autoria Própria, 2025

Ao analisar visualmente, é possível observar que a plateia estava concentrada de frente a apresentação, configurando uma disposição espacial que se aproxima mais do palco italiano ou de uma 'meia-lua' do que da arena circular idealizada pelo grupo. Além disso, observa-se algumas pessoas sentadas nos bancos que tinham ao redor. Essa formação era auxiliada pelos contra regras, para informar a posição na qual o espetáculo foi projetada, que segundo Nara foi de preferencia do Narciso, na medida que os alunos não estavam aderindo 'ao modelo de palco por costume do palco italiano'. E também por causa da projeção de voz, facilitando a concentração do público em um ponto.

Essa plateia em quase sua totalidade estava constituída de muitos convidados, principalmente de docentes e discentes do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A apresentação por ser no período noturno, possibilitou que poucos transeuntes parassem e assistissem ao espetáculo. Vale ressaltar que era um período de chuva, o que pode ser outro fator a mais para atingir o público local. Durante esse período, nessa praça, em um dia específico, a apresentação demorou uns minutos para começar devido a incerteza do clima.

Em todo esse contexto, a Praça Clarimundo Caneiro se demonstrou um ótimo espaço aberto, com pontos de energia para equipamentos. Embora a praça disponha de um coreto (local na qual os atores puxavam a energia), em que se caracteriza por ser um elemento urbanístico historicamente destinado à música, ao discurso e à performance. Ao analisar o conforto da plateia, em relação a lugares para se acomodarem e quase inexistente, como observado a maioria do público estava disposta no chão. Se essa questão não se enquadrar para o grupo como um problema, é um espaço viável para a sua utilização com fins teatrais.

A segunda etapa da ocupação ocorreu na Praça Lincoln, situada no Bairro Roosevelt. A escolha desse local representou um movimento estratégico de descentralização, levando o espetáculo para fora do hipercentro. Uma localidade que possui uma 'Igreja Matriz' e uma escola ao redor. A presença dessas duas instituições pode ser um dos marcadores sociais possíveis de encontrar no espaço. De um lado, um fluxo jovem e de outro um público mais familiar e de idosos. Assim, há uma possível formação de público de diversas gerações no espaço.

Figura 9 - Praça Lincoln



Fonte: Autoria Própria, 2025

Conforme evidenciado na imagem, a Praça Lincoln oferece uma estrutura distinta. Primeiro, a superfície do chão é diferente, porém não interferiu na mobilidade necessária para o espetáculo. Por ser uma quadra, possui suas devidas delimitações do espaço, apesar de ser um espaço aberto e amplo, são demarcadas ao redor por uma mureta. E na qual foi utilizada pelo público para apreciarem o espetáculo, sendo possível observar através da seguinte fotografia:

Figura 10 - Público - Praça Lincoln



Fonte: Autoria Própria, 2025

A mureta de concreto não serviu apenas como delimitação física da quadra, mas assumiu a função de uma arquibancada natural. Dessa maneira, as pessoas sentaram-se em volta instintivamente obedecendo ao desenho do local. Essa disposição gerou uma configuração semicircular, no entanto com maior público disposta a frente do espetáculo, uma mesma situação presenciada na Praça Clarimundo Carneiro.

As apresentações, na Praça Lincoln, foram programadas para ocorrer em dois dias, mas a chuva foi um empecilho. Os horários programados iriam acontecer, um dia, com duas sessões, as 18 horas e as 20 horas, e o outro as 18 horas. Contudo, a programação das duas sessões foi interrompida pela chuva antes de iniciar. O elenco estava com os preparativos prontos, mas por causa do clima foi optado que não haveria a realização do espetáculo nesse dia. Esse acontecimento foi exposto por Nara durante a entrevista.

No que se diz respeito a iluminação, nota-se pelos registros anteriores que é um espaço bem iluminado e isso foi um ponto importante para o grupo, já que os horários apresentados não possuía a incidência do sol. A única apresentação feita na praça Lincoln foi a das 18 horas e em comparativo a Clarimundo Carneiro, o público era distinto. Na fotografia é possível identificar presença de um público mais jovem, até mesmo uma criança. Nesse sentido, começou a apresentar um público diferente, além dos convidados do elenco, na qual a Nara afirma a respeito:

Mas a gente não tinha muita escolha por causa do elenco mesmo, que a gente não conseguia ter todo mundo no horário mais cedo para apresentar, principalmente em dias de semana, porque muita gente trabalhava e não conseguia chegar mais cedo. Aí eu acho que as apresentações que foram mais cedo a gente conseguiu atingir mais público, né, do externo, justamente por causa disso. Porque as pessoas estão ali mais andando nesse espaço nesses horários, né, 5 horas, 6 horas. E é mais agradável, é mais seguro, entre aspas, assim. É mais... além de ter uma luminosidade melhor. Realmente foi... não foi por uma questão tanto de escolha o horário, foi porque foi o que deu mesmo. (Eller, 2025).

O relato de Nara evidencia essa possível dificuldade de uma programação específica para atingir uma maior quantidade de público. Na sua percepção, no dia que o grupo conseguiu apresentar mais cedo houve uma adesão maior de espectadores. Ao colocar em vistas a sua narrativa e as imagens é possível notar a presença de famílias dentro da plateia. Dessa forma, a experiência prática confirmou que a segurança e a visibilidade são fatores importantes para o teatro de rua, ao antecipar a apresentação, o grupo conseguiu dialogar com a cidade viva, em vez de lutar contra o esvaziamento e o medo impostos pela noite.

Outro ponto para se ressaltar é que na Praça Lincoln não havia nenhum ponto elétrico disponível, um fator a se considerar para o grupo. Para se desdobrar perante essa ocorrência, o

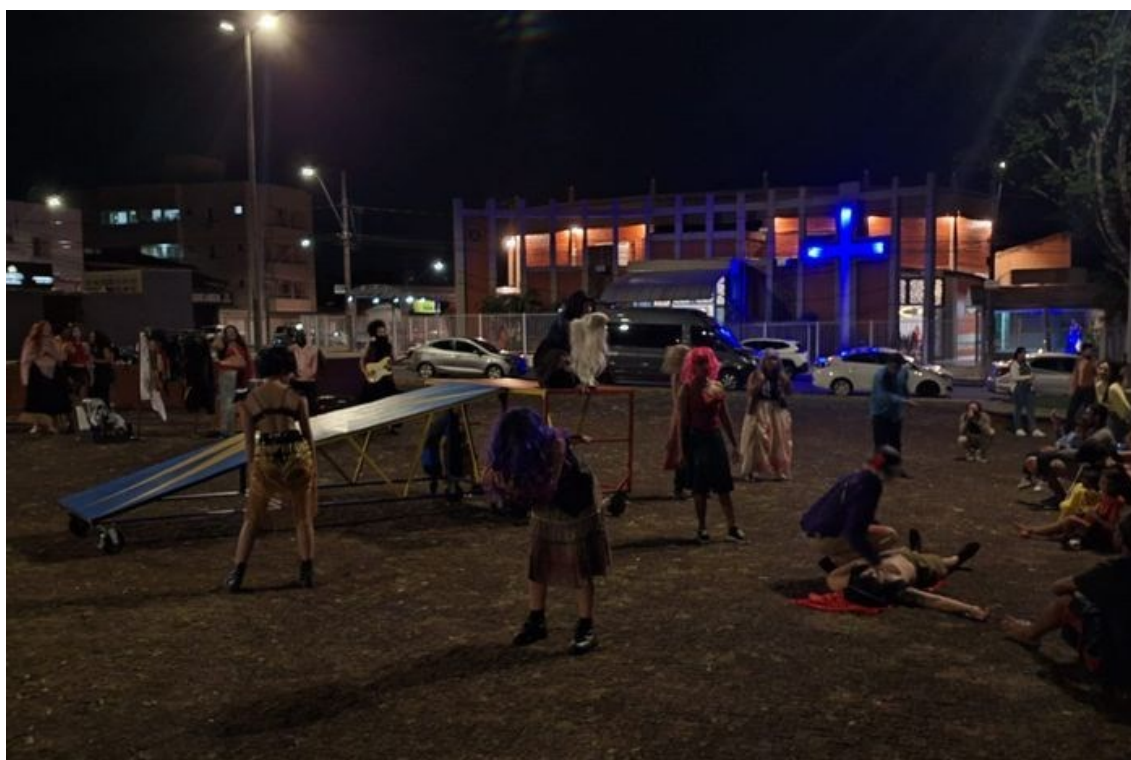
grupo teve que fazer um diálogo com o comércio local a fim de que pudessem ceder um ponto de energia e usufruí-la para o espetáculo. Nara menciona sobre esse fato, ao relatar:

A gente, quando a gente foi no Roosevelt, a gente viu que tinha essa lanchonete que poderia ser um ponto de energia que a gente poderia usar, porque não tinha nenhum outro ponto de energia na praça. Então a gente entrou em contato, conversou com eles e tudo mais e conseguiu essa parceria, né, digamos assim, para usar o ponto de energia deles lá. (Eller, 2025).

Essa articulação evidencia a parceria local é essencial para suprir as necessidades que o espaço não oferece. São casos recorrentes, como pode ser observadas pela experiência dos atores no capítulo 3. Além disso, segundo a Nara, o grupo conseguiu articular com a escola local para poderem guardar seus equipamentos de um dia para o outro e pontua a gentileza de ajudarem com seus materiais do espetáculo.

Como a chuva interrompeu um dia de apresentação, optado-se que ocorresse uma apresentação extra no próximo local que iriam apresentar. Esse novo lugar escolhido foi a Praça Américo Ferreira de Abreu, ela se localiza no Santa Mônica. Em semelhança a Praça Lincoln, destaca-se novamente a presença de uma Igreja Matriz como ponto de referência local. Contudo, há uma distinção espacial importante: enquanto no bairro Roosevelt a praça era integrada a igreja (adro), aqui a igreja encontra-se fisicamente separada da praça por uma via de trânsito.

Figura 11 - Praça Américo Ferreira de Abreu



Fonte: Autoria Própria, 2025

Nessa imagem percebe-se primeiramente ao fundo a igreja e é possível notar a baixa luminosidade do local, mas não influenciou negativamente para o espetáculo. Além disso, é um espaço bem aberto e amplo o que favorece a logística da encenação. Existia a necessidade, nesse caso, da ausência de estruturas que pudessem atrapalhar a movimentação dos personagens e do cenário, ou seja, essa questão de um lugar com muito espaço é observado nos outros locais.

A Praça Américo Ferreira de Abreu recebeu dois dias de apresentação, um com uma sessão e outro com duas. Assim, viabiliza-se a constatação comparativa entre os horários propostos e ainda no mesmo local. As imagens a seguir evidenciam essa distinção, demonstrando visualmente como rotina do bairro (matutino, vespertino ou noturno) influenciam na quantidade espectadores presentes:

Figura 12 - 02 de maio/ 20 horas



Fonte: Autoria Própria, 2025

Figura 13 - 03 de maio/ 18 horas



Fonte: Autoria Própria, 2025

Figura 14 - 03 de maio/ 20 horas



Fonte: Autoria Própria, 2025

A partir dessa três imagens é possível exemplificar sobre o quanto é importante a escolha do horário. Nas imagens 9 e 11 nas quais ocorreram as 20 horas em comparativo a imagem 10 na qual aconteceu as 18 horas há a discrepância de público. Essa constatação visual reforça a hipótese de que, o fluxo de pessoas nas praças em Uberlândia, possui a tendência de haver baixa movimentações de transeuntes, sendo prejudicial a apresentação dos artistas.

Outro ponto a ser constatado sobre a Praça Américo Ferreira de Abreu é a falta de opção para conseguir um ponto de energia. Na praça do Roosevelt, possuía lanchonetes em suas delimitações, mas nessa não, existiria a necessidade de atravessar a via de trânsito para que isso pudesse acontecer. O discente Thiago, evidencia sobre a questão, ao relatar:

[...] algumas praças a gente conseguia um local de apoio para poder ligar a tomada, né, quando a gente precisava para a caixa de som e a guitarra. Teve uma praça que não tinha acesso, então a gente... eh, a Nara, né, que tava responsável pela parte da produção, ela pegou parte de dinheiro em caixa e providenciou um gerador para poder usar na... nesses dias que a gente for se apresentar na praça. (Alexandre, 2025).

Nesse caso, como não foi possível o acesso a energia pelas localidades, o grupo não tiveram outra escolha e escolheram providenciar um gerador. Desse modo, houve um custo a mais, diante a ausência de pontos de energia elétrica públicos e da impossibilidade de parcerias locais. Em vista disso, a locação desse equipamento simboliza um gasto financeiro do grupo para gerar sua própria infraestrutura. E a Nara fala um pouco sobre, ao dizer:

“Assim, se não fosse um processo ligado à universidade, gratuito, educacional, acadêmico etc, a gente não conseguiu dinheiro para poder pagar o elenco direito, por exemplo, um valor decente para as pessoas – que também era um elenco grande. Então a gente não conseguiu tipo assim, lucrar com o espetáculo. Mas considerando que a gente não teve custos dos nossos bolsos, né, que a gente usou figurinos e cenários que já tinham no curso, que a gente conseguiu pagar algumas coisas com contribuições que a gente tinha feito... a gente teve um dinheiro de chapéu legal assim. Eu não vou lembrar exatamente o valor, mas teve tipo assim dias que a gente conseguiu tipo R\$ 500, R\$ 600 de chapéu. O que não é um valor que pagaria o elenco e pagaria os custos do espetáculo, mas pro nosso contexto foi um valor legal e que a gente ficou bem feliz.” (Eller, 2025).

O relato infere que a devida circunstância com a ajuda da instituição universitária, o projeto possuía uma viabilidade. Se fosse contar todos os gastos, caso não ocorresse esse suporte, seria um valor expressivo. Ao levar em conta todos os materiais, figurinos, o próprio aluguel do gerador e o frete, pode ser um custo que a depender de qual grupo teatral for realizar, fora das condições apresentadas pela atriz, seria algo totalmente fora do orçamento e inviável.

Dessa forma, a experiência informada por Nara demonstra que a depender da demanda do espetáculo, não há como ter uma boa sustentabilidade econômica. A atriz destaca a expressiva oscilação na arrecadação do 'chapéu', cujos valores variaram drasticamente entre

R\$100,00 e R\$600,00. Mesmo eles se propondo estratégias criativas para estimular a rentabilidade, como a inserção de uma canção final lúdica que apresentava um QR Code para facilitar doações digitais, a instabilidade permaneceu, assim citada na entrevista com Nara.

Para fechar a análise das ocorrências na Praça Américo Ferreira de Abreu, aconteceu uma invasão inoportuna de um transeunte em cena. Durante a apresentação, entrou um indivíduo visivelmente bêbado e começou a interagir com os atores que estavam em cena. Nas imagens a seguir é possível ver esse acontecimento:

Figura 15 - O Invasor



Fonte: Autoria Própria, 2025

Figura 16 - O Invasor 2



Fonte: Autoria Própria, 2025

Nos registros à cima, é possível ver um homem de blusa e shorts preto, o indivíduo no qual invadiu a cena. Nesse caso, a interferência foi nítida para a plateia e o 'invasor da cena' entrou em jogo com os atores. Essa interação não planejada gerou percepções distintas entre quem assistia e quem atuava, conforme relata Alexandre:

Agora com relação ao bêbado, essa eu acho que foi a maior surpresa de todos os espetáculos. Eh, entre todas as outras apresentações, a plateia adorou. Todo mundo que eu conversei disse que adorou o jeito que a gente levou, né, que deu para lidar muito bem. Só que eu, particularmente, também fiquei com bastante medo. Eh, medo no sentido de não de estragar a... a cena, não a apresentação, mas de ter alguma... alguma relação, né, de certa forma, que invadissem o espaço de alguma das atrizes ou até com algum dos atores. Mas foi algo que... que lidamos e... e passou. (Alexandre, 2025).

A fala do ator evidencia a tensão constante do teatro de rua: a imprevisibilidade. Enquanto o público interpretou a invasão como um momento de improviso e com bastante humor, o grupo estava com receio. O medo relatado por Alexandre não era apenas de estragar a cena, mas de segurança pessoal, especialmente em relação às atrizes. Esse episódio confirma que na rua, o artista não controla o ambiente, ele negocia a todo instante a sua integridade física com a imprevisibilidade urbana, transformando o perigo iminente em matéria de cena aos olhos do espectador, uma aspecto explorado na entrevista de Emanuelle Anne.

A última etapa da circulação ocorreu no CEU (Centro de Artes e Esportes Unificados), no bairro Shopping Park, na qual foi só um dia de apresentação no horário da 19 horas. Cabe ressaltar que, devido a motivos de força maior, esta foi a única apresentação na qual não houve a participação presencial deste pesquisador. Assim, o relato de Nara, informa um pouco sobre os acontecimentos, ao comunicar:

...no CEU, e a gente acabou fazendo na rua. A gente ia fazer na quadra, mas a quadra era muito escura. A gente decidiu fazer na rua mesmo, ali fora, na parte externa do CEU. E foi um desafio porque a gente não conseguia mover as estruturas, então a gente meio que mudou em cima da hora, que ia ficar parado. A gente ia se virar daquela maneira, a gente moveu uma estrutura só em vez de mover as duas, porque o espaço era mais limitado no sentido de movimento e era rampa mesmo, então não tinha como ficar movendo muita coisa. Mas é isso também, acho que é um pouco da gente se adaptar aos locais. (Eller, 2025).

Dessa forma, é possível perceber que mesmo com estratégias estabelecidas, nem sempre ocorrerá como planejado. As praças são cenários imprevisíveis e o grupo presenciou isso tanto com a entrada de alguém em cena, como a espacialidade que impediu certas movimentações das estruturas do cenário. Mas, o espetáculo "A Destruição de Nurlândia" passou pelos desafios e encerraram com as suas apresentações ao passo de novas linhas de aprendizagem.

Segundo Narciso Telles, através do seu estudo e experiências com oficinas e laboratórios experimentais, evidencia o estudo docente para o desenvolvimento do teatro de rua. E toda essa experiência propiciada por ele criou nova perspectiva para os alunos. Assim como Nara e Thiago, eles relatam nunca terem pensado em levar espetáculos para as praças antes de terem essa experiência. E que agora com esse entendimento e um caminho que escolheriam caso seus trabalhos artísticos pudessem enquadrar a espacialidade das praças.

Assim, os dois discentes entrevistados mostram a sua gratificação pelo trabalho e ainda afirmar que é importante perder o medo e enfrentar novos caminhos. De certo, ao entender como funciona o espaço que precisa de autorização, a importância de um cronograma para pedir com antecedência e o acesso ao local, são fatores importantes citados por Nara. E para os dois alunos é importante fazer um estudo das praças, a fim de entender o local e acompanhar a previsão do tempo para contornar as dificuldades.

Dessa forma, os artistas encontraram novos caminhos para mostrar seu espetáculo e encantar novos olhos curiosos que talvez nunca presenciaram algo parecido. E o Thiago Alexandre fala sobre sua experiência com o público e como o feedback foi incrível, ao afirmar:

E uma coisa que eu... que eu me lembro, é que depois do... do espetáculo eu encontrei duas pessoas, né, duas crianças que viram o espetáculo três vezes na mesma praça e elas perguntaram quando ia ter de novo. E para mim, em parte... em parte não, para

mim isso é muito bonito, né, e importante, porque eu vi que funciona, sabe? Porque quando a gente pensa "ah, para quem que é a arte, né? Para quem que a arte é feita?", eh, eu penso que isso precisa chegar nas pessoas primeiro para elas saberem se gostam ou não. E eles adoraram o teatro. (Alexandre, 2025).

A partir desse relato, é notório como o grupo reverberou nas pessoas de forma positiva, com o seu trabalho. Essa é uma busca pelo qual geralmente um artista busca, tocar as outras pessoas, produzir sentimentos, euforias, encantamento através de seus projetos. E como descrito por Alexandre, o espetáculo 'A Destruição de Nurlândia' conseguiu chegar nesse lugar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do trabalho teve como propósito o estudo da infraestrutura e logística das praças em relação a produções teatrais e suas dinâmicas de uso e desuso. Dessa forma, observou-se como esse espaço de lazer modificou-se, ao passo que a o diálogo entre a estruturação teórica, as entrevistas com atores locais e a experiência empírica do espetáculo ‘A Destuição de Nurlândia’. Assim, foi possível traçar como as produções artríticas ocupam os espaços da cidade e quais foram os seus enfrentamentos.

Esta pesquisa se correlaciona ao levantamento realizada por Vinicius Neia, Amanda Bianco e Pedro Eduardo da Silva que mapeou a existência de diversas regiões a céu aberto e praças em Uberlândia com potencial artístico. Esse estudo possui uma complementação de modo a tecer mais possibilidades de locais para a ocupação cênica. Ao avançar da identificação geográfica para a análise logística e infraestrutural, esta pesquisa confrontou o ‘potencial artístico’ com a realidade enfrentada pelos grupos.

Ao colocar em prática a ocupação das praças, percebe-se que cada local tem sua especificidade de estrutura. Pode-se perceber, por exemplo, na Clarimundo Carneiro a disposição da plateia possui uma carência de acomodação, sendo necessário sentar no chão. De outro lado a Praça Américo Ferreira de Abreu não possuía um ponto de energia próximo a região, na qual o investimento para um gerador foi necessária. Ou seja, cada local possui sua precariedade de recursos e cabe os atores fazerem um processo investigativo do local para averiguar se todas suas necessidades possam ser supridas.

Do ponto de vista logístico e financeiro, a pesquisa confirmou que a sustentabilidade do teatro de rua em Uberlândia ainda é precária. Os relatos dos entrevistados e a vivência do grupo estudantil apontam para uma mesma conclusão: sem o suporte institucional (neste caso, da Universidade Federal de Uberlândia) ou editais de fomento, a produção independente torna-se inviável. A arrecadação através do “chapéu”, mostrou-se insuficiente para cobrir os custos operacionais de transporte e equipamentos, reforçando que a falta de infraestrutura pública proporciona um projeto insustentável para o artista.

Pelo aspecto observado, principalmente pelo registros feitos ao que se refere ao acompanhamento do ateliê, pode-se inferir que Uberlândia é uma cidade onde a vida social nas praças em períodos noturnos é de pouquíssimo movimento. Isso influenciou diretamente no público do espetáculo, uma questão completamente importante para atrair os transeuntes locais.

Além disso, todos artistas comentaram sobre as questões climáticas que devido a chuva cancela espetáculos, pelo terreno irregular que altera a cenografia e pela intervenção

inesperada de transeuntes. Isso infere que não deve ser vista apenas como dificuldade, mas como a essência dessa linguagem. A “invasão” da cena e a necessidade de adaptação às rampas do CEU ou a chuva na Praça Lincoln provaram que o teatro de rua exige do ator uma prontidão técnica e um estado de alerta que a sala fechada não proporciona.

Conclui-se, portanto, que as praças de Uberlândia possuem um potencial para se tornarem polos de democratização cultural, como almejado pelos projetos de extensão e pelos grupos locais. No entanto, para que deixem de ser “espaços entre a função e o abandono”, é necessário que as políticas públicas de urbanismo dialoguem com as necessidades artísticas. O teatro provou ser capaz de ressignificar o espaço, transformando cimento e grama em lugar de encontro e memória, mas essa transformação não pode depender apenas da teimosia dos artistas, ela precisa de uma cidade que se disponha, estruturalmente, a acolhê-los.

E todas essas experiências e o conhecimento acumulado, seja pelas gratificações, a importância de democratizar a arte ou a problemática, torna-se esclarecedor das dinâmicas do ‘teatro em praças’. Isso corrobora para futuras análises, não só como pesquisador, mas também uma ator em cena, dentro desses espaços.

6 REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Thiago. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2025. <https://youtu.be/e0WHGiNr8W4>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo D.

ANNE, Emanuelle. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/fQ9HUAtOy5o>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo A.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

COCOZZA, Glauco de Paula; VALE, Marília Maria Brasileiro Teixeira; CUNHA, Claudia dos Reis e. **As praças históricas na forma urbana das cidades do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba: análise morfológica através de acervo iconográfico**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA, TECNOLOGIA E PROJETO: Forma Urbana: Rupturas e Continuidades, 03 a 05 nov., Goiânia. Anais [...]. Goiânia: [s.n.], [s.d.]. p. 351-365.

CUNHA, Julia Figueiredo; VALE, Marília M. B. Teixeira. **As praças na conformação das cidades de Uberlândia e Araxá: do início do século XIX a meados do século XX**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. 30 p.

DOMINGUES, Marciel. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/7YaRVEAIncE>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo B.

ELLER, Nara.. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2025. Disponível em: <https://youtu.be/1i8TONmhiU>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo C.

LEONARDO, Diego. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/7YaRVEAIncE>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo B.

LUCAS, Fabricio da Mata; CLEPS, Geisa Daise Gumiero. **Espaço Público e Lazer: Reflexões a partir da Cidade de Uberlândia - MG**. Revista Caminhos de Geografia, Uberlândia-MG, v. 21, n. 76, p. 231–248, Ago/2020. <https://doi.org/10.14393/RCG217654124>

MARONEZI, Kleber. **Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro**. Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/7YaRVEAIncE>. Acesso em: 22 jan. 2026. Transcrição no Anexo B.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Silvana L. S.. **Guia Prático de História Oral: para empresas, universidades e famílias**. Contexto. São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Tamara Regina Miranda de; OLIVEIRA, Hélio Carlos Miranda de; SOARES,

Beatriz Ribeiro. **Análise dos Espaços Públicos na Cidade de Uberlândia-MG.**

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua.** Porto Alegre: Mediação, 2008.

TELLES, Narciso. Entrevista concedida a Dyan Lucas Camargo de Castro. Uberlândia, 2025.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular:** Teatro União e Olho Vivo. São Paulo: Unesco/Departamento Gráfico do Grupo Educacional Equipe, f. 98, 1976. 196

APÊNDICE A - ENTREVISTA EMANUELLE ANNE

Dyan Lucas:

Olá, bom dia, eu sou o Dyan Lucas e hoje eu estou aqui com para entrevistar Emanuelle Anne, que participa aí do grupo “Os Macaratis” já fez diversas apresentações em vários outros lugares diferentes. Então, eu gostaria que você, Emanuelle, pudesse trazer algumas de suas experiências na qual já agradeço a sua presença, muito obrigado por estar aqui, então eu gostaria que você inicialmente pudesse apresentar o seu nome, com o que você trabalha no campo do Teatro. Além de atriz, que eu acabei de citar, então eu deixo com você, Emanuelle.

Emanuelle:

Certinho, bom dia Dyan, tudo bem?

Dyan Lucas:

Tudo.

Emanuelle:

O prazer é meu estar aqui com você. Que ótimo a gente poder ter esse momento, né? De fala aqui, sobre o Teatro, falar sobre essas experiências das quais eu vivo e já passei também por algumas outras. É, então meu nome é Emanuelle Anne. É, sou atriz, sou produtora e sou professora também. Tudo nesse meio. E o grupo do qual atuo, né? Já citado por você, “Os Mascaratis, é o grupo do qual eu trabalho profissionalmente, enquanto atriz e produtora.

Dyan Lucas:

Bom, e eu gostaria de saber, inicialmente, quando começou essa sua vontade de fazer Teatro, né? Porque é você, Emanuelle falou, agora eu quero fazer teatro?

Emanuelle:

É, eu comecei a fazer teatro. Quando eu quis, comecei a fazer teatro, eu tinha 7 anos de idade. Eu estava, eu sou de uma cidade bem pequena, chamado Iturama, e teve uma apresentação na minha escola, é... “O Rapto das Cebolinhas”, o nome do espetáculo. E nesse momento, eles pegam, estão apresentando. Eles faziam um teatro interativo, então eles buscavam uma pessoa da plateia e eles me buscou nesse momento. Então, eu não consigo lembrar muito da peça, mas eu consigo lembrar do cheiro, da roupa, do figurino, do ator. Eu consigo lembrar, é eles me

balançando em cena em enquanto atuação ali que eles precisavam balançar mesma criança, e aí, então, nesse momento, eu chego em casa e falo com meus pais que eu sabia o que eu queria ser para vida, que era atriz. Foi nesse momento, mas a pra começar mesmo a fazer né? Oficina, estudar teatro. Comecei aos 13 anos, né? Na oficina cultural de Iturama e aos 15 eu comecei a me profissionalizar e trabalhar com Teatro, já. Então, ali, aos 15 anos de idade, profissionalmente.

Dyan Lucas:

A então começou bem nova e consideravelmente gostando aí de teatro. É bem legal ver sua experiência sensorial, né? Que o teatro traz essa coisa, essa presença, essa sensação diferente, que não é ... diferente, que a gente tem nos cinemas hoje em dia, estão uma arte bem, bem intensa, né?

Emanuelle:

Sim, sim tem essas sensações, esse, essa troca com o público, né? E eu ali, enquanto o público tenho até hoje, tenho hoje 33 anos e eu consigo é, vem a minha memória é essa sensação e esse cheiro de estar no palco aos 7 anos de idade. Teatro faz isso mesmo.

Dyan Lucas:

E você se formou em Teatro, certo?

Emanuelle:

Sim, formei em Teatro. Em 2013, eu entrei em 2009, na universidade federal de Uberlândia. Em 2013 formei e posteriormente em 2018, eu ingresso novamente para fazer o mestrado em artes cênicas. E defendo ali, né? Em 2020.

Dyan Lucas:

E o que você diria assim, o que a universidade que te proporcionou pro campo artístico, que ela te induziu a fazer no... seja no trabalho, seja em apresentações hoje em dia?

Emanuelle:

Certo, é como eu falei, né? Já tinha essa experiência como atriz, então eu entro na universidade nesse intuito de melhorar, de buscar outros conhecimentos, outras...outras metodologias,

métodos, né? De se aprender estarem em cena, e aí com a universidade, ela traz a vontade de ensinar. Então, o que ela desperta em mim não é tanto na área é, de atuação que essa já existe, né? Nunca deixou de existir em mim, não existe Emmanuelle sem ser professora e atriz, então ela sempre está ali. É, juntas, e a universidade foi esse lugar da vontade de poder possibilitar o encontro, enquanto discente e docente, e aí, com o COMUFU, eu descubro que eu queria muito ser professora.

Dyan Lucas:

Certo...

Emanuelle:

COMUFU é, não sei se hoje em dia é o mesmo nome, mas é um estágio em que você atua como professora pra comunidade. Então, eu dei aula ali para a comunidade que se interessava em fazer teatro, durante 2 períodos. E aí, então eu tive certeza que eu queria tanto ser atriz, como eu gostar é, com tanto que eu gostava de ser atriz, eu gostaria de ser professora, e é o qual eu desempenho hoje. Um dos papéis aí na minha vida.

Dyan Lucas:

Maravilha, então é, outra coisa assim que eu queria falar mais sobre esse campo arte atriz, né?

Emanuelle:

Humm rum

Dyan Lucas:

Que o Teatro, que ele tem várias possibilidades que a gente pode apresentar num precisa ser, tradicionalmente num palco italiano. Então eu queria levar mais sobre como é apresentar em praças, espaço públicos, qual que você acha a importância disso? E qual é a comparação entre o teatro tradicional e apresentar numa praça? Nesse espaço público é onde a gente tem vários, em vários lugares, várias possibilidades, né, de apresentações.

Emanuelle:

Sim, é aí volta lá, então é... quando eu venho para universidade nesse intuito de fazer teatro, que eu descubro, né, o palco italiano mais forte, porque até então, na minha cidade a gente tinha assim, né, um espaço que a gente transformou era um, na época era uma discoteca, né, hoje em

dia chama boate. Na época chamava discoteca, e aí essa discoteca, ela... a gente usava ela para fazer as apresentações teatrais, então seria a nossa caixa preta sem um, não tinha tanto... a gente alugava equipamentos de som e iluminação, mas era algo precário, mas era o que tinha assim na época também. Então, a gente fazia muita coisa na praça, então eu venho nessa tradição de teatro na praça desde sempre. Aí eu venho pra universidade e faço um pouco de teatro, aliás, faço durante quase toda a minha graduação, teatro é, da caixa italiana, né, Teatro da caixa preta, perdão. E aí, quando em 2013 eu começo, 2012, eu começo ingressar em um grupo de pesquisa de máscara, Commedia Dell'Arte, com a Vilma Campos, professora da época é, a gente começa a explorar esse espaço externo, né, esse espaço da praça. Mais profundamente por gente, tem vivências, mas não teve uma experiência de apresentação, eu não tinha tido. E então quando eu vou para a praça, eu descubro um outro lugar, porque aí o meu jogo não é só com a plateia. Agora o meu jogo é com o espaço, é com as pessoas que passam, é com um cachorro que entra em cena. É... o diálogo com, com o tempo, se está chuvoso, se está sol e lidar com arquitetura e essa arquitetura não planejada, né? Por mais que a gente escolheu uma praça, ela se modifica de acordo com o horário, de acordo com as pessoas que estão assistindo com o público, é... com o clima, então eu venho para praça com “Os Mascaratis”, mais profundamente, então os nossos espetáculos são todos feitos pra rua, pra rua, mais adaptado para o palco italiano, dependendo aí da... da onde vamos apresentar das necessidades dessas apresentações. Mas, os nossos espetáculos são voltados para a rua.

Dyan Lucas:

E aqui em Uberlândia você já pode apresentar em algumas praças. Se sim, quais delas você já chegou apresentar aí com o grupo “Mascarati”?

Emanuelle:

Sim, é.... Eu não vou saber os nomes, eu vou saber os bairros.

Dyan Lucas:

Certo.

Emanuelle:

A gente... alguns eu sei os nomes. A gente já apresentou é...Tubal Vilela, Clarimundo Carneiro, praça do museu, é... na praça Paris do Roosevelt, a praça do Santa Mônica, ali no finalzinho de Santa Mônica, perto do Umuarama, não sei o nome daquela praça. Desculpa. As praças do

Santa Mônica na verdade, a gente apresentou em 4 praças do Santa Mônica. É... em feiras. A gente já apresentou em feiras também, é... as vezes em pequenas cenas, às vezes o espetáculo, deixa eu pensar, eu acho que são essas que eu me lembro agora.

Dyan Lucas:

Certo, em.

Emanuelle:

Então, são algumas praças.

Dyan Lucas:

É bastante, bastante que isso, teve aí muita experiência em relação à praça, né? Que às vezes é um espaço que fica muito parado, você vê lá é um espaço grande, às vezes nem tem pessoas. Tem umas praças por aqui em Uberlândia que é completamente parece inabitada, assim não passa ninguém. Eu acho até estranho, então é muito legal ver você aí falando com diversas praças, aí que o grupo passou que eu acho muito importante. E eu queria saber também é... como vocês escolhem esses espaços públicos assim, para apresentação, se tem algum critério específico que vocês levam em conta?

Emanuelle:

Certo. É... a gente depende do que a gente está se propondo. Por exemplo, quando a gente vai ensaiar a peça, a gente às vezes ensaia em local fechado, mas chega um momento que a gente vai pra a rua, pra teste, para ver o chão e tudo mais, né? Mesmo porque a gente faz algumas, é... acrobacias circenses e precisa entender esse espaço né, da rua. Então a gente costuma fazer ensaios ali em algumas praças que não são tão movimentadas, mas que tem-se um movimento, por exemplo, a praça do Santa Maria, do bairro Santa Maria, ali perto do “Purê”, do restaurante Pure. A gente ensaiou durante muito tempo lá, à noite. Por quê? Primeiro que ela era uma das poucas praças em Uberlândia que tem o... um palco elevado, né. A gente então usava esse palco para ensaio e ver se dava certo, daria certo ou não apresentar ali. Então, a gente ensaiou durante muito tempo. Em determinado momento, era um horário que as pessoas saiam para fazer exercício físico e elas paravam pra assistir aos ensaios. Então, a gente tinha um ali querendo ou não um público, do qual a gente já jogava, é... com eles para ver como o diálogo ia, se dava certo ou não dava. Então a gente estava usando um público ali como teste. Quando a gente vai para apresentação, a gente mapeia a cidade é... normalmente, a gente não gosta muito das

centrais, a gente gosta de ir pra periferia, nos bairros periféricos, é... igual o “CEU”. A gente também foi pro CEU. É... a praça do CEU, Shopping Park. A gente foi pro São Jorge. Eu vou lembrando no decorrer, quais são as praças, porque foram bastante mesmo, pensando agora foram bastantes. Então, a gente mapeia, nos bairros dos quais a gente gostaria de apresentar e a gente estuda as praças, então a gente vai a campo. Então, um dia a gente tira para ir lá, é... fica em observação, a gente faz um aquecimento, joga uma corda, joga peteca, bola pra entender qual é o da praça pra gente ficar um tempo maior vendo quantas pessoas passam, se as pessoas só passam, se elas passam e param, se elas fazem alguma, algum hobby ali ou não. Então a gente estuda essa praça para ver se é, se a logística daria certo de trazer o público, porque por mais que a gente faça uma divulgação no bairro e se igual você falou, “ah tem praças que são inabitadas”. Se a gente vai para uma praça inabitada por mais que a gente faça uma mega divulgação, a gente vai ter pessoas dos quais a gente conhece alguma outra da... do bairro e quando a gente se propõe ir para o bairro, a gente quer que as pessoas do bairro estejam com a gente. A gente quer dialogar com essas pessoas específicos. Lógico que todo mundo é bem-vindo, mas o nosso público-alvo são as pessoas desse bairro, então a gente tenta entender a rotina da praça. Então, a gente mapeia as praças daqueles bairros e ve qual é mais cabível questão de estrutura, né, de arquitetura ali, se tem muito buraco, já não rola. Ah se tem muito desníveis e a gente tem que fazer, é... sei lá, uma acrobacia, não dá certo. Ah aqui se tiver um palco, às vezes o palco nem funciona. É... É roda mesmo, é delimitar o espaço com corda ou com algum acessório de cena. No caso de um espetáculo específico nos dos “Mascaratis”, “O do Fundo do Baú”, a gente usa um tapete grande ali de 5:5, para delimitar um espaço que a gente precisa de cena. Um outro espetáculo que chama “Você Sabe Com Quem tá Falando” que é um espetáculo de rua que usa o mascaramento da praça, então a gente máscara toda a praça e os atores, então esse já precisa que tenha desníveis mesmo para que a gente possa brincar e passando por ele. Então a gente estuda a praça antes ir. Pra apresentação, pra exercício físico não necessariamente.

Dyan Lucas:

E você, já tiveram que adaptar alguma coisa específica para esses diferentes ambientes ou até mesmo criar estratégias, assim, para integrar as vezes alguma estrutura ali, pra funcionar dentro do... do espetáculo, já ocorreu alguma coisa nesse sentido?

Emanuelle:

Sim, sim, é... por mais que a gente estudasse a praça, teve uma praça que a gente foi em que o público, era um domingo, eles se dispunham de uma forma. É... porque tinha umas, umas vendas, umas barracas e tal, então eles dispunham de uma forma. A gente tinha pensado no itinerário, né? Fazer um itinerário na praça, então a gente começava a apresentar em um ponto específico, passava ali pela academia ao ar livre, passava pelo parquinho e finalizava ali do lado parquinho. Quando a gente fez a primeira cena, onde tinha as barracas que o pessoal estava e a gente começou a apresentar, aí o pessoal não começou a ir com a gente, nesse itinerário, a gente começou a trazer o itinerário para dentro do lugar. Então a gente se olhou, deu aquele sinal de que não, vamos modificar e a gente modificou a estrutura durante a cena. E teve também uma foi na praça Sérgio Pacheco que a gente tinha estudado bastante ela, a gente foi mais cedo, montou toda a estrutura, porque a gente faz, é... a gente faz escalada nas árvores, né? Então tem que montar o aparelho de segurança para fazer essa escalada na praça. E aí a gente montou as árvores para escalada e de repente choveu. Não estava previsto chuva para o dia. E aí choveu e a gente teve que lidar com isso. Começamos espetáculo, a gente tinha que subir na árvore, mas com a chuva é questão de segurança, não daria para fazer. A gente então encurtou todo o espetáculo que a gente também achou, é... maldade com as pessoas continuarem com a gente na chuva, porque tinha muita criança. Então, a gente encurta o espetáculo e finaliza ele ali na metade mesmo. E a gente não, não chega até o fim do espetáculo. A gente faz um... resumo e termina ele antes de subir nas árvores para não ter o risco para os atores e também para que as pessoas não fiquem tanto tempo na chuva. Então, a gente faz essa adaptação, sim.

Dyan Lucas:

Muito legal também apontamento que você dá sobre a questão climática, né? Porque a gente sempre está numa eventual ali, é... problema de poder chover, alguma coisa acontecer assim, então é bem interessante você pontuar isso, trazer essa experiência da em relação às condições climáticas. E também eu queria saber. Além dessas questões sobre a logística dos equipamentos e cenários, como vocês faz para poder realizar as vezes essas apresentações em locais públicos?

Emanuelle:

Certo, é... o espetáculo do fundo do baú ele é muito tranquilo, né. Que a gente, o maior cenário que a gente tem é um baú e ele é encaixado, é... a gente tem os integrantes do fundo baú, tem carro, né. Eu tenho um, o Wellerson tem outro, e a Camila tem um. Antes era só eu e o Wellerson que tinha carro, então a gente fazia o quê? Em um carro ia todo o figurino de cenário,

né, o baú cabia no carro e o restante dos atores, é.. iam no outro carro. Então, nossa logística era essa, ia chegar na praça como a gente já fazia esse mapeamento antes, a gente via se tinha uma igreja, se tinha um comércio, alguma coisa que a gente pudesse fazer uma parceria e a gente fez várias parcerias. Pra que? Pra que a gente pudesse usar o banheiro para se trocar, né. Já teve vezes da gente se trocar dentro do carro assim, é.. não ter essa parceria, né, tudo mais. Mas, na maioria das vezes a gente teve pessoas dos quais ali nos ajudaram, então isso é muito importante você conhecer o lugar que você vai apresentar e as pessoas que estão ao seu redor, né. É... as lojas comércios, para que você possa fazer esses diálogos, até mesmo teve uma praça no Santa Mônica que a gente comentou que iria apresentar e as próprias lojas fizeram uma divulgação à parte. É... levaram um carrinho de pipoca, fizeram uma divulgação à parte para que as pessoas dessas, é... pessoas que compravam, né. Ali, com fossem os seus clientes, fossem a apresentação. Então, foi dupla divulgação nesse dia, foi maravilhoso. Então, a gente tem isso, a gente faz, é...no carro mesmo. A gente usa os nossos carros porque para alugar um transporte, né, um frete para levar o nosso cenário não, não compensa tanto, porque ele cabe realmente dentro. A gente faz o cenário adaptado para caber dentro do carro, então eles, todos os cenários que a gente tem nos espetáculos são desmontáveis e a questão a gente tem, né, equipamentos de som, a gente tem caixa de som, tem microfone, é... a gente usa um determinado momento microfone, de uma peça. O restante das peças a gente não usa o microfone, porque como a gente faz cambalhota, por mais que o microfone esteja bem, é... seguro ali, colocado, né, colado rente ao rosto. Ele tem risco de estragar, então, para nós, a gente prefere que não faça. Mas, a praça sendo longa todo mundo escuta? Olha, a gente faz um trabalho de voz bem bacana para que a gente possa alcançar o maior nível de pessoas. E uma coisa, voltando para pensar nessa questão da voz, a gente vê estrutura também. Então, se a gente tem um palco que rebate a voz, a gente usa esse palco contra, pra então ele ampliar a nossa voz ali, naquele espaço. Então, a gente usa o recurso da praça para que a nossa voz possa alcançar outras pessoas, e aí o espetáculo também tem a questão de coro, né, que é uma coisa que funciona muito no teatro. O coro, ele consegue uma voz mais potente para então, é... atender todos os espectadores do momento. Então nosso, nosso meio de locomoção aí de equipamentos e iluminação também, é tudo dentro de um de dois carros. A priori, né. Vai que muda.

Dyan Lucas:

E na questão de... de é, por exemplo, a vocês precisam de energia para todos esses equipamentos. Como vocês fariam? As vezes pedir alguém para a vizinhança? Eu não sei.

Emanuelle:

Sim, por exemplo, a gente vai primeiro porque, por exemplo, é... indo lá na frente, para gente apresentar nesses lugares, a gente precisa de alvará, então quando são apresentações que tem esse cunho característico de ganho e que esse do é... você sabe que tem, você sabe com quem está falando esse espetáculo, ele exige é... que tenha um bombeiro por conta das coisas que a gente faz, né. A Escalada na árvore os...as acrobacias, então são coisas que, é... por si só, precisam que tenha alguém ali. Então a gente solicita na prefeitura, né, é um trâmite um pouco burocrático para algo tão assim, é... perde-se um tempo grande com uma burocracia que não necessitava. Mas, mesmo assim a gente faz todo esse processo. A gente pede um alvará na prefeitura, depois leva esse alvará no corpo de bombeiros. Solicita que tenha, né, um bombeiro no dia da apresentação e no horário, é... esse é o mesmo alvará também é notificado na polícia para que não tenha, é... ocorra nenhum problema de estar apresentando mais fácil tá incomodando e tal, então, a gente é resguardada aí com essa documentação de alvará da praça. E aí quando a gente solicita esse alvará, a gente solicita que nesse dia, eles disponibilizem, é... normalmente as praças têm, é... ponto de energia e então a gente leva, né, extensões e tudo mais. Então, a gente solicita que esses pontos de energia estejam ligados, se caso acontecer, chegar na praça os pontos não tiverem ligada aí, a gente corre lá naquele parceiro ou se não tiver parceiro, a gente tenta parceiro na hora, que é podemos usar a sua energia? A gente, pode conectar aí um cabo, só para puxar energia, e muito, nunca tivemos problemas até então que essa questão não ou a praça tinha esse ponto de energia ou a igreja que a gente apresentou que não tinha ela, ela nos disponibilizou o ponto de energia dela para que a gente pudesse fazer, é... puxar essa energia então.

Dyan Lucas:

É, uma coisa que muitas pessoas podem ficar na dúvida, né. Essa questão dessas licenças e permissões aí que você começou a falar sobre, então vocês vão, tem que ter aquele diálogo com a prefeitura de Uberlândia primeiro para depois o eles disponibilizarem que vocês possam apresentar no local?

Emanuelle:

Isso, por exemplo, é esse quando você está, por exemplo, esse que eu falei agora, esses espetáculos, eles foram, é... patrocinadores, né, apoiados por lei de incentivo. Então, quando eles são apoiados por leis de incentivo, a gente tem que notificar tudo e tudo tem que ser feito regularmente. A gente já chegou a apresentar “O do Fundo do Baú”, por exemplo, em algumas

idades de São Paulo e aí em Campinas a gente não teve que solicitar nada, mas a gente também não precisava de ponto de energia, porque os atores faz, fazem a questão sonora, né, as músicas são feitas, é... ao vivo, com os instrumentos que a gente tem ali e não precisamos de luz porque a gente apresentou durante o dia. Se caso fosse apresentar à noite, normalmente, é... se tem que pedir essa licença, por conta do horário também.

Dyan Lucas:

A entendi. E durante as suas apresentações, vocês têm uma equipe de apoio, como por exemplo, alguém vai carregar o cenário, desmontar tudo ou aos próprios atores ali, atrizes fazem todo esse processo?

Emanuelle:

Nós temos, é... sempre chamamos pessoas como contrarregras, né, pra tá auxiliando a gente, não necessariamente montando ou desmontando, é... a gente que monta e desmonta mesmo, porque a estrutura “Do Dundo do Baú” é muito fácil. Ela é só montar o baú e isso é muito rápido, então nós mesmos fazemos. A estrutura, “Você Sabe Com Quem tá Falando?” já é uma estrutura um pouco mais delicada e difícil, mas preferimos que todos nós atores possamos montar, porque, é... tem um jeito específico de montagem, se montar de uma forma diferente do que a gente se propôs, a corda da ela agarra, e aí não dá pra fazer a cena, então vai dar problema pro ator quando ele estiver em cena. Então, cada ator na sua cena, ele acaba fazendo esse papel de contra-regragem de montar o seu equipamento. Sim, a gente tem contrarregras também, no “Você Sabe Com Quem tá Falando?”, mas está mais como um auxiliar segura aqui. Mas quem faz a parte mesmo, é... principal ali, da arquitetura do cenário, é os próprios atores. E os contrarregras fica também para vigiar os nossos materiais ali, né. Ficar de olho, às vezes ver que o ator, sei lá, passou mal, estava muito quente, corre com uma água ali pra ele de uma forma discreta. Então os nossos contrarregras, as pessoas parceiras aí quer que está com a gente, é mais nesse sentido de dar um auxílio, não de montar o cenário.

Dyan Lucas:

E para vocês montarem todo esse espetáculo aí, a praça às vezes tem que ter um dos requisitos, né? Uma infraestrutura ali necessária para que vocês pudessem fazer alguma coisa. E havia alguma demanda por espetáculo de vocês? Sei lá, um palco, alguma coisa assim ou não era tão necessárias certas coisas, outras eram. Precisava ter aquilo para acontecer.

Emanuelle:

É, “Do Fundo do Baú” não, não se tem necessariamente uma estrutura, só precisa que o chão seja plano, não pode ter desníveis. Então, nossa estrutura básica que tenha um, seja plano, não precisa de palco. Já o “Você sabe com quem está falando?” Ele foi pensado no palco, então ele começa, ele é itinerário também. Todos eles são. É... tem esse percurso de itinerário, né, os espectadores vai acompanhando o espetáculo. E então, ele começa num palco, ele necessita que tenha um pequeno, mesmo que seja pequeno, mas que precisa que tenha um palco e precisa que tenha árvores grandes para que a gente possa fazer a escalada. Então, muitas das vezes a gente quis apresentar em algumas praças, mas como a estrutura por não ter árvores grandes, não dava para adaptar em outro lugar. Então, a gente abriu mão da praça e foi para uma outra praça, por conta dessa arquitetura que a gente precisa. Então, “Você Sabe Com Quem tá Falando?” precisa ter um palco e precisa que tenha árvores grandes e fortes, né, pra aguentar que a gente suba ali sem machucar ela também, sem, sem prejudicar ali a natureza. Então, a gente precisa dessa estrutura.

Dyan Lucas:

Além do espaço, também tem a temática aí, do que vocês vão montar, né? Então, eu gostaria de saber também como vocês selecionarem isso. Há. Vamos contar isso, porque isso é interessante para o público. A gente tá levando para as praças, para um contexto geral no início ali, como que foi vocês pensarem nessa história? A história vai ser isso, porque a gente acha que vai, vai chamar muito público ali, no onde, naquele espaço.

Emanuelle:

Certo, é... o “Do Fundo do Baú, como eu falei anteriormente, é um, é... perdão “Do Fundo do Baú” não, “Os Mascaratis” é um grupo de teatro que trabalha com máscaras da Commedia Dell’Arte. Então, a nossa linguagem, ela nasceu lá no século XVI e ela tem caráter popular, esse caráter de rua foram, então espetáculos que eram feitos para as ruas, com temas cotidianos. Então as pessoas, os personagens, assim como o enredo da peça, passam por esse meio cotidiano, então são coisas que é tão no dia a dia das pessoas, então isso chega muito, muito mais fácil do que um outro tipo de espetáculo. Então, quando a gente monta “Do Fundo do Baú”, a gente vem falar dessa questão do celular, né. Da tecnologia, de como a gente está integrada esse celular e sem ele, como a gente faz, né. E a gente volta pra contar história quando a gente usava, usava, se de cartas. E aí então, o espetáculo tem esse cunho, é... popular nesse sentido, porque todo mundo usa o celular e todo mundo não sabe o que fazer quando a gente

está sem, né. Parece que a gente tá, é... meio perdido, meio que pelado ali, eu falo, sem o uso do celular. Já “Você Sabe Com Quem tá Falando?” foi uma montagem específica no momento de política. A gente estava querendo falar dos povos originários, né, dos povos indígenas. É.... Era um tema que a gente já tinha levantado em outro momento, então a gente falava aqui que a gente vai fazer um espetáculo sobre o quê? E a gente queria muito falar desse outro lugar, porque a gente não estava lá, né? Então, como que a gente vai contar uma história que a gente não estava, mas que todo mundo tenta contar? Então, a gente usou o lado do colonizador e usamos de novo, é... a questão da Commedia Dell’Arte, que fala desses tipos sociais, né. É... o pantalone, que é um tipo da Commedia Dell’Arte. Ele é um patrão, ele é um político, é... as máscaras, é... da hierarquia da Commedia Dell’Arte, são políticos, médicos, então a gente usa disso e conta, é... “Você Sabe Com Quem tá Falando?” Que esse lugar de que, de uma imposição política ou não, mas do colonizador, de como ele chega no Brasil e vem, é... tomando as terras que não são deles, né, vai se apropriando de um de um território e de uma cultura que não é dele. Então, a gente queria falar sobre isso, então a gente vai usa do espaço da praça para fazer essa chegada dos colonizadores no Brasil. E como isso se dá, né, a partir da nossa leitura, né, a leitura dos “Mascaratis”. Cada um tem a sua, mas a partir de nós ali, como que isso se dava? Então, a gente cria, é... espetáculos baseando-se nessas coisas do cotidiano e do que a gente quer falar nesse momento. Então a gente quer falar sobre isso. Muitas pessoas na época da pandemia, falou sobre a covid, né, sobre esse isolamento e tudo mais. Então, nesse momento que a gente monta, “Você Sabe Com Quem tá Falando?” pra nós o que era forte, era fala falar desse momento político, é... dos colonizadores. E o “Do Fundo do Baú”, essa questão, né, esse tema tão atual, né, que é sobre a falta do uso do celular. Então, a gente trabalha nesse viés do que a gente gostaria de falar do cotidiano das pessoas, do modo geral.

Dyan Lucas:

Certo. E em relação à programação, em que frequência vocês se apresentavam na praça? Se tinha algum planejamento sazonal, se vocês têm algumas considerações específicas para fazer. Assim, apresentam um em semana, não sei como funciona, como vocês planejavam tudo isso?

Emanuelle:

A gente seguia um calendário, tentando readequar aos calendários do grupo, porque nós somos 5,6,7 dependendo do espetáculo, então são várias agendas e achar dias comuns é muito difícil. Então, a gente começa no começo do ano, a gente levanta, o que a gente quer fazer naquele ano ou naquele semestre, né, 6 meses vamos fazer isso, vamos ficar só no treinamento ou vamos

fazer cenas curtas, vamos construir texto. Então, a gente no começo do ano a gente senta e fala, qual é a vontade? Então, cada integrante fala sua vontade, eu gostaria de falar disso, gostaria de falar daquilo e aí a gente vê o que é possível dentro daquele ano. A, vamos então, é... ver qual das propostas é mais cabíveis para esse ano e para o prazo que a gente tem, aí o prazo a gente delimita de acordo com a agenda, porque por mais que eu faça parte dos “Mascaratis”, assim como os outros integrantes, nós também temos outros grupos fora os “Mascaratis” e temos outra vida, né? Então, são professores. Somos, é... produtores, somos músicos, então a gente tem um de diversas agendas aí para então se adequar, né. Então, a gente no começo do ano, a gente já estrutura, a vamos apresentar tais coisas. A gente quer apresentar nisso e nisso, então a gente escreve ou para edital ou a gente vende o espetáculo para determinada instituição, e aí então a gente apresenta. Mas surgiu uma apresentação pra fazer um edital tal. Aí a gente chama em reunião, né, a gente faz uma reunião e vê se é do interesse da maioria e se sim, como que a gente vai se adequar enquanto, é... enquanto o grupo ali, por questão de tempo. Então, vamos ensaiar, já chegamos a ensaiar a noite no sábado, porque pela demanda à, não, vamos ensaiar no domingo, não vamos ensaiar uma segunda e a gente vai se adequando com de acordo com as demandas. Sim, a gente tem as nossas que a gente traz durante o ano e tem as que vão aparecendo e a gente vê se é do interesse do coletivo ou não de estar presente. É mais ou menos assim.

Dyan Lucas:

Bom, e agora se tratando sobre o público, a gente sabe que o público é muito diversificado, ainda mais numa praça, a gente pode encontrar diversas pessoas diferentes e podendo encontrar aí necessidades especiais. Então, eu queria saber se o grupo de vocês considerava alguma acessibilidade ali, talvez intérprete de libras por, por exemplo, assim.

Emanuelle:

Aham, não. Sim, a gente pensa, é... isso é uma das questões que a gente também prioriza nessas praças se elas são acessíveis? Se elas têm rampas de acesso, onde a gente está delimitando o espaço, um cadeirante consegue passar, uma pessoa com perca de visão, consegue ir? Então, a gente fica nesse lugar, os contrarregras, como os integrantes dos grupos, eles ficam nessa, é... fica observando se surgiu algum tipo de, é... surgiu nesse público alguém com alguma especialidade, especificidade, perdão. Se sim, é... se a gente pode adequar, então a gente trabalha pensando nisso. Há. Chegou alguém que precisa se locomover e o espaço não deu. Ou a gente leva então o espetáculo até onde está essa pessoa ou a gente percebe, conta com a ajuda

da contra regragem para então levar essa pessoa se isso for do interesse dela, de estar ali assistindo um espetáculo. Intérprete de libras, a gente teve algumas apresentações, mas não foram em todas, não, foram bem específicas. É... o que a gente teve, uma gente teve sim. É isso sim, então a gente já adéqua a necessidade do público, se a gente viu que o público tá, mas não consegue ir, se é possível, a gente vai chegando então, o espetáculo próximo dele.

Dyan Lucas:

E também pra esse público está junto, tem que atrair ele. Então eu gostaria de saber, como vocês fazem isso? É por meio de cartazes, às vezes anunciando, “folderzinho”, como seria essa promoção aí do espetáculo de vocês? Porque você até comentou lá, em lá em cima que vocês tentam chamar mais o pessoal do bairro, né, mas e como isso é feito?

Emanuelle:

Sim, a gente a gente chama, né, numa divulgação geral por meio de redes sociais, né, Instagram, WhatsApp, Facebook nem tanto hoje em dia, mas já usamos muito. É...então, a gente faz essa questão geral, né. Divulgação, a gente faz, é... por exemplo, nos bairros a gente põe cartazes nos bairros, nos lugares mais assim que as pessoas costumam ir à nesse bairro tem tais igrejas que o pessoal vai, tá? A gente vai lá na igreja, pede licença. Pergunta se pode ou não pode, né, para pregar. Pregamos, é... vamos numa venda no mercado grande que o pessoal faz compra, a gente solicita, né, se poderíamos pregar lá, então a gente prega. A gente panfleta também na porta das escolas, perto dessas praças, porque querendo ou não é uma forma de levar público mais, mesmo que a gente chegando ali na porta da escola, a criança leva esse panfleto para casa e aí no domingo, às vezes no, como eles moram ali, né, se eles não tiverem algum outro compromisso, eles acabam indo para a praça para assistir mesmo. Então, funciona esse mecanismo de panfleto nas escolas. Cartazes pelo bairro e a divulgação geral é dentro das redes sociais. É... uma outra coisa que a gente faz. A gente já fez, mas não é sempre que a gente faz, é também TV e rádio, então isso também é feito. Então, às vezes a gente busca uma parceria ali, com a TV, com a rádio e faz essa divulgação por lá.

Dyan Lucas:

E você já chegou a perceber assim que as pessoas, esse público que estão nas praças, no ar livre, eles têm reações diferentes ao espetáculo do que um lugar mais fechado, um ambiente mais teatro mesmo com o palco?

Emanuelle:

Com certeza, com certeza. O público que está ali para assistir você na praça, ele está porque ele quer. Porque, se ele começa a assistir, ele não gosta, ele não tem o porquê ficar, ele vai embora, simples assim. Ou às vezes ele nem quer ir embora, mas ele está ali de passagem, ele tem que pegar o ônibus para ir trabalhar, então ele passa vê ali o que dá e corre para o serviço. E tá tudo bem. É... uma coisa também que eu esqueci de falar, que acaba sendo uma divulgação, a gente usa questões sonoras, né, ou caixa de som, ou é... instrumentos musicais de percussão. Quando a gente começa a tocar, acaba que esse som, ecoa e chega, né, ali na redondeza, então às vezes já teve gente de vim assistir porque escutou. Aí eu escutei um barulho e vim ver o que que é, e ficou até o fim, então isso acontece. O público está, é... ele vai estar, porque a peça de alguma forma dialogou com ele e ele quis ficar ali. Não tem como você amarrar o público. Já não uma plateia, um pouco italiano, não é que você amarra o público, né, não é que você obriga ele a ficar, mas ele fica até meio sem graça de sair no meio da peça, porque está num lugar fechado, alguém vai ver, então ele sente mais na obrigação de estar. Pelo menos no meu ponto de vista, tá? E aí na praça, não. Ou eles estão porque eles querem, ou eles vão embora e acaba sendo até mesmo itinerário. Às vezes a gente começa com um público pequeno, aí no final está um público grande ou o contrário também já teve as duas formas de a gente começar muito grande choveu, choveu quando acabou, ficou ali uns meados, né. Mas é isso. E para nós está tudo bem, a gente acredita que o teatro esse diálogo da pessoa passar, ela já de alguma forma contribuiu para a gente enquanto ator, enquanto cena e a gente, de alguma forma passou por ele também. A gente há uma comunicação ali, querendo ou não, por mais pequena que seja, ela acontece.

Dyan Lucas:

Certo. E como você delimitava o palco ali, palco e público, na hora que vocês iam apresentar se tinha alguma, demarcação assim que vocês faziam ou eram algo mais, o pessoal mesmo acabava se reagrupando e fazia lhe a plateia.

Emanuelle:

É. É “Do fundo do baú” a gente delimita com o tapete, então eles acabam se agrupando em volta. É... já no “Você Sabe Com Quem tá Falando?” a gente passa por um trajeto, né, na praça, alguns lugares que a gente usa como cena e cenário, é... Academia é um exemplo. A gente usa academia como barco, então a gente delimita esse espaço como uma corda, né. Aí a gente pede pra um contrarregra ficar ali pra se caso, quando te, as pessoas podem usar normalmente, a gente não está, é... atrapalhando o uso do equipamento, não. A gente está delimitando um

espaço ali com as cordas. Quando está próximo de acontecer da gente ir para lá e se tiver alguém, a contrarregra fala, o contrarregra, fala, ó, eles vão fazer sendo aqui, se você quiser continuar treinando, tá tudo bem. Só te avisando, porque se ele quiser continuar treinando, a gente vai jogar com ele lá dentro mesmo. A gente não vai ignorar que uma pessoa usando um aparelho, mesmo porque a praça é pública, né. Então, a gente não vai chegar ali e falar, não, agora a gente vai fazer teatro aqui, não pode mais usar, não. A gente vai usar disso, é a mesma coisa um cachorro não tem como a gente prever se o cachorro vai entrar em cena ou não. A gente está apresentando em muitas das vezes, um cachorro entra em cena, ainda mais em praça. Ele entra, ele deita, ele brinca, ele quer pular e tá tudo bem aí é o trabalho do ator, de como jogar com isso. Então, há uma pré delimitação desse espaço, né, com cordas, é... no espetáculo *Você Sabe Com Quem tá Falando?*” mas, não é uma coisa fechada de que a gente delimitou ninguém mais pode usar, não é isso. É uma delimitação que a gente, para mostrar que ali vai acontecer uma cena e as pessoas vão se reorganizando, se agrupando ali em volta dessas delimitações, enquanto a gente vai fazer no cena, elas vão acompanhando como se fosse um cortejo mesmo.

Dyan Lucas:

E diante todas essas apresentações que você foi fazendo, essas experiências? O que foi mais assim gratificante, você podia, poderia dizer assim, do teatro em praça, o que foi importante para você? Todas essas experiências, esse processo de jogar com as pessoas está no espaço público.

Emanuelle:

Nossa, eu acho que o que fica para mim, é a troca de fazer um espetáculo para alguém que muita das vezes nunca viu um espetáculo, né, nesse lugar de praça. Então, muito das pessoas que também por ali passam, não teve a possibilidade, né? De ir ao teatro ou ver espetáculos de outra forma. Então, quando tem essa troca tão natural, tão sincera, para mim eu ganhei a minha apresentação ali, é o meu pagamento, é ver uma pessoa que nunca viu teatro, sentar regalar o olho e vivenciar aquilo como se aquilo fosse real. Para mim, é o que mais me marca assim nesse espaço da rua, essa troca com pessoas das quais não têm o hábito de consumir teatro.

Dyan Lucas:

E...

Emanuelle:

Então acho que é isso.

Dyan Lucas:

Isso é muito bom, né? Porque às vezes é um dos lugares que, como eu tinha falado fica, acaba sendo menosprezados, a prefeitura vai lá e constrói e ninguém usa é pro público usar, mas ninguém usa. E vocês trazerem isso é algo muito, muito bom assim. Por que tu vê alguma coisa nova que às vezes nem tem o dinheiro às vezes para ir no teatro ou às vezes nem sabe o que está acontecendo lá e traz isso para o bairro dele. E essa pesquisa tem esse intuito, né. De mostrar para os artistas como é gratificante, como, é... as possibilidades dele poder trazer isso para um espaço público. O que que é necessário também que é realmente a gente tem os problemas, pode ter as dificuldades, mas essas dificuldades são mínimas. Vocês jogam com aquilo que igual você falou.

Emanuelle:

Aham.

Dyan Lucas:

E eu gostaria de perguntar para você, que conselho você daria para essas pessoas ou outros grupos de teatros que gostaria de levar suas apresentações para esses espaços públicos?

Emanuelle:

A primeiro conselho é estudar o local onde você quer apresentar, indo no horário que você. Aí eu quero apresentar numa sexta à noite, então vai na sexta à noite na praça, vê quem são as pessoas que estão ali, vê qual que é o público que já habitam esse espaço. Como a estrutura física, faça algum jogo ali pra sentir a voz, sentir o corpo nesse espaço. Para que quando não tenha surpresas, porque assim você tem surpresa, você vai ter o tempo todo por estar numa praça, então é isso, é... você não tem um controle do que vai acontecer a sua volta é um carro de som, vendendo pamonha. E aí, como que você joga com isso? Você não pode falar ou faz silêncio. Não, não é. Você está no espaço, você se propôs estar ali, então como que eu jogo com isso? Está aberta a isso mesmo. Eu estou em cena, acontece uma criança sai correndo gritando e tá tudo bem. Uma criança entra em cena e a mãe não tira. E aí, como que eu faço isso? Então é estudar esse lugar, chegar, né, eu falo que quando a gente chega num espaço numa praça, nós somos os visitantes. Nós temos que pedir licença para estar naquele local, porque já é querendo

ou não, já é do usufruto ali das pessoas que moram ali. Então, com muito respeito, trata a praça como você gostaria de ser tratado? E as pessoas, principalmente, que vão estar nessa praça porque, querendo ou não, elas são seu público. Elas podem não estar no teatro, pode não estar pagando a priori ali, mas elas estão ali para te ver, então tratem elas com respeito e estuda em um lugar que você vai apresentar para que a... todas as coisas que forem acontecer, por mais que algumas não vai estar no seu controle, você possa ter um mínimo de controle possível da arquitetura e da onde você quer fazer a apresentação.

Dyan Lucas:

Bom, como o nosso tempo aqui está chegando aqui na reta final, né. Eu gostaria de terminar com uma pergunta de como você se imaginaria futuramente ou até mesmo com seu próprio grupo, né. Então, eu queria saber mais de você, do grupo de tudo o que você vê pela frente.

Emanuelle:

Eu vou. Espero sim, né? Com esse grupo ou com outro grupo que seja, do qual eu faço parte, eu gosto, eu gostaria muito que prosperasse sempre que a gente possa ir, é... dialogar com espetáculos e mais e mais praças, em várias cidades. Eu acho que eu vou estar suficiente quando falar assim, há Dyan agora eu realmente eu não sei nem onde eu passei mais, foi tantos lugares, então esse é meu intuito de ir fazer essa troca, esse compartilhamento, né. Do espetáculo em diversas praças em diversas cidades, mais e mais e cada vez mais e para a periferia e dialogar nesses lugares que eu, Emanuelle, enquanto a atriz, eu me sinto mais é realizada.

Dyan Lucas:

Bom, então é isso que eu tinha para fazer de perguntas para você, Emanuelle. Eu agradeço demais a sua presença de você tá transpondo tudo todas suas vivências aqui, trazendo suas experiências, que são maravilhosas. Eu espero que você continue nesse caminho aí do teatro, que possa viver mais. É... experimentando, aproveitando também porque teatro não é só aquela nossa eu tenho ansiedade. É... aquele negócio ruim, não, é um negócio que se tira tudo de você, você bota aquela em sua energia para fora, então é isso que eu tenho que dizer para você, Emanuelle.

Emanuelle:

Obrigada te agradeço imensamente o convite. Espero que a gente possa aí somando um na vida aí do outro artisticamente. Foi muito legal. É, e espero que você também tenha várias e várias, várias vivências aí na praça onde a gente dialogar sobre todas elas.

Dyan Lucas:

Então fecho por aqui. Muito obrigado e tchau.

Emanuelle:

Obrigada, eu. Tchau.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO LEONARDO, MARCIEL DOMINGUES E KLEBER MARONEZI

Dyan Lucas:

Bom dia, bom dia a todos. Na entrevista de hoje eu estou aqui com a presença de Marciel Domingues, Diego Leonardo e Kleber Maronezi, que são 3 atores e estudantes da Universidade Federal de Uberlândia, a UFU, e juntos eles criaram aí o grupo “payaso sem teto”. É com grande prazer estar aqui com vocês. Gostaria que vocês pudessem ir dar uma mini apresentação bem breve e falar principalmente sobre o grupo de vocês, né? De onde vem essa ideia? Por que vocês criaram então? Então sinta-se à vontade de quem quiser falar, se quiserem completar o outro ao longo do processo, eu deixo a palavra com vocês.

Diego Leonardo:

Maronezi passa as vezes.

Kleber Maronezi:

É, beleza então vamos lá, bom. Eu vou falar da formação atual, porque eu acho que é o que mais importa agora nesse momento. E aí eu Diego e Marciel, a gente se encontra... Quando eu apresento a ideia de? De remontar um espetáculo que eu já tinha com outro parceiro meu. Que chamava que chama “Rua Sem Saída”, né. E aí esse espetáculo a gente eu chamei o Diego para remontar ele. A gente levantou o espetáculo em pouquíssimo tempo assim, para mandar para um festival e o Marciel estava, estava entrando no curso, as coisas estavam voltando no presencial e aí eu chamei o Marcel para ajudar a gente na sonoplastia do espetáculo. E aí ele entrou, nessa sim despretensiosamente. Aí nós 3 se juntamos. E basicamente começou assim. E aí depois a gente teve uma viagem na época na semana das crianças que que a gente se juntou, Marciel foi de palhaço nessa, nesse meio aí a gente jogou o Marciel de palhaço. E aí na volta dessa viagem, a gente teve um encontro assim que a gente começou a devanear várias coisas em cima do grupo, do “palhaço sem teto”. E aí nisso a gente começou a pirar em várias coisas e tal de ir para frente com um grupo. E. E é isso, criar planos para o futuro. Está dando e vem dando certo. Hoje em dia a gente já tem 3 espetáculos. Na nossa. Qual é o nome? A nossa trajetória. E estamos com projetos para mais alguns aí. Eu acho que é isso. Vocês falar mais alguma coisa?

Diego Leonardo:

Eu quero falar um pouquinho com relação às terminologias. Que eu sou chato. Você chama gente de grupo, nós nos identificamos como coletivo, porque o “payaso sem teto” ele é. Bom, tem um núcleo fixo, que somos nós 3, e agora Maria Eugênia também faz parte como produtora. E sempre tem outras pessoas envolvidas nos trabalhos que não fazem parte do núcleo fixo, mas que sempre estão com a gente em algum projeto. Então, o núcleo fixo somos nós, mas sempre por questão de necessidade ou por afinidade. “N” questões, nós acabamos tendo outras pessoas girando dentro do coletivo também, por isso um coletivo onde tem o núcleo fixo, mas tem aqueles que estão sempre ao redor, que fazem parte também.

Dyan Lucas:

Certo, e esse coletivo de vocês, geralmente, em que lugar, espaço assim vocês escolhem para apresentar o espetáculo de vocês? Vocês têm algum lugar muito específico, lugares que vocês preferem, que tem preferência?

Kleber Maronezi:

Bom é a maioria dos espetáculos, a gente... Faz pra rua, né? Então são praças, parques. Locais onde é propício pra gente apresentar, só no meio da rua não pode porque passa carro em cima, né?

Dyan Lucas:

Bom, então em relação a isso? Qual é a importância que vocês acham assim de vocês terem escolhido esse lugar de praça, um lugar de espaço público do que um espaço tradicional? Que vocês diriam que foram assim que vocês acham importante em relação a isso?

Diego Leonardo:

Ah, eu quero falar, Marciel, você também pode falar. É porque eu acho que você vai conseguir falar uma coisa massa. É. Mas, uma das experiências que a gente teve, a gente vivenciou. Eu ouvi uma fala de alguém que assistia que era assim, muitas pessoas não vão aos lugares de teatro por muitas questões também, seja por falta de acesso, seja por não saber o que se trata ou por achar que aquele não é um espaço para ela por questão sócio histórico. E aí a gente acaba que o teatro aqui na cidade fica sempre reduzido a um grupo. Quem são as pessoas que vão ao teatro? Sempre as mesmas pessoas, raramente uma ou outra diferente. Daí que quando a gente sai do espaço convencional e vai para um outro espaço, a gente leva o teatro, a gente leva arte.

E aí as pessoas que que pensam, bom, eu não tenho acesso, vamos ter. A arte está lá para elas. Então a gente não espera que o público vá, porque não vai, dificilmente vai. Então a gente leva e aí sim a gente começa a pensar no que nós acreditamos, como democratização mesmo do acesso da arte.

Dyan Lucas:

Certo. Então, e vocês têm algum critério assim para escolher esse lugar? Algum lugar mais periférico ou centro? Como vocês planejam isso? Como vocês pensam?

Kleber Maronezi:

Marciel abriu aí. Pode falar Marciel, se quiser.

Marciel:

Não é que estava bugando aqui, mas de boa.

Kleber Maronezi:

Então, acho que tudo depende Dyan, porque pelo menos nas montagens que a gente tem, a gente tem que ter uma mínima estrutura possível, né? Que a gente necessita para fazer espetáculo acontecer, então a gente precisa de ponto de energia, a gente precisa de um espaço, de um chão, mais ou menos plano. Para que a gente consiga fazer as coisas, a as acrobacias, enfim, as movimentações. De acordo com as necessidades do espetáculo. Então, eu acho que essas 2 coisas são as que mais a gente vê para ir até o lugar assim. Porque a gente não tem um equipamento de som que não. É. Que não usa energia, né? Então assim, é porque alguém me ligou aqui do nada. E aí...

Diego Leonardo:

Mas Dyan, eu acho que... termine.

Kleber Maronezi:

Vai, já me cortei já. Ah.

Diego Leonardo:

Não. É que Dyan perguntou de centro ou periferia, né. A gente evita o centro. A maior parte das apresentações não foram em espaços centrais. Pode falar, Marciel.

Marciel Domingues:

Olha, eu sou muito assim também do que a gente consegue ir. Até onde a gente consegue ir levar, porque demanda muitas questões, né? Por exemplo, tem transporte e muitas vezes isso não fica barato. É. A gente tem que custear e tudo mais. Até hoje consegue ir. E dentro desse lugar, até onde a gente consegue ir, a gente o que é que a gente consegue apresentar? Porque, por exemplo, o “Rataria”, demanda pela estrutura, que é bem um pouco mais complexa. Acho que é a mais complexa de todo os outros espetáculos que a gente tem no repertório. Então, a gente tenta equilibrar, balancear, por exemplo, tá, a gente consegue até o parque Sabiá, por exemplo, beleza, então o “Rataria” fica mais aqui. Mas vamos supor a gente é, consegue o transporte, conseguiria ir até lá no “CEU” shopping Park, por exemplo. Então a gente assim, a gente meio que escolhe esse lugar dentro dessa capacidade, até onde a gente consegue ir. Entrar essas técnicas de transporte igual o Kleber falou de, por exemplo, o “Rataria” a gente não usa microfone, mas gambiarras que tem mais texto. A gente geralmente usa, mas isso também depende do espaço, o espaço ele vai acoplar muitas pessoas, então a gente precisaria. Então a gente teria que ver se tem essa, essa disponibilidade técnica ou não. É um pouco disso, assim.

Dyan Lucas:

E... pode continuar, Kleber.

Kleber Maronezi:

Não, eu ia falar que na maioria das praças a gente tem pontos de energia, porque, pelo menos é isso. Eu não sei se vocês já. Vocês estão observando alguma coisa nesse sentido? Mas tem muita praça em frente à igreja ou em frente à escola. Então, essas, esses locais que estão em volta acabam sendo usados como apoio para que os artistas usem esses pontos de energia para o espetáculo. Então, se não, se não tem um ponto de energia específico da praça, a gente acaba ocupando, é, tentando achar ao redor ali para puxar isso, para conseguir essa estrutura de energia.

Dyan Lucas:

Que é só pedir para a vizinhança ali, né?

Kleber Maronezi:

Isso.

Dyan Lucas:

Tá, e quais prazos assim que vocês lembram assim de cabeça que vocês já apresentaram aqui em Uberlândia?

Marciel Domingues:

Olha lugares abertos assim que a gente apresentou aqui em Uberlândia que eu lembro foi o Sabia.

Diego Leonardo:

A gente já apresentou aquela praça em frente do terminal central, como é que ela chama?

Dyan Lucas:

Acho que é. Dobal Vilela é.

Diego Leonardo:

Não, Clarimundo Carneiro, se eu não estou enganado.

Dyan Lucas:

Acho que sim, acho que é isso mesmo, é.

Diego Leonardo:

A gente apresenta lá. No Parque do Sabiá...

Kleber Maronezi:

É, a gente apresentou na Clarimundo Carneiro o “Calço Descalço” e o parque do Sabiá, o “Rataria” e o “Rua Sem Saída”.

Diego Leonardo:

Sim, muitas vezes.

Kleber Maronezi:

O que acontece é, que aí é uma coisa que eu sinto também do porquê a gente não acaba ocupando tanto esses espaços. E aí é uma coisa que a gente tem começar a se policiar nisso também. Eu acho que todos os artistas, porque a gente acaba não ocupando se a gente não tiver

patrocinado por algum. Por alguma empresa ou alguma prefeitura e afim. A gente tem medo de que o público não vá e a gente não consiga rentabilizar isso que a gente está fazendo. Mas, a gente precisa começar a entender também que é persistir, que a gente consegue criar esse público. Mas é, esse é um projeto também do “payaso” começar ocupar esses lugares que a gente não ocupa e que os artistas têm que começar a ocupar também. Então, eu acho que é isso, a gente tem medo de falta de público, talvez.

Dyan Lucas:

É, eu entendo.

Kleber Maronezi:

E aí a gente acaba não ocupando esses espaços tanto quanto a gente deveria ocupar.

Dyan Lucas:

Sim...

Kleber Maronezi:

Porque o Parque do Sabiá, ele é um lugar que a gente sabe que vai ter público, né?

Dyan Lucas:

Entendi. É um espaço que às vezes fica até meio largado, né? Às vezes. Porque está sempre passando gente, às vezes, mas aí você fica, será que esse pessoal vai vim ou não? Eles estão interessados no teatro, no que que eu vou trazer. Então, é um assunto bem complicado mesmo de saber se vai funcionar ou não. Eu entendo assim bastante essa parte que você disse. E ainda se tratando de questão de espaço, né? Vocês já trouxeram bastante coisa bem interessante. E vocês também acabam integrando algum elemento que está ali? Sei lá um banco, alguma coisa, para vocês utilizarem ou até mesmo para o público se sentar ou estruturas para integrar. Assim, no espetáculo, vocês acabam se adaptando a isso?

Diego Leonardo:

No parque do Sabiá. Fala lá do parque Marciel do quiosque lá.

Marciel Domingues:

Então, o que que acontece, no começo, acho que foi em 2022, quando a gente apresentou pela primeira vez no parque Sabiá, o “Rua Sem Saída”. Ainda não tinha uma estrutura lá, que tem hoje, que foi quando a gente apresentou o “Rataria” o ano passado. Então a gente apresentava uma área aberta lá no mundo da criança, não é? Acho que é no mundo da criança, no parquinho ali. E aí, no primeiro momento, a gente levava uns tapetes para as crianças sentar e também adultos se quisessem. Mas aí, na maioria das vezes, eles ficavam mesmo era em pé, criança estava brincando, ia e via um pouco, voltava a brincar, voltava ver, enfim. E aí, o “Rataria”, por exemplo, a gente até chegou a levar alguns tatames para a galera sentar, mas lá também já tinha estrutura de estrutura montada, o quiosque com bancos de madeira. Então, a gente acabou usando os bancos de madeira, mas também colocamos alguns tatames na frente caso a galera quisesse sentar no chão, ficar mais próximo e tal.

Dyan Lucas:

E como essa logística de transporte de vocês? Porque às vezes tem muito cenário, muita coisa para carregar, iluminação e tudo mais. Como vocês fazem isso? Vocês alugam alguma coisa ou ajuda de alguém? Como vocês fazem esse transporte?

Marciel Domingues:

O transporte antigamente, quando a gente tinha só o “Rua Sem Saída”, era no Uber mesmo. A gente enfiava todo mundo, porque o cenário era mais e tal. Mas depois, como foi criando outras produções acabou que a gente fez umas parcerias aí. Como diz o Edu de Paula, a gente conseguiu alguns aliados. Então, um desses aliados que a gente tem, sempre teve com a gente, foi o Jardel que sempre ajudou a transportar no gambiaza, quando foi, por exemplo, para Araxá, para Uberaba. O “Rataria” também ajudou nesse transporte. Mas, por exemplo, também a gente tem outros aliados. Quando a gente veio, por exemplo, para Tupaciguara, quem levava e trazia gente era o Moretti, por exemplo, mas porque ele também já tinha contratado a gente ali, então ele fazia essa função também.

Kleber Maronezi:

É, e nisso, porque assim não pode ser um carro normal também, né? E que, é igual quando a gente viajou e fez a temporada em Tupaciguara, precisava levar todo o equipamento de som e toda a estrutura, então a gente viajava de camionete. Era uma camionete com 4 lugar, com 5 lugares e a gente ia e voltava. Já o “Rataria”, a gente usava o carro com uma carretinha. E

também porque, porque é uma estrutura muito grande para se levar só em cima do carro. E que já demanda uma produção maior nesses...

Diego Leonardo:

O Dyan, eu queria comentar uma coisa com relação às praças. A gente tem uma questão que nós aqui estamos tentando lidar com ela, que é não conseguir apresentar muito aqui em Uberlândia. A maior parte das nossas apresentações foram fora, porque as pessoas de fora compram mais os nossos espetáculos do que aqui dentro. E aqui dentro a gente circula em poucos lugares. E aí em praças de outras cidades, a gente já passou por Tupaciguara, Conceição das Alagoas, Araxá, Uberaba. E aí em todas essas, Uberaba não, Uberaba foi no Sesc, o único, todas essas outras...

Kleber Maronezi:

Capinópolis.

Diego Leonardo:

Capinópolis foi em praça, lugares assim que o público vinha para poder assistir à gente. E aí, enfim, só para comentar aqui. E Uberlândia pouco, mas se comparar a região, a gente circula mais.

Marciel Domingues:

É, mas eu vou me considerar que, por exemplo, quando a gente apresenta nesses lugares, principalmente Conceição das Alagoas e Capinópolis, estava tendo um evento. Então, tipo assim, também tinha esse público, porque estava tendo esse evento e a gente chegou nesse evento. Agora, por exemplo, em Araxá, estava tendo um evento, mas a gente apresentou num lugar que também tinha muita movimentação, que era uma feira. Era uma feira dia domingo, então, tipo assim, a gente apresentou, então também já tinha esse público ali, meio que formado assim que estava lá na feira, aproveitava via a gente e tal.

Dyan Lucas:

Olha, bem interessante você trazer isso Diego. E o que você diria assim? Porque Uberlândia às vezes se torna um pouco mais difícil, às vezes é por falta de incentivo ou alguma coisa assim. O que você diria assim? Que falta?

Diego Leonardo:

Olha, é difícil mensurar assim, mas sim, primeiro, falta de incentivo, com certeza esse é um ponto. Outro ponto é que, de alguma forma, nós somos um coletivo novo. Já existem pessoas que trabalhavam antes de nós, aqui e essas pessoas são sempre as mesmas e elas são sempre chamadas, mesmo que.... Vou falar do meu ponto de vista, mas já ouvi isso de outras bocas, então não é só meu ponto de vista. Não tem um trabalho tão... qualificado assim, sabe que não é tão bom a nível de, de, de qualidade mesmo artística, mas é o que tem. E aí o público não se abre a outras coisas, enquanto na região, não, a região ela está mais aberta. É o que parece, sabe? Eles querem e agora parece, por exemplo, em Capinópolis, está com uma vontade de levar mais arte, de qualidade. Aí começam a se preocupar com a qualidade de que estão levando para lá e não qualquer coisa. Aí essa é uma questão séria para a gente, né? A qualidade do que a gente está também fazendo e oferecendo. Então acaba que... eu não sei se isso porque a gente não parou também para fazer um, né? Um levantamento, vamos analisar o que que está acontecendo. Por quê? Mas é, e é claro que também a gente acaba sendo mais patrocinado, vou chamar assim, por empresas privadas, né, por iniciativa privada. Público privado que tem prefeituras, né? Mas não é diretamente um edital, algum festival, o único festival mesmo assim, se eu não estou enganado, foi o Sesc que a gente passou no edital e foi apresentar, Uberaba e Araxá. O. Em Uberlândia fica mais isso, assim pessoas que prestam serviços para empresas ou para prefeituras de outras cidades, aí contatam a gente de maneira terceirizada.

Kleber Maronezi:

Mas eu acho que pra além disso também, existe uma coisa que que é a cultura da cidade também. Essa cidade tem... as pessoas costumam ocupar esse espaço, tipo essas praças para fazer, para fazer teatro muito ou não? Porque assim, eu venho de Ribeirão Preto e lá existe essa cultura de fazer teatro em praça. O centro da cidade, quase todos os dias têm gente fazendo, fazendo teatro, passando chapéu lá no calçadão, e a galera já sabe que se for lá em alguma hora do dia, ela vai encontrar um artista de rua lá trabalhando. E vai dar e vai dar o dinheiro no chapéu e tem gente que vive só disso. Então tem uns caras que dança axé, tem, tem o cara que toca sertanejo, tem, tem o homem da cobra, tem várias pessoas que que andam por ali e ganham a vida desse jeito assim. Então, existe uma cultura de se fazer arte de rua na cidade, que eu acho que não é uma coisa impossível de se acontecer em Uberlândia. Mas, eu acho que se cada vez mais pessoas começarem a instigar a galera a trabalhar desse jeito, em lugares marcados, e mais de fáceis acesso pro público conseguir ver essas pessoas, eu acho que a galera vai começar a também querer investir nisso, sabe porque foi esse movimento que aconteceu em

Ribeirão Preto. Porque essa galera começou, os palhaços começaram a ocupar a praça do centro da cidade de Ribeirão, e depois de um tempo, o Sesc começou a patrocinar eles. Então, existia um movimento muito legal que eles faziam um palco aberto toda quinta-feira chamava "Palhaçaria SA". Botava uma kombi na praça central lá de Ribeirão, em frente o Pedro segundo e fazia um cabaré de palhaços todas as semanas. E aí eles fizeram um dos maiores, hoje em dia eles têm um dos maiores festivais de palhaçaria do Brasil, palhaçaria em todo lugar. Então é assim, esses movimentos pequenos começaram a ser maiores. E a maioria desses espetáculos que estão nesse festival são de rua. Porque palhaço é isso, né? Palhaço cabe em qualquer tipo de espaço, né? Então, eu acho que também isso que o que o Diego falou é super pertinente, mas eu acho que esse rolê da cultura de se fazer também entra nesse quesito, sabe?

Dyan Lucas:

Certo, certo. Tá, então como a gente entrou nessa temática da dificuldade da ocupação, né, das praças de Uberlândia, que vocês foram citando algumas coisas. Queria saber também em relação à burocracia, se é algo muito difícil, como vocês fazem para pedir isso? E se nas outras cidades você, vocês perceberam que é mais simples, é mais fácil é de passar de vocês poderem apresentar em praças em relação aqui a Uberlândia?

Diego Leonardo:

Então, por ser justamente uma coisa que nós já somos contratados por prefeituras ou por empresas, é mais direto. A gente, na verdade, nem fica a nosso cargo isso de liberação de praça, de permissão para apresentar, chamamento de público. Isso tudo já, a gente já, a gente só chega para prestar serviço, que é apresentar isso nas cidades ao redor. Aqui em Uberlândia a maior parte das apresentações que a gente fez em espaço público, que foi por nossa iniciativa, foi na FUTEL, né, lá no parque do Sabiá. E aí a FUTEL em si não é burocrática, ela não é uma coisa assim, nossa, vai ser muito difícil lidar, não. Geralmente ela é aberta, ela está geralmente disposta a seguir o espaço mesmo para a gente apresentar e não divulga, não tem nada disso, né, ela não tem uma página de seguir.

Kleber Maronezi:

Mas você precisa aqui de uma autorização também, né?

Diego Leonardo:

Sim, mas é isso. É uma autorização que a gente pede e eles liberam. É simples assim.

Kleber Maronezi:

É quando a gente foi fazer a estreia do “Rua Sem Saída”. Eu fui atrás da prefeitura para ver se a gente conseguia apresentar na praça da Bandeira, aqui perto da UFU. Que a praça da prefeitura. E aí tinha que mandar um e-mail para, para, para a mulher, para pedir autorização para conseguir não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê. Ai não, a gente responde em 15 dias e a gente queria ocupar o espaço na semana seguinte, sabe, não dava tempo. Então assim, as coisas são mais burocráticas. As políticas públicas de ocupação desses espaços também, depende muito de cada cidade, porque aí cada cidade tem a sua forma de lidar com esses espaços. Aqui em Uberlândia, eu vejo que que ainda é muito desse, desse lugar de pedir autorização para usar espaços públicos. E eu acho isso complicado, porque se é um espaço público, então não deveria pedir autorização para usar ele, né? Enfim, mas e aí eu, eu volto na referência de Ribeirão Preto. Porque foi onde eu tive mais experiências, em abrir roda e fazer teatro na rua. E aí, o que é que aconteceu lá? Antigamente, existia essa burocracia também de ter de autorização para usar esses espaços públicos e se se não tivesse autorização, chegava o fiscal da prefeitura e barrava o espetáculo no meio e mandava todo mundo embora. E se não parasse, fudeu, seria preso, ia para a delegacia. E era muito assim. Você podia, você precisava pedir autorização e é isso. Teve momentos que eles meio que afrouxaram isso tinha um ponto de polícia lá no calçadão em Ribeirão Preto, você chegava, falava, você tinha que avisar os policiais que estavam ali trabalhando, que você ia fazer um espetáculo e explicar o espetáculo, aí era ok. Mas se você não fosse falar com ele, você se fudia. Não sei se pode falar isso, fudia. Aí falei de novo, olha só, mas aí depois, esses artistas se juntaram pra, pra criar esse diálogo com a prefeitura, pra ser mais fácil esse acesso a esses lugares, né. Porque se é um espaço público eu tenho que ter direito a usar ele, né? E aí a galera começou a criar esse vínculo com a prefeitura e as coisas começaram a caminhar muito melhor a partir dos artistas que criaram esse diálogo assim. Porque viam a necessidade de se ocupar aqueles espaços. E aí eu acho uma coisa muito legal de se acontecer, sabe?

Dyan Lucas:

É, Diego dado momento da sua fala, você falou que, né, vou dizer assim, os contratantes de vocês, para vocês fazer o espetáculo, eles não divulgam vocês, né? Correto? Eles não têm eles...

Diego Leonardo:

Não, não, não. Geralmente nós somos contratados para eventos e o evento é divulgado, nós estamos inseridos na programação.

Dyan Lucas:

Ah, entendi.

Diego Leonardo:

Agora, por exemplo, aqui em Uberlândia a FUTEL, quando a gente pede permissão, ela não divulga e até porque não... é a FUTEL. Ela não tem uma página de divulgação de atividades culturais, até porque isso não faz parte da proposta do Parque do Sabiá. Então, a gente pede autorização e a gente divulga quando vamos para o Parque do Sabiá. Agora, nesses outros eventos nas cidades que eu falei ao redor. Nós vamos para coisas pontuais, então nós vamos prestar um serviço num grande evento, geralmente, e aí a divulgação já é por conta de quem nos. Não é por nós.

Dyan Lucas:

E quando não tem essa divulgação por eles, como vocês fazem? Utilizam as redes sociais, qual o meio que vocês chamam as pessoas para as praças? O público de vocês.

Diego Leonardo:

Nossas redes sociais mesmo, boca a boca rola muito também. É isso, a gente compartilha nas redes sociais, vai Maronezi.

Diego Leonardo:

É, tem uma coisa que.... Não, eu ia falar que é isso que o Diego falou, redes sociais e tudo mais. É, panfletos também que a gente que a que a galera costuma usar. E aí eu não vou falar só da gente também, porque aí eu acho que é um todo também e aí é uma unanimidade. E aí, o que, oque, por conta dos panfletos, né? O que eu achei legal, que é uma coisa que acontece, nas cidades menores também. A gente vai fazer uma apresentação, é, para “Trupe de Truões” num projeto deles que foi aprovado. E aí a divulgação na cidade, como é uma cidade pequena, vai ser feita um carro de som. Então, eles pediram um textinho pra gente, e aí o carro de som vai passar pela cidade anunciando que vai ter o espetáculo na praça. E aí a divulgação foi feita assim.

Dyan Lucas:

Bom, perante nossa conversa, a gente percebe que o tudo na vida tem os seus prós e contras, por exemplo, tem dificuldade também de apresentar na praça. E muita coisa durante a praça

pode acontecer. Eu fico pensando, o que vocês fazem se começar a chover? Não estava planejado. Vocês, o que é que vocês.... O que que vocês arrumam assim para se adaptar a esse essa chuva?

Marciel Domingues:

Olha, depende a primeira vez que aconteceu isso a gente correu. Foi lá no sabiá, então estava no meio do da prestação do “Rua”, inclusive quando a gente estava, conseguiu pessoas para gravar o espetáculo assim e tal é todo lá no Sabiá. E aí no meio da apresentação começou a chover, só que aí como a área aberta, a gente estava com som. E tem outra questão, né? O público corre, choveu, o público corre. Então, não tem sentido também a gente apresentar de baixo de chuva sem público. Então, nesse caso específico, a gente foi embora, mas por exemplo, agora que tem o quiosque, eu creio que se chover a gente continuaria. Sem problemas.

Dyan Lucas:

Certo, entendi. E... Alguém gostaria...

Kleber Maronezi:

Não eu ia falar que público odeia 2 coisas, chuva e sol. Então, se tiver chuva e a preferência e for para molhar alguém, vai ter que molhar o artista. E se tiver sol, vai ter que pegar no artista e não no público. Então assim, a preferência é sempre do público. A sombra para o público, o sol que se lascaque o artista, entendeu?

Marciel Domingues:

É, inclusive em Araxá, se eu não me engano, é, tinha a praça, estava tendo sol, se nem que era meio-dia, mas tinha uma parte lá que tinha uma sombra. Aí a gente tipo assim, a gente faz lá sombra, a gente faz no sol. E a gente fez um sol.

Dyan Lucas:

Bom, e se tratando aí de público como vocês já trouxeram aí. Como o público costuma reagir a essas apresentações no ar livre? Vocês já notaram que é bem diferente do que está num ambiente fechado? Que vocês acham sobre isso?

Kleber Maronezi

É, a recepção é diferente, né? Porque eu sinto que o público tem mais liberdade de interferir na cena quando está acontecendo na rua. Porque é uma coisa mais tête à tête aqui, eu estou fazendo tudo olhando olho no olho da pessoa e sempre com essa relação direta com o público, né? Então eles se sentem dentro da cena, assim, tem inclusive gente que entra na cena. Eu acho que essa principal diferença na... quando, quando a gente fala entre palco e rua. Eu acho que isso é o que mais chama atenção.

Diego Leonardo:

Na rua tem uma coisa curiosa que é diferente do palco, né? O público que vai assistir um teatro no palco é um público, entre aspas, geralmente treinado para assistir. Então, ele vai lá, senta e fica como um espectador passivo, ele quer só ver. É igual ver um filme. Você pode acabar comentando uma coisa ou outra, mas geralmente é silêncio vão prestar atenção, porque a magia tá lá. Na rua não tem ninguém, na rua as pessoas, elas estão conversando, aí pega o celular, tira foto, grava. Aí de repente decide embora, vai embora. Tem gente que está passando ali e o negócio está no meio do caminho fica para assistir um pouco, vai embora também ou fica até o final. Então, tem mais essa, às vezes tem gente que não percebeu, já rolou isso de que é um teatro atravessa no meio da cena. Tipo a está no meio do caminho e passou no meio do palco, e aí o Kleber é ótimo para jogar com essas pessoas. Então acaba, ela entra na cena, mas ela só passa, mas a gente tem que comentar porque aconteceu. Aí o cachorro entra na cena, o bêbado da rua entra na cena, todo mundo vai entrar na cena com a gente. E esse é o divertido, porque não tem esse “respeito”. Nem sei se a respeito, com o ator que é intocável no palco, não é. Não existe isso na rua.

Kleber Maronezi:

Teve uma vez uma situação lá em Ribeirão que eu estava abrindo uma roda com uns amigos meus e chegou uma mulher bêbada. E aí a gente tinha um número que a gente cantava no começo do espetáculo. E essa mulher entrou e começou a dançar com os palhaços. Acabou o número e essa mulher ficou. Ela ficou um espetáculo inteiro em cena e a gente teve que lidar com ela. E assim não tinha o que fazer. Ela, ela. A gente conseguiu fazer ela ir embora no penúltimo número, porque o nosso chapéu já estava enchendo. Aí o, o que estava sendo o mestre de cerimônias, pegou o... pegou um dinheirinho no chapéu, falou assim, toma, vai buscar uma cerveja e ela foi embora. Ficou uma paz do espetáculo depois. Porque é foi assim que a gente

conseguiu se livrar dela, dando dinheiro. Foi muito legal, mas é isso, acontece essas coisas malucas, assim, no meio de cena, na rua.

Marciel Domingues:

Crianças, nossa, quer contar a história das crianças? O Kleber e Diego. Das crianças que atravessaram o espetáculo, principalmente no “Calça e Descalça”.

Diego:

No “Calça e Descalça” dá um vídeo à parte. Uma entrevista à parte, porque muita coisa rolou lá.

Dyan Lucas:

Certo. E então, vocês também delimitam o palco com o público, alguma demarcação? Vocês fazem alguma coisa para o pessoal entender onde o espaço que, o espaço ali que vai rolar alguma coisa, como vocês fazem?

Kleber Maronezi:

Sim. E. Tem uma coisa, quando a gente, é a gente sempre delimita. E aí quando a gente tem a oportunidade de ter uma estrutura que que tenha, porque quando a gente apresentou em Araxá, tinha uma lona, redonda e aí gente demarcou o espaço dessa forma, assim. Mas, geralmente a gente demarca com bancos.

Marciel Domingos:

Os espaços vazios que a gente não usa, né?

Kleber Maronezi:

É. E em Araxá, em específico, como estava essa coisa do sol. E estava o público bem juntinho assim, tinha criança sentada em cima da lona onde não era para sentar. E aí a importância dessa demarcação de público, né, porque nesse espetáculo que é o “Circo dos irmãos gambiarra. A gente faz muita acrobacia, e pula, e dá cambalhota e tudo mais. E aí um dado momento eu dei uma cambalhota e o meu pé foi na cara de uma criança. Só que se essa criança não estivesse sentada em cima da lona, não ia acontecer nada. Só que ela estava dentro da área de, de palco, e aí aconteceu. E aí, assim, se tivesse tudo do jeito que a gente tivesse planejado, isso não teria acontecido, certo?

Diego Leonardo:

Essa questão de Dyan, que tem a demarcação, por exemplo, Marciel falou dos bancos, né? Se tem um lugar que tem banco, a gente vai colocar a primeira fileira de cadeira dos espectadores como o limite do palco. Então a gente sabe, tem pessoas sentadas aqui e não vai ter pessoas mais na frente. Aí a gente coloca a estrutura para trás, então tem a primeira e tem uma parte atrás. Só que aí vai chegando pessoas depois, outras que não, ah, eu quero ficar mais perto, eu quero ver de perto. Aí senta quase em cima da gente e a gente avisa, nessa cena a gente avisa um monte de vezes, um monte de vezes. Não pode ficar em cima aqui do... não é do tatame, da lona, não pode ficar em cima da lona, a gente usa. Em cena, a gente parava a cena e falava, ó chega para trás, não fica aqui não, não adiantava, a criança queria ficar em cima da gente. Aí a gente já tem um espaço, né, que a gente ensaia, o espaço já está meio que marcado no nosso corpo, eu entendo até onde o meu corpo pode ser projetado, só que dessa vez não respeitaram esse espaço e aí a gente cai em cima das pessoas. E é isso também, as pessoas assustam, mas ficam lá, nossa, bateu na menina, a menina chora e de repente ela volta e começa a assistir de novo.

Marciel Domingues:

Mas para além disso, também, então, por exemplo, a gente tem essas formas igual no “Gambiarra”, a gente usa muito essa lona. Principalmente quando a gente foi para Tupaciguara o Boretti tinha lona, então a gente usava a lona que ele tinha. Quando a gente foi para Araxá, a gente usou a lona que já tinha lá. Mas por exemplo, no “Rataria”, foi uma questão que a gente trouxe, como é que a gente vai delimitar? Então, a gente começou a delimitar com alguns, alguns aderentes que a gente usava na própria cena, mas tipo assim eram os gravetos. Os gravetos não, era uns pedaços de pau, os galhos grandes de goiaba, de goiabeira que a gente usava na cena. Só que a gente deixava desde o começo ele lá meio que delimitando o espaço para a galera ter subconsciente que a até aqui, que eu vou. Aí depois que todo mundo já tinha sendo, já tinha começado o espetáculo, então, já, a galera já tinha entendido. Então a gente ia lá, tirava, só que aí tinha ficava delimitado. E aí depois quando tinha outra cena ue a gente meio que simula uma briga dentro do espetáculo acaba que para não ter o risco de, a gente apresentou em escola e tudo mais, para não correr o risco das crianças invadir também o palco, aí então a gente corre com a fita também, delimitando novamente para, né ,não correr risco das crianças. Então tá, beleza, é aqui mesmo que eu fico e não saio.

Dyan Lucas:

Certo. E outra coisa que eu gostaria de saber de vocês, é sobre a programação de vocês. Como vocês fazem? Se vocês se reúnem a cada semestre para organizar ideias ou algo, ah, vai surgindo e a gente adapta o horário. Como funciona?

Dyan Lucas:

Isso é uma questão, né. Porque, como a gente ainda é aluno da Universidade Federal de Uberlândia isso acaba sendo meio complicado, porque a gente tem que se organizar nas nossas agendas para e se virar assim. Esse semestre em específico foi muito difícil para a gente, porque a gente não conseguiu bater a agenda, só eu e o Diego...

Marciel Domigues:

Acho que não está saindo som ou é impressão minha?

Diego Leonardo:

Pra mim tá.

Dyan Lucas:

Tá certinho.

Kleber Maronezi:

Só eu e o Diego tínhamos a disponibilidade juntos. E aí, o que que rolou. A gente esse semestre meio que ficou meio avulso de “Payaso Sem Teto”, assim. Então, agora, para o próximo, a gente vai tentar assim fazer um cronograma de ensaios, porque quando a gente no final do ano passado a gente tinha, a gente se encontrava 2 vezes na semana. Para conseguir ver essas demandas e tudo mais que a gente estava no meio da criação do espetáculo do “Rataria”, né, que a gente estava com um projeto aprovado no PIMIC. E aí, se encontrávamos 2 vezes na semana, o ideal é sempre a gente se encontrar semanalmente mesmo para a gente ir fazendo esses treinamentos e tudo mais, a gente não esquecer essas coisas. Mas é isso, coisas da vida, né? Às vezes a gente não consegue, então este semestre específico a gente ficou meio afastado, mas a ideia é voltar.

Diego Leonardo:

O mal do mestrado, eu estava conversando sobre isso Dyan, que a realidade de grupos, geralmente, coletivos, é essa. Há momentos em que a gente consegue se reunir e ficar ali desenvolvendo a nossa poética, criando a nossa estética e linguagem, né, e definindo bem isso, e a gente vai se aprofundando na técnica, vai criando nosso repertório, vai criando a nossa identidade. E ano passado foi assim, lindo pra isso, a gente estava muito junto, trabalhando muito, circulando, foi lindo. Só que de repente é isso, acabou o projeto do PMIC e agora? Eu ainda preciso pagar a conta, todas as contas, né? E aí eu preciso trabalhar, a gente precisa trabalhar, porque é o aluguel, não vai para, não vai esperar, tem outro projeto, a conta de energia não vai. E aí, então, eu por exemplo, vou dar aula. E aí cada um vai indo para um canto para poder conseguir ter sua forma de dinheiro. E aí de repente a gente fala, nossa, quando que a gente vai conseguir se encontrar? Ah, não vai dar, nesse semestre, não vai. Mas, não com a recorrência que a gente tinha no ano passado. Só que sempre surge um trabalho que nós precisamos nos reunir. Aí a gente “se vira nos 30”, acha uma lacuna num fim de semana, num entre horários, não almoça hoje, vamos reunir, come qualquer coisa ou... é isso. Então, a gente quando fica nessa limitação desse semestre, a gente acha uma lacuna para poder, porque é isso, surgiu um trabalho, a gente vai atender essa demanda que não foi nossa. Ano passado a gente estava muito nessa, vamos fazendo as nossas vontades e o que é que a gente quer? E aí a gente tem dinheiro para isso, esse ano já não é, então esse ano a gente fica mais de surge uma demanda, a gente atende essa demanda e a partir dessa demanda a gente elabora como que a gente vai fazer para se reunir e fazer acontecer o que precisa. E aí é outro rolê.

Dyan Lucas:

Vocês possuem tipo alguma acessibilidade, na apresentação de vocês, por exemplo, intérpretes de libras assim, vocês contam com isso ou ainda é uma iniciativa que vocês têm que dialogar entre o grupo para poder funcionar? Como que é essa... em relação a esse assunto?

Diego Leonardo:

Marciel.

Marciel Domingues:

Então é, por exemplo, pro “Rataria”, como a gente conseguiu verba, então quando a gente conseguiu contratar, então, por exemplo, a eu sei que teve 2 apresentações nossas, que a gente contratou interprete, que foi no UAI Q Dança” e no parque, no parque Sabiá. Quando a gente

foi para a escola “Leôncio Chaves” lá já tem acessibilidade assim de intérpretes. Então tem intérpretes lá e também tem crianças que são surdas. Então, acabou que o intérprete pode ter feito esse papel, né de mediar, mas que não foi a gente contratou. Mas então está nesse lugar que a gente ainda está descobrindo ainda de como colocar, porque por exemplo, a gente conseguiu pro “Rataria” porque a gente teve verba, mas e pros outros, como é que a gente vai fazer, né?

Diego Leonardo:

É, então a realidade é essa, Dyan, quando a gente tem dinheiro, a gente consegue, porque isso é um trabalho a ser contratado. E nenhum de nós somos intérpretes. Temos fluência em libras, por exemplo no caso do que você falou, então acaba que não dá. Do nosso bolso, a gente não tem dinheiro para isso. Nós não somos um grupo com uma condição financeira de ter sempre. Quando a gente consegue uma verba, a gente tem preocupação, sim, em atender no mais uma coisa que a gente pensa, mas que nem sempre dá para ser, é, por exemplo, incluir uma cena em que não seja falada uma cena mais muda mesmo, gestualizada. Mas não é a realidade, assim, na real, 90% do espetáculo não vai ser isso. E essa é a real.

Dyan Lucas:

Bom, agora a gente está chegando aqui mais para o final. Eu tenho 3 perguntas para vocês que vai ser... que eu gostaria de ouvir cada um falando, né, um pouco, se, se sentir mais assim, à vontade. Primeiramente, eu gostaria de saber de vocês, qual aspecto assim mais gratificante para vocês de realizar o teatro em praças, em espaços públicos?

Kleber:

Eu acho que pra mim é um encontro. Eu acho que é... o encontro é... é o que é o que mais define para mim, porque na rua a gente consegue igual, igual na minha fala anterior, a gente consegue ter e criar esse vínculo com a plateia, que, diferente do palco, a gente estaria meio distanciado assim. Então, essa relação do olho no olho e, eu consegui trocar uma ideia durante a cena com o público. Eu acho que que isso para mim é o mais gratificante assim, porque parece que é, eu acho que para mim é, é meio que viciante, assim, quando você começa a entender que você consegue conversar com o seu público e criar uma relação com ele no meio da cena. É muito, é muito massa assim.

Dyan Lucas:

Agora, mais alguém gostaria de comentar sobre ou vocês sentiram integrados aí a fala do Kleber?

Diego Leonardo:

Não, eu, eu quero, porque para mim está muito lugar de cidade do interior, né? Eu venho de uma cidade muito pequena aqui em Minas e não tinha na minha cidade acesso a teatro, como Kleber cresceu na praça dele. O interior de Minas é escasso de cultura mesmo, não de cultura. Tem cultura lá, mas não teatro. O teatro em si aparecia uma vez no ano com circo, então eu sempre vi, os artistas, como sinônimo de liberdade, de leveza, de Alegria, de encantamento. E aí hoje, como artista, possibilitar para esse público essa visão me encanta muito e é o que me nutre, é o que me faz pensar que nossa faz total sentido, que é possibilitar através do riso, né, a vida já é não se, para mim a vida é tão difícil, é maçante, é complicado. E aí surge umas figuras com o nariz e fazem a gente rir, e aí o dia fica mais leve, sabe? Então, essa possibilidade de, através do encontro, levar o riso à leveza, a poesia, o encantamento, a magia da vida em si, a liberdade da gente ser autenticamente quem a gente quer ser, da maneira que a gente é. E é isso, leve, leveza para mim é essa, essa tradução, sim. Então, se eu puder no encontro, levar isso quando eu vejo isso no olho do outro que brilha quando me olha, valeu.

Marciel Domingues:

Para mim, eu trago, penso em duas perspectivas. Em quanto um artista de formação, eu acho, quando a gente isso nesse lugar, nesse local aberto na praça, ou Parque Sabiá que a gente fez ajuda a gente a lidar muito, com improvisos, muitas adversidades, adversidades não, acho que não é esse o termo, mas muitos improvisos mesmo, coisas imprevisíveis que acontecem ali dentro da cena igual Kleber citou as pessoas bêbadas, crianças, cachorros, que entra na cena, eu acho isso muito rico assim para aprendizagem enquanto artista. Mas, até me sinto tão bem contemplado pela fala do Diego também, porque eu vim de uma cidade de interior, eu pensei, eu pensava que estava 80.000 pessoas, mas tá 50.000 pessoas, então é muito pequeno ainda assim, né? Ainda tem muita coisa pra crescer. E lá era assim, teatro duas vezes no ano e era teatro pra escola, era o teatro local fechado e era o teatro que para ver tinha que pagar. Então assim, eu acho que quando a gente entra nesse lugar de ir para a praça fazer, duas coisas, primeiro que a gente torna acessível e, por exemplo, igual eu no meu caso não tinha, nunca tive assim, arte acessível era sempre foi paga, né? E em segundo lugar é, eu acho que a gente enquanto artista também dá liberdade pra gente. Sai dessa questão burocrática de, ah temos que

arranjar um local, temos que ir para um teatro, aí temos que alugar um teatro, gastar para gastar, pagar para fazer arte, sabe? Então acho que também entra nesse lugar, da gente tem essa liberdade enquanto artista para poder promover essa arte e levar para pessoas, porque, por exemplo, quando a gente apresentou agora não me recordo, acho que foi em Araxá, mas tem outra cidade que eu não me recordo qual que foi. Teve pessoas que chegou até a gente e perguntou assim, nossa que bonito, primeira vez que eu vi teatro, primeira vez que eu vi algum tipo de arte, né, e tal. Eu falei, nossa, que bacana. E assim eu me sinto muito contemplado quando essas pessoas vêm e agradecem, fica muito contentes e felizes assim.

Dyan Lucas:

E que conselho vocês dariam para uma pessoa que está meio indecisa ou até mesmo que quer muito apresentado nesses espaços, que vocês diriam para ela ou até mesmo por um grupo de pessoas que está querendo apresentar?

Marciel Domingues:

Se arrisquem, experimentem.

Dyan Lucas:

Certo.

Kleber Maronezi:

Contemplados.

Dyan Lucas:

Então vou aqui para a última pergunta, que é, só como o coletivo de vocês se vê futuramente ou até mesmo cada um de vocês profissionalmente fazendo teatro, que vocês diriam assim?

Diego Leonardo:

Ó falando assim de como a gente já conversou e não chegou num lugar, mas porque isso é construído e é um movimento mesmo. O que foi ano passado não é o que é esse ano, o que não é, nesse semestre que vem e nem no próximo ano também. Então, a gente está sempre conversando e vendo, mas nós temos um interesse de sermos um coletivo de pesquisa e criação em comédia popular, comicidade popular. Então, dentro disso evolve figura do palhaço, aí os meninos têm, vocês que você estava incluída, né Dyan, o estudo da máscara que a gente em

algum momento acredito, vai trazer isso para dentro do coletivo também. Então, é manter a tradição da comicidade, né. Que é uma tradição antiga para caramba e que está presente em todos os lugares do mundo e que de alguma maneira nós nos vemos pertencentes a ela e queremos dar continuidade. Então, é circulando, é levando o teatro, fazendo ele ser mais acessível, é indo para lugares, viajando. A gente se vê muito viajando. A gente tem muito essa ideia de conseguir fazer uma viagem, né, com o coletivo de apresentando cidades fora do Brasil também, por aí.

Dyan Lucas:

Querem agregar mais alguma coisa, Kleber, Marciel? Ou acham que é por aí?

Kleber Maronezzi:

Cara, eu concordo com o Diego, mas assim eu sou, eu sou a pessoa aqui que deu o pontapé inicial no grupo assim. Então, eu fico muito feliz no caminho que a gente está construindo juntos. E eu acho que para todo o artista vê, vê o seu projeto que você idealizou na sua cabeça, dando certo, começando a dar certo, é muito, é muito rico assim. E aí, a esse encontro que a gente teve é, é muito especial assim, porque são poucas, são poucos grupos que conseguem sobreviver e ter essa cabeça de ir para a frente hoje em dia, né. Porque querendo ou não, a maioria dos artistas estão com essa cabeça hoje em dia de ir para a televisão fazer coisa só por fama, sabe? E viver de teatro é uma ou outra coisa, porque é uma, é um rolê meio de piração assim, eu sou, eu sou apaixonado porque eu faço e eu tenho que fazer isto para sobreviver, porque se eu não fizer o que o que eu amo eu não vejo sentido na vida assim mesmo, sabe? E eu, e eu, enfim. Falando é... eu, mas falando os meninos eu acho também, porque é onde a gente se encontra, né. Eu acho que eu falei muito de encontro, mas eu reafirmo isso agora, porque teatro não se faz sozinho. E quando você é... acha essas parcerias que fazem essa, essa coisa fortalecer cada vez mais e a gente construindo tijolinho por tijolinho, essa trajetória juntos, eu acho que que é uma coisa que que a gente tem que bater palma e agradecer muito, porque isso é uma coisa muito especial assim, e essas parcerias são super importantes. Então... Até, até me perdi no que eu estava falando. Mas, eu acho que que é muito especial essa isso que a gente está criando juntos e que venham muito mais coisas, e muito mais praças, e lugares para a gente se apresentar. A gente até fala no final do nosso espetáculo, do “Circo dos Irmãos Gambiarra” que a gente quer comprar uma kombi e a gente quer viajar para a praia. E a gente quer ganhar muito dinheiro “lá platina”, “lá platina es mui buena”. E eu acho que a gente, isso surgiu no espetáculo, mas é um é muito um sonho nosso, assim, sai viajando pelo mundo inteiro

mostrando a nossa arte, assim, uma arte acessível que cabe em todos os bolsos e em todos os lugares também. E quanto mais as pessoas tiverem acesso ao que a gente está fazendo, mais a gente vai estar sendo realizado assim. Porque, o que é um artista senão uma pessoa que quer mostrar a sua arte para outras pessoas, né? Não existe um ator sem o público, então quanto mais a gente conseguir acessar essas pessoas que estão em todos os lugares possíveis. A gente vai estar cada vez mais realizado e conseguindo fazer o que a gente se propôs a fazer, sabe? É isso aí.

Diego Leonardo:

Estamos no começo, Dyan, no começo de, se Deus quiser, uma grande trajetória.

Dyan Lucas:

Então é isso, gente, aqui chegamos no final. Eu agradeço demais vocês disponibilizarem seu tempo, de vocês estarem aqui, porque é muito legal quando você vai vendo que cada ator e atriz traz algo diferente. São experiências diferentes, vidas diferentes. O teatro é muito uma coisa muito abrangente, que cada apresentação, cada coisa você vê coisas diferentes acontecendo ali. Cada um também tem o seu estilo e é muito bom vocês trazerem a experiência de vocês. E espero que vocês continuem trilhando esse caminho aí, podendo trazer também outras pessoas. É tanto como atores e o público está junto com vocês e que dê tudo certo. Então, é isso que eu tenho a dizer para vocês. Agradeço muitíssimo, viu.

Marciel Domingues:

Ai a gente agradece também.

Kleber Maronezi:

Obrigado.

Marciel Domingues:

A gente falou um pouco sobre trajetória, nossas apresentações, nossas produções. E obrigado.

Dyan Lucas:

Então é isso, beijão para vocês.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM NARA ELLER

Dyan:

Bom, então hoje eu tô agora com a Nara, uma das integrantes aí do Ateliê do Narciso, que foi o espetáculo produzido chamado Nurlândia, e vocês participaram aí fazendo, levando nas praças, né? Então achei algo muito interessante. E então, Nara, eu queria primeiro perguntar para você se você já fez alguma apresentação na praça anteriormente a esse trabalho?

Nara:

Não, eu nunca tinha feito.

Dyan:

E a grande maioria do pessoal que trabalhou com você também não tinha nenhuma experiência?

Nara:

É, pelo que eu sei, não.

Dyan:

Certo. E algum momento você já pensou em levar algum trabalho seu artístico para esse local?

Nara:

Eu nunca tinha pensado. E agora eu não tenho nenhuma, nenhum trabalho assim pensado que encaixaria no ambiente da praça, mas eu super levaria de novo se fizesse sentido com a poética.

Dyan:

Hum, certo. E durante esse processo você criou alguma expectativa e ela foi frustrada ou se confirmou? Como que foi assim?

Nara:

A expectativa que eu tinha mais criado era que a gente fizesse em palco arena, né? Acabou virando meia-lua, mas é... porque era um desejo muito grande meu fazer alguma coisa em palco arena e eu acho que a praça combina muito com esse tipo de formação, né, de palco e público.

Dyan:

Entendi.

Nara:

Acabou não sendo assim porque o Narciso achou melhor fazer em meia-lua mesmo, por questões de que tinha muita gente que tinha mais dificuldade em aderir àquele modelo de palco por costume mesmo ao palco italiano, né?

Dyan:

É, ele me disse que era também por projeção vocal, né, também para facilitar essa questão.

Nara:

É. Mas aí essa é uma expectativa que eu meio que tinha e que foi quebrada, mas eu acho que não tem problema, acho que no final deu certo como deu. E não sei, a minha expectativa maior eu não sei se ela foi quebrada ou não, mas era atingir outros públicos mesmo, sabe? Então eu não sei até que ponto a gente atingiu outros públicos, atingiu outras pessoas, né? Porque não tem como muito saber. Mas acho que é isso basicamente de expectativa em relação a... que poderiam ser frustradas ou em relação ao ateliê.

Dyan:

É. E você chegou a ter muitos receios assim, de tá experimentando pela primeira vez? O que você sentia assim: "Nossa, isso pode dar errado"?

Nara:

Não sei, eu fiquei meio com medo nessa questão. O que eu sentia que podia dar errado, meio que deu um pouco, que foi a entrada de um bêbado da praça no meio do espetáculo. Porque assim, o Narciso falou muitas vezes pra gente, né, tipo assim: "Ai, pode entrar uma pessoa aleatória ali no meio, pode entrar o cachorro, pode acontecer qualquer coisa, pode chover e tal". E a gente passou por tudo! A gente teve o cachorro — mas o cachorro não chegou a atrapalhar. A gente teve a chuva — a gente teve que cancelar uma apresentação por causa da chuva, uma não né, duas. E a gente teve o bêbado em duas apresentações. E ele, tipo assim, não é um bêbado que só teve leves introduções, né? Ele entrou e ficou, tipo, interagindo o tempo inteiro com a gente. E essa é uma coisa que, para quem não tá acostumado com teatro de rua, né, que era o

caso da maioria das pessoas do ateliê, pegou um pouco a gente desprevenido. Então eu acho que a gente não lidou tão bem quanto a gente poderia, mas também foi um aprendizado assim.

Dyan:

É, como eu tava assistindo, eu acho que às vezes vocês tentaram muito firmemente continuar o que vocês ensaiaram e não conseguiu às vezes integrar muito ele à cena, né? Mas é uma coisa que a gente vai aprendendo. Eu acho que também, se eu tivesse naquele lugar, eu não saberia o que eu iria fazer. Eu entrei em completo desespero...

Nara:

(Risos) Porque eu não, tipo assim... é isso, o Narciso falava: "Ou vocês continuam ou vocês integram". E aí acabou que foi uma escolha muito individual de cada pessoa. Porque tinha gente que tava tentando integrar, porque tinha mais facilidade com essa questão da improvisação ali na hora, e tinha gente que não. Eu sou uma pessoa que não tenho facilidade com improvisação assim, eu improviso quando necessário, mas no geral eu sigo certinho o que foi ensaiado. E aí me pegou um pouco assim: "Meu Deus, que que eu faço? Vou seguir com o que eu sei aqui porque senão eu não vou dar conta de chegar onde tem que chegar". Basicamente foi esse pensamento na época. Não sei, acho que eu faria diferente hoje, provavelmente. Mas é isso, era a minha primeira experiência, então eu tava um pouco... fui pega um pouco desprevenida. Mas eu acho que era realmente... foi um aprendizado.

Dyan:

É, a gente tá acostumado muito a fazer em sala essas apresentações, né, na UFU mesmo. Então acaba que sai de uma zona de conforto muito... as pessoas não estão lá necessariamente propostas para assistir, né? Elas estão passando e do nada veem que vocês estão fazendo. E às vezes... eu mesmo percebi muita gente ficando lá. E o que eu falei também pro Thiago, que eu achava mais legal, era as reações das crianças, né? Porque era muito "uow", muito uma coisa meio "nunca vi isso", e elas achavam muito legal.

Nara:

Isso é uma das coisas que mais chamou atenção. Essa foi uma das partes favoritas assim, a reação das crianças. Porque teve uma apresentação em específica, que foi a segunda, se eu não me engano, que tinha as crianças sentadas bem na frente assim. E aí quando eu fui fazer a Marquina, né, que é a personagem que eu faço que é a bruxa, eu... a Marquina ela é uma bruxa,

então ela tem uns trejeitos esquisitos, ela fala de um jeito esganiçado. E aí quando eu fiz a Marquina especificamente, as crianças enlouqueceram! E aí, cara, eu fiquei me sentindo incrível. Eu falei: "Meu Deus, eu sou uma bruxa de verdade!". Porque foi muito legal assim a reação das crianças. E essa é uma parte muito legal assim, porque eu nunca tinha feito teatro que tinha público de criança antes. Claro que a nossa peça não era destinada a crianças, mas nunca tinha feito nada que tinha o público criança... não que eu me lembre, pelo menos, não que elas tenham tido uma reação tão palpável, sabe? E aí quando elas reagiram e elas olhavam para mim assim, assustadíssimas com a minha bruxa, e elas riam e elas gritavam, eu ficava assim: "Meu Deus, isso é muito divertido". Assim, foi uma experiência muito nova e muito, muito legal para mim.

Dyan:

Eh, além dessa gratificação, a questão também dos dois problemas maiores que eu acho que vocês enfrentaram, né, o bêbado e a chuva... Como você sentiu que teve que, infelizmente, parar ali o processo porque não dava para continuar por causa da chuva? Que acho que é uma das maiores questões de produzir nesse lugar, né? Também eu acho que tem os desafios assim de encontrar uma praça que supra tudo que vocês precisam, né? Porque vocês tiveram lá uma rampa, tinha todos os aparatos ali que vocês precisaram ter, um espaço grande, e também que fosse meio que nivelado, né? Vocês subiam nessa rampa, então era meio perigoso se tivesse muitos níveis assim, não daria para fazer. Então você acha que existem muitas praças interessantes ou ainda tem muitas praças ali que tem uma infraestrutura muito ruim que às vezes não agrega muito? Eu não sei se você participou também de... eu sei que foi alguns alunos junto com o Narciso para olhar essas praças...

Nara:

Sim.

Dyan:

Não sei se você foi uma dessas pessoas. Então eu queria saber como você observa as praças de Uberlândia. Elas são meio precárias ou tem muitas interessantes que dá para levar um trabalho como esse?

Nara:

Assim, eu não conheço muitas praças em Uberlândia, né? Até porque eu não sou daqui, eu mudei para cá em 2022. Então eu conheço as que a gente fez, talvez uma ou outra que eu não vou nem lembrar o nome para ser honesta. Eu acho que as praças que a gente fez... eu fui uma das pessoas que fui na praça do Roosevelt olhar a praça. A praça da Clarimundo Carneiro eu já conhecia, né, então já tinha mais ou menos uma noção de como ela era, e a gente escolheu lá justamente por ser uma praça central e tudo mais. A gente também pretendia fazer na Praça Ismene Mendes (ou antiga Tubal Vilela), né? Porque lá é uma praça muito central. Acabou que não deu certo, a logística não ia ser muito boa pra gente, a gente desistiu. Mas lá seria uma praça que teria mais movimento de pessoas, né, acredito eu. Mas lá é uma praça com muita... eu nunca cheguei a reparar em relação a desnível, por exemplo, se seria uma boa, mas eu acho que seria bem possível porque é uma praça bem grande, tem espaços maiores. A Clarimundo Carneiro, apesar dela ter alguns desníveis, ela ainda assim é bem legal pra espetáculo, na minha opinião, assim, dá para fazer bastante coisa lá. A Praça do Roosevelt a gente foi lá antes, né, ver — eu, uma das pessoas que foi ver com o professor Narciso e outras pessoas a turma — e a gente já, na hora que a gente chegou lá, a gente já falou: "Nossa, essa praça aqui é muito legal fazer nessa quadra aqui". Porque é um lugar que tem... ela é mais nivelada, então a gente consegue fazer as coisas com mais tranquilidade. E também tinha aquela muretinha em volta que o público conseguiria sentar, que a gente sabe que é importante o público conseguir sentar. Se a gente tivesse inclusive mais recursos, capaz de até colocar cadeiras e bobear. Mas... então a gente já foi analisando essas coisas. Então aquela praça é muito boa, eu acho que ela é uma praça que poderia ter mais eventos nesse tipo, né, por ser um bairro não tão central da cidade. E a praça do Santa Mônica, eu também não tinha ido antes, eu só fui ela... lá depois mesmo. Eu não consegui antes. Quem sugeriu aquela praça foi a Iasline, e depois outras pessoas falaram que conheciam, que era legal lá. E a praça da Santa Mônica acho que foi justamente a praça com um pouco mais de desnível que a gente pegou, porque eram as pedrinhas pequenininhas que a gente não conseguia mover tão liso, né, as estruturas. Mas ainda assim eu acho que é uma praça muito boa para esse tipo de apresentação, porque ela é uma praça que também tem movimento ali e tem um espaço bom para isso. Única questão que a gente enfrentou nessa praça — e aí do meu... no caso, como eu estava produzindo também, eu tenho essa percepção mais apurada — é que a gente não tinha ponto de energia nessa praça. E como no caso da nossa peça a gente precisava de um ponto de energia por causa da guitarra, a gente teve que arrumar uma segunda solução, que foi um gerador de energia. Teve que alugar um gerador de energia para

poder usar o som e a guitarra na praça de Santa Mônica, porque as outras praças tinham um ponto de energia próximos que a gente conseguiu utilizar.

Nara:

Então assim, eu acho que as praças que a gente conheceu em relação a isso foram locais bem legais para apresentação e a gente conseguiu contornar os problemas. As outras praças de Uberlândia assim, as poucas que eu vi, parecem praças que sim, dão um espaço bem legal para a apresentação. Uma pena que não aconteça mais teatro de rua em Uberlândia. E eu acho que ainda assim, mesmo que não sejam locais... até dá para dar uma contornada de vez em quando, sabe? A outra apresentação, né, a última, não foi numa praça, foi no CEU, e a gente acabou fazendo na rua. A gente ia fazer na quadra, mas a quadra era muito escura. A gente decidiu fazer na rua mesmo, ali fora, na parte externa do CEU. E foi um desafio porque a gente não conseguia mover as estruturas, então a gente meio que mudou em cima da hora, que ia ficar parado. A gente ia se virar daquela maneira, a gente moveu uma estrutura só em vez de mover as duas, porque o espaço era mais limitado no sentido de movimento e era rampa mesmo, então não tinha como ficar movendo muita coisa. Mas é isso também, acho que é um pouco da gente se adaptar aos locais. A gente já tava sabendo desde antes que a gente poderia ter que adaptar alguma coisa chegando na praça, porque as praças é isso: a gente não conseguiu ensaiar nas praças. Se a gente não tava ensaiando nas praças, poderia ter alguma coisa dando errado no sentido das estruturas, da movimentação, que a gente teria que dar um jeito chegando lá.

Dyan:

Essa coisa que você pontuou é muito interessante, a questão da adaptação, né? A gente nunca sabe o que vai acontecer dentro das praças. E eu mesmo não consegui assistir, infelizmente, a última apresentação de vocês que foi no CEU, que eu queria ter visto, mas era muito distante da minha casa, eu nem sei como funciona lá direito. Mas eu sei que são espaços mais voltados à questão também da cultura, né? Que eles usam esses espaços lá para isso.

Nara:

Sim.

Dyan:

E você sentiu assim que muitos desses espaços eram meio abandonados? Não viam muitas pessoas fora assim, pessoas do teatro que conheciam vocês, que queriam ver? Ou às vezes a

questão do horário pode ter dificultado? Porque vocês fizeram mais um horário mais à noite, né, ali por volta das 8h. Alguns um pouquinho mais cedo, que era 6 horas. Você acha que isso pode também ter influenciado?

Nara:

Influencia sim. Eu acho que o horário influencia muito. Como o nosso turno, nosso ateliê, era do noturno, tinha algumas pessoas do elenco que não conseguiam chegar mais cedo para apresentar. Então a gente não conseguiu apresentar mais cedo. O horário que eu acho que seria o ideal para apresentar é entre 5h, 5h30, 6 horas no máximo, porque é um horário que tá em mais gente eu acho passando assim. E aí a gente consegue pegar mais público. O horário 8 horas da noite realmente é o horário um pouco mais tarde. A gente acabou atraindo mais público, tipo assim, realmente de conhecidos que a gente chamou para assistir e tudo mais em algum ponto, assim. Porque é mais tarde mesmo e as pessoas já estão indo para casa, já estão em casa, né? Então é mais difícil de sair para voltar, principalmente em dia de semana. Então é mais complicado por causa de ser mais à noite e ser num lugar aberto, público. Então acho que as pessoas também às vezes têm receio de ficar ali nesse local público, né, e acontecer alguma coisa, enfim. Mas a gente não tinha muita escolha por causa do elenco mesmo, que a gente não conseguia ter todo mundo no horário mais cedo para apresentar, principalmente em dias de semana, porque muita gente trabalhava e não conseguia chegar mais cedo. Aí eu acho que as apresentações que foram mais cedo a gente conseguiu atingir mais público, né, do externo, justamente por causa disso. Porque as pessoas estão ali mais andando nesse espaço nesses horários, né, 5h, 6 horas. E é mais agradável, é mais seguro, entre aspas, assim. É mais... além de ter uma luminosidade melhor. Realmente foi... não foi por uma questão tanto de escolha o horário, foi porque foi o que deu mesmo.

Dyan:

Levando em conta toda a sua trajetória até hoje de experiência que você teve com o teatro, seja na UFU mesmo, lá em palcos mais, vamos dizer, mais um estilo meio italiano, né, que a gente coloca ali meio uma divisão entre o público e o palco... você acha que você criou meio que um desenvolvimento diferente, você teve desenvolvimento diferente dentro de uma praça que você não teria dentro desse espaço, um palco mais tradicional assim? Você acha que agregou coisas diferentes?

Nara:

Eu acho que sim. Assim, a energia da praça ela é muito diferente da energia de uma sala controlada, né? É isso. O teatro de rua ele não é um ambiente controlado, então tudo pode acontecer. Então assim, a gente tem muito mais distrações. Então a gente tem pessoas passando e tem carro de som passando... e tem assim muitos pontos de atenção que podem nos desviar um pouco da atenção ou que podem também, tipo, nos ajudar ou atrapalhar de alguma maneira. Dentro da sala, dentro do palco mais tradicional, digamos assim, é um ambiente mais controlado, então a gente acaba que se acostuma a ter esse controle. Então quando a gente vai pra rua e esse controle ele não é uma realidade, é um desafio e um aprendizado muito grande a gente lidar com ele. E para mim foi um grande aprendizado. Eu, principalmente eu, que sou uma pessoa que tem essa questão, né, de saber que tá tudo dando certo assim, digamos assim... foi um aprendizado de entender que o teatro de rua é outra realidade. Mas ao mesmo tempo também traz outra conexão com o público. As pessoas estão ali porque elas querem ficar, né? Porque no teatro de sala muitas pessoas não saem, por exemplo, porque elas enfim, não vão sair, não vão levantar no meio do espetáculo e sair, justamente por ser um ambiente mais controlado que tem certas regras ocultas, digamos assim, de etiqueta entre aspas. Mas o teatro de rua não. As pessoas estão ali porque elas querem. Se elas quiserem ir embora, elas vão embora. Então é um contato diferente, é um interesse diferente. Eu senti mais conexão com algumas pessoas na rua do que eu senti em algumas apresentações em sala, posso dizer assim, sabe? As pessoas pareciam mais... por mais, apesar das distrações, as pessoas ainda pareciam presentes. Sabe? Não sei explicar melhor do que isso.

Dyan:

Acho que no geral, porque as pessoas que estão lá no ambiente fechado elas vão propostas a assistir isso, né? Que é totalmente diferente na rua. Às vezes a pessoa também nunca viu, então não tem meio que... ela não entende como funciona essa interação com o teatro, porque é algo meio "tá acontecendo ali na sua frente, ao vivo" assim. Então acho que tem essas questões também. E você também tinha falado a questão do gerador, né? Vocês usaram o gerador, mas teve acho que foi na praça do Roosevelt, vocês usaram lá... tinha uma vendinha lá de hambúrguer, essas coisas assim...

Nara:

Sim, uma lanchonete.

Dyan:

Vocês usaram o ponto de energia de lá, né?

Dyan:

E também, você sentiu que teve muito feedback assim dos moradores? Quando você acabava a apresentação iam lá conversar com vocês, perguntar? Ou não teve tanto essa questão?

Nara:

Algumas pessoas vieram conversar com a gente sim. Não foram muitas, mas foram algumas. De parabenizar, de falar que acharam muito legal, que nunca tinham visto coisas assim ali. Então é um feedback muito legal de entender que a gente chegou em pessoas diferentes do que a gente esperava. E em relação ao hambúrguer, né, na lanchonete, é isso. A gente, quando a gente foi no Roosevelt, a gente viu que tinha essa lanchonete que poderia ser um ponto de energia que a gente poderia usar, porque não tinha nenhum outro ponto de energia na praça. Então a gente entrou em contato, conversou com eles e tudo mais e consegui essa parceria, né, digamos assim, para usar o ponto de energia deles lá. Eu não sei se o pessoal da lanchonete chegou a assistir, mas eles foram super prestativos com a gente. A gente também entrou em parceria com a escola que tinha do lado dessa praça para poder guardar as coisas lá de um dia pro outro, que também foram muito gentis e muito solícitos para nos ajudar. A gente foi lá pegar as coisas no sábado, né, que a escola tinha um outro evento acontecendo, e o pessoal ficou muito curioso assim com o que tava acontecendo ali, sabe? Eu acho que principalmente no Roosevelt, como não sei... imagino eu que não tenha tantos espetáculos de rua naquela praça, então as pessoas estavam muito curiosas. Essa foi a sensação que eu tive. E aí nos outros locais tinha muita gente também que passou comentando sobre isso: "Ah, eu nunca vi alguma coisa aqui assim, foi muito legal, parabéns" e tal. Então a gente tinha um pouco essa, esse feedback sim das pessoas falando sobre o nosso espetáculo.

Dyan:

E em relação aos ensaios, você acha que teria ajudado mais se vocês tivessem ensaiado dentro das praças? Porque eu sei que vocês acabaram indo mais dentro da UFU, nesses espaços fora assim da sala do convencional, que também teve problemáticas de ter que ter autorização, né? Eu sei que até parece que um segurança brigou assim com o Narciso que não podia tá ali. Então você acha que teria ajudado mais, ou estar nesse espaço fora assim do convencional da sala também ajudou muito?

Nara:

A gente, ensaiar no estacionamento da UFU ajudou muito. É isso, apesar dessa história do guarda que foi falar com o Narciso... foi engraçado porque a gente tava meio que no meio da rua, então... E aí o guarda foi falar com o Narciso, aí ele começou a pedir o documento do Narciso, falar que não podia e não sei o quê. E a gente tava tomando cuidado assim, claro, em relação aos veículos e tudo mais, mas foi uma situação engraçada. E era isso, a gente tava entendendo como uma das primeiras vezes ali, como que era essa relação com o espaço externo. Quando a gente ia pro estacionamento, que aí era um lugar mais que a gente tinha autorização e tudo mais, era muito entender mesmo, tipo assim, entender como é que a gente ia fazer com um chão que não era um chão de palco, como é que a gente ia fazer com as distrações que vinham de fora, com as pessoas passando. Então foi muito importante e foi essencial assim pro processo. Eu acho que alguns dos ensaios que mais renderam foram os ensaios fora de sala. A gente não conseguiu ensaiar nenhuma vez nas praças, né, por questão de logística: nenhuma praça era tão próxima assim da UFU pra gente poder ir a pé, por exemplo. E também, para ensaiar, teria que ter autorização de outros lugares que a gente não tinha tanto acesso. E a gente não tinha como levar as estruturas... a gente não tinha dinheiro, né, para poder levar as estruturas. Então a solução que a gente tinha era ensaiar no espaço externo da UFU, que foi essencial. Eu acho que foi essencial e foi importante pra gente entender a dinâmica, pra gente se acostumar com o ambiente. Ainda assim era um ambiente controlado, né? Apesar de ser um espaço externo, ainda assim era dentro da UFU, ainda assim era um ambiente controlado. Então não tinha tantas intervenções quanto teve nas praças mesmo, né, da gente fazendo. Mas eu acho que também fazia parte da proposta, digamos assim, do nosso desafio enquanto espetáculo: chegar na praça sem nunca ter entrado na praça e fazer naquela praça. Então foi uma... e aí a cada praça que a gente ia, a gente adaptava uma coisa diferente, de alguma maneira diferente, porque as praças são diferentes. Então acho que foi uma experiência muito positiva e muito enriquecedora, sabe, para nós nesse sentido, de se adaptar a esses espaços externos mesmo nunca tendo ensaiado fora da UFU, né?

Dyan:

É, eu acho que essa questão também que aconteceu com Narciso é uma prova de que não é só pegar esse espaço externo e falar: "Eu quero apresentar e vou apresentar aqui e é isso, vou levar eu levo e só apresento". Tem toda a questão da autorização, até mesmo das praças tem que ter o alvará da prefeitura.

Nara:

É muita burocracia.

Dyan:

Aí acaba às vezes desestimulando um pouquinho, né, pra gente ir por esses caminhos. Eu mesmo, antes de ver vocês ou conhecer mais sobre o teatro em praça assim, eu não tinha a mínima ideia de como funcionava essas questões. Para mim era só ter um espetáculo, eu vou lá e apresento. Não tem mais uma questão assim de dificuldade, mas tem muita coisa assim pra gente entender para chegar nesse resultado final. Tem a questão também dos custos, né? Tem o transporte, tem os figurinos. Então você acha que seria economicamente viável levar o teatro para a praça?

Nara:

Eu acho que se tiver um orçamento, sim. Então tipo assim, é isso, a gente tinha pouco dinheiro, mas a gente tinha uma ajuda ali da UFU que a gente conseguiu com o curso de teatro da UFU e tal. Mas a gente poderia ter feito muito mais, com certeza, se a gente tivesse mais dinheiro. Com o orçamento talvez assim, com um projeto, com incentivo, né? Por exemplo PIMIC, PNAB, incentivos que a gente tem aqui na cidade, enfim, das leis de incentivo à cultura. Eu acho que sim, acho que pode ser viável se for bem planejado, bem produzido. Mas tem dificuldades extras realmente. Tem a questão das autorizações, que é uma burocracia e que gera gastos e um pouco de dor de cabeça. A gente ainda teve vantagens por ser da UFU, né, então eu acho que a UFU teve menos custos para poder pedir autorização dessas praças, por exemplo. Assim, viável acho que pode ser dependendo do planejamento, mas é definitivamente burocrático. Eu acho que talvez, em alguns sentidos, poderia ser um pouco menos burocrático para facilitar mesmo. Eu acho que o teatro de rua tem capacidade de atingir públicos que os teatros fechados não tem. E eu acho que falta um pouco isso assim, pra gente atingir novas pessoas e levar a cultura e a arte para esses transeuntes, né, como a gente costuma falar assim.

Dyan:

É, e levando essa questão financeira aí... aí que eu achei muito interessante que vocês fizeram uma música final e utilizaram do QR code, né, para pedir PIX e dançavam junto com o pessoal.

Nara:

Sim

Dyan:

Então achei uma coisa, uma estratégia muito boa para chamar a atenção das pessoas para poder ajudar vocês a continuar com esse processo, né? Que é uma coisa que eu fiz uma entrevista com o Kleber e ele falava desse medo de não conseguir ali uma rentabilidade com os seus processos artísticos assim dentro desses locais, porque querendo ou não a gente vai pensar também nisso porque a gente precisa sobreviver, né?

Nara:

Sim

Dyan:

A gente gosta de fazer mas também precisa sobreviver. Então é um ponto muito importante aí que às vezes você fica: "nossa, mas como que eu consigo fazer isso ser viável para mim?". Então eu acho que foi um processo bem interessante de ver de vocês, bem diferente de enquadrar essa questão também ali final, que é uma coisa meio do chapéu, que é cultural assim do teatro de rua. E eu achei muito legal a proposta que vocês trouxeram.

Nara:

É, a gente trouxe a proposta justamente para gerar um ambiente mais dinâmico ali, sabe? Porque pedir dinheiro a gente tinha que pedir, a gente teve custos que a gente tinha que cobrir em relação à produção do espetáculo. E a gente conseguiu uma grana boa até assim. Claro que não é uma grana para pagar o elenco. Assim, se não fosse um processo ligado à universidade, gratuito, educacional, acadêmico etc., a gente não conseguiu dinheiro para poder pagar o elenco direito, por exemplo, um valor decente para as pessoas — que também era um elenco grande. Então a gente não conseguiu tipo assim, lucrar com o espetáculo. Mas considerando que a gente não teve custos dos nossos bolsos, né, que a gente usou figurinos e cenários que já tinham no curso, que a gente conseguiu pagar algumas coisas com contribuições que a gente tinha feito... a gente teve um dinheiro de chapéu legal assim. Eu não vou lembrar exatamente o valor, mas teve tipo assim dias que a gente conseguiu tipo R\$ 500, R\$ 600 de chapéu. O que não é um valor que pagaria o elenco e pagaria os custos do espetáculo, mas pro nosso contexto foi um valor legal e que a gente ficou bem feliz. Mas é realmente uma insegurança. Tem dias que a gente conseguiu R\$ 500, R\$ 600 de chapéu e tem dias que a gente conseguiu R\$ 100. Então e são valores que não pagam o transporte, não pagam o elenco, não pagam a alimentação do elenco. Então é assim, é uma insegurança, mas ao mesmo tempo é isso, é uma cultura de rua,

né? As pessoas pagam o quanto elas podem e o quanto elas querem também. E a música no final foi para tornar esse momento leve assim. Tipo "ei, você aí, me dá um dinheiro aí", mas é tipo assim na brincadeira mas nem tanto, "me dá o dinheiro aí", só que nessa tom mais descontraído, né?

Dyan:

É, vocês usaram muito a estratégia da música, né? Tanto para chamar atenção no início e quanto para ajudar nessa questão. Porque eu acho muito interessante da gente pensar: "ah, o que que a gente faz para chamar a atenção de uma pessoa que só tá andando ali?". Ela tem às vezes uma coisa na cabeça dela, tem a direção "ó, vou sair daqui até lá", e ela tá passando, às vezes ela "ah, vai acontecer um trem ali" mas ela só ignora. E vocês usaram muito da música para começar ali, para chamar a galera para vir assistir. Eu acho que foi uma coisa que vocês enquadraram bem legal, bem interessante de ver. E você diria que... se você sentiu alguma coisa, alguma falta assim específica em cada praça? Uma segurança talvez? Energia? A iluminação não era tão legal para fazer à noite? Você acha que você sentiu falta de algumas coisas em certas praças?

Nara:

É, eu acho que a iluminação da praça de Santa Mônica à noite não foi... não era muito legal mesmo, era uma iluminação meio fraca assim. A gente não conseguiu tanta iluminação quanto poderia ser. Lá no CEU a gente teve que adaptar, né, justamente porque a iluminação da quadra era muito baixa, então a gente foi do lado de fora que tinha uma iluminação melhor. A energia eu já falei em relação à praça Santa Mônica, a gente teve que pegar o gerador para poder fazer, porque lá não tinha nenhum ponto de energia na praça, nenhum nenhum. Então a gente teve que alugar um gerador. Deixa eu pensar mais alguma coisa... Ah, teve uma coisa que foi engraçada porque na praça do Clarimundo Carneiro... lá os banheiros que tinham na praça fecham, né? Eles fecham no horário X. Então a gente ficava tipo assim: "nossa, mas que que custava deixar o banheiro aberto, né?". Não sei se essa é uma... um problema muito grande, porque a gente tava usando o banheiro da Oficina Cultural como apoio ali, mas poxa, tem um banheiro na praça, por que que ele não pode ficar aberto até mais tarde só nesses dias, né? Claro que tem que ter alguém responsável ali por fechar o banheiro, mas a gente tinha, né, a Elisa que tava lá responsável por abrir o coreto pra gente poder usar a energia e ficava ali. Acho que dava para poder ter esse apoio da administração ali, né, não sei como é que funcionaria isso.

Dyan:

Bom, ah, se tiver mais alguma questão para pontuar...

Nara:

Mas eu acho que é isso. A energia que a gente teve esse problema aí solucionou, e a iluminação da praça Santa Mônica era muito precária. Mas outras praças tinham uma iluminação até boa assim, não uma iluminação ideal digamos assim, mas uma iluminação tipo boa, mesmo que fosse à noite.

Dyan:

E depois dessa toda essa experiência que você teve, você enxerga o teatro de outra forma? Você sim pretende continuar apresentações em praças? Quando você vê "ah, esse espetáculo que eu fiz se enquadra nesse espaço", você faria novamente? Como que você vê hoje em dia?

Nara:

Eu faria com certeza novamente. Assim, eu me apaixonei por teatro de rua. Assim, eu já tinha começado a gostar de teatro de rua no cortejo, né, no Cortejo das Artes, que eu tinha feito uma edição antes do de começar o ateliê. Tinha feito... ah, tinha um cortejo, o cortejo que era só o cortejo sem ser o Cortejo das Artes, era o cortejo "Encontro com as Estrelas" que tinha acontecido no curso, que eu já tinha gostado muito e tinha ficado tipo assim muito... tinha me conectado assim com o que aconteceu no cortejo.

Nara:

E aí no Cortejo das Artes, como eu participei muito mais ativamente como produção, como artista, como performer assim, eu gostei muito da experiência. Mas é isso, foi dentro da UFU, era um ambiente controlado. Apesar de ser na rua ainda era um ambiente mais controlado. E fazer o ateliê, a destruição de Nurlândia, foi uma experiência que assim... eu digo que eu sou outra atriz depois de Nurlândia, porque eu tive contato com esse tipo de teatro e me gerou essa vontade de fazer mais vezes, sabe? Então eu super faria se eu visse que fizesse sentido para um espetáculo que encaixa na rua, que encaixa na praça. Eu faria com certeza absoluta.

Dyan:

E você sente que precisa ter mudanças assim para às vezes facilitar e incentivar as pessoas a usar esse espaço? Além do que você citou, né, de facilitar burocracia, o que que você acha que poderia mudar assim?

Nara:

Eu acho que... deixa eu pensar, pera. Eu acho que talvez uma compreensão maior do...

Nara:

Amigo, tá me ouvindo?

Dyan:

Tô, tô ouvindo.

Nara:

Meu microfone desligou, eu acho, foi minha gata. Eh, eu acho que é talvez entender um pouco, né, para as pessoas — principalmente pros artistas — o poder que o teatro de rua tem de atingir pessoas, de levar a arte para locais mais públicos, né, no caso literalmente. E enfim. E também é oportunidade. Eu acho que às vezes as pessoas têm muito medo, né? É um local que tem muitos desafios junto. Então acho que se as pessoas não têm oportunidade de experimentar, elas talvez não tivessem tanto interesse... não tenham tanto interesse mesmo de fazer.

Nara:

Eu mesmo assim, eu só... eu digo que eu só me abri para essa possibilidade do teatro de rua por causa do cortejo e por causa do ateliê, porque foram as experiências que eu tive. Mas foram experiências facilitadas justamente pelo ambiente acadêmico e tudo mais. Eu acho que talvez se eu já tivesse lá fora formada, fazendo meus espetáculos, seria um evento que eu pensaria duas vezes se eu nunca tivesse experimentado, sabe?

Dyan:

Uhum.

Nara:

Possibilitar essa experimentação seja uma coisa que facilite e que ajude as pessoas a criar interesse pela área.

Dyan:

Não, eu sinto completamente contemplado no que você falou. Eu também se eu não tivesse tido essa experiência aqui... foi uma coisa do Edu Silva falar sobre esses locais comigo, né, que deu essa ideia de eu começar como primeiro ali uma iniciação científica que foi criando outra forma durante o processo e eu fui entendendo melhor. Se eu não tivesse tido essa experiência, com certeza eu muito dificilmente pensaria a levar um espetáculo para esse local assim, porque eu nem sei por onde eu começaria, então de entender do que eu preciso. E eu acho que você trazendo todas essas experiências que você teve, acho que é uma coisa que facilita bastante ao entendimento. E essa proposta que eu também trago assim pro trabalho, de tentar entender mais como tá funcionando em Uberlândia as praças, como os atores, atrizes, grupos utilizam esse local. Então essa sua fala é muito importante, tudo que você trouxe aqui. E para fechar eu queria saber que pontos você daria assim para alguém que tá começando? De quais são os pontos fundamentais de observar assim: "Ah, eu preciso disso, disso, disso para poder começar a levar meus espetáculos para esses locais"? Esses pontos aqui são fundamentais de se pensar para meio que tranquilizar um pouquinho, né, porque querendo ou não sempre vai ser imprevisível, mas a gente tenta ter uma noção ali do que que a gente pode esperar, né, do local. Então eu queria para fechar aí essa sua, essa perspectiva que você criou.

Nara:

Eu acho que um dos pontos principais é entender porquê que você vai levar esse espetáculo para a rua, sabe? Eu acho que entender esse porquê e acreditar nesse motivo é uma das principais coisas. Porque quando a gente faz algo que tem sentido pra gente, né, a gente consegue procurar as soluções e os objetivos dele com mais clareza assim. Depois é entender realmente as burocracias. Eu acho que isso é muito essencial. A gente teve muita ajuda, né, pelo intermédio da UFU, mas é isso: é entender quais documentos precisa, com qual antecedência tem que pedir autorização. Porque você não consegue autorização de uma semana para outra, você tem que pedir com bastante tempo de antecedência. Eu acho que cada cidade deve variar obviamente, mas é isso. Quanto tempo eu vou demorar para poder autorizar essa praça para poder apresentar lá? Se eu vou demorar esse tempo. quanto tempo devo ter o espetáculo pronto pra poder justificar, não sei o que, sabe? É meio que fazer um calendário reverso. Se eu quero

apresentar dia tal, quanto tempo antes precisa fazer isso? Quanto tempo antes precisa fazer aquilo? Então é criar esse calendário inverso assim, tipo assim, de quanto tempo antes de cada coisa para poder saber quando pedir exatamente a autorização, quando pagar as taxas — porque tem taxas para serem pagas nesse sentido. Então entender essa burocracia é infelizmente uma parte meio chata, mas que é essencial, que é trabalho da produção, né, mas é isso, é essencial saber. E também assim... é estudar tipo como você vai atrair o público que tá ali passando. Porque claro, tem a divulgação, tem pessoas que você convida, tem pessoas que vão porque já viram que vai ter alguma coisa e vai lá. Mas como você chama pessoas que não sabem que vai ter aquilo ali? Como que você chama a atenção delas, né? Que é muito uma coisa que a gente usou as músicas, né, mas que pode ter várias formas de fazer. Acho que é um pouco isso que eu consigo lembrar agora.

Dyan:

Bom, então é isso. Eu agradeço demais sua participação. Foi muito interessante, tudo o que você disse vai ser algo muito agregador tanto para mim quanto para outras pessoas que às vezes tem um contato com o trabalho, né, às vezes tá interessado sobre "ah, começar a explorar esse lugar". Então foi... o que você ressaltou, todos os pontos foram muito legais. Então agradeço muito sua participação.

Nara:

Muito obrigada a você, amigo, pelo convite. Espero que [tenha] muito sucesso aí ao seu trabalho. E me chama para a defesa, com certeza.

Dyan:

Com certeza, Com certeza.

APÊNDICE D - ENTREVISTA COM THIAGO ALEXANDRE

Dyan:

Beleza, então hoje eu tô aqui com o Thiago Alexandre, que foi um dos participantes aí do ateliê ministrado por Narciso, que chama o espetáculo dele chamado Nurlândia. Então, Thiago, eu gostaria de saber de você se essa foi sua primeira experiência aí trabalhando o teatro dentro da praça?

Thiago:

Sim, Dyan, foi a primeira vez que eu trabalhei, que eu pude trabalhar, né, com... com teatro de rua, com teatros, né, realizados na... nas praças.

Dyan:

E dentro do grupo tinha algumas pessoas que chegaram a ter experiência dentro do teatro de rua que pode ter influenciado no trabalho? Tinha essas pessoas dentro do grupo ou todo mundo meio que tava ali pela primeira vez?

Thiago:

Hum, não sei te dizer com certeza, né? Porque a turma era bem heterogênea, né? Apesar de ser uma... uma montagem, né, universitária, tinha algumas pessoas que já tinham experiências anteriores, só que eu não sei dizer se era com teatro de rua ou com teatro feito em praça.

Dyan:

Ah, não, entendi. Então, e você já chegou a... a pensar em algum durante assim a sua vida de levar seus trabalhos artísticos para uma praça? Ou foi uma experiência que foi proposta assim pela instituição e você viu um novo... um novo lugar que você pode levar, sei lá, o espetáculo que você produzir?

Thiago:

Durante a minha formação eu... eu realmente nunca tinha chegado a pensar, né, em fazer teatro de rua. Eh, por "n" razões: ainda não tinha experiência e nunca tinha pensado em mim neste lugar, né, enquanto ator, enquanto artista. Foi uma proposta do docente, né, do Narciso. No começo da... assim que a disciplina deu início, ele disse que queria que fizéssemos o... a montagem como sendo um teatro de rua, né, nas praças da cidade. E para mim foi uma

experiência muito enriquecedora, porque até então eu só tinha tido, eh, acesso, né, a esse tipo de... de teatro como espectador. E poder participar, eh, ampliou os meu... os meus horizontes. Eh, antes eu nunca tinha pensado em fazer teatro dessa forma e para mim foi uma mudança... uma mudança muito grande.

Dyan:

E quais foram os seguintes... os receios quando você foi fazer pela primeira vez, né? Porque é um lugar totalmente diferente do tradicional. Não sei se você já teve experiência de tá no palco antes... antes de entrar, eh, na faculdade, né? Você já teve experiência com o teatro? E então eu queria saber que medo que você tinha de tá nesse lugar, né, de ocupar um lugar que é meio imprevisível e como você nunca viu esse espaço como uma possibilidade... como foi assim para você? Você sentiu algum... um medo e ali no momento de alguma coisa dar errado, você não conseguiu? Como que foi?

Thiago:

Bom, os medos eram vários, né? Assim, eu sei isso até porque uma das primeiras coisas que a gente aprende no... no ensaio, né? A gente tem que aprender a lidar com o imprevisível, porque teatro de rua obviamente não é como um teatro de palco italiano numa sala fechada: vai ter imprevisto. E o primeiro que a gente cita é o clima. Então a gente olhava a previsão do tempo para ver se choveu ou não. Já inclusive teve um dia, né, que se eu não me engano você presenciou, que a gente não conseguiu apresentar porque tava chovendo.

Dyan:

Sim.

Thiago:

A gente... a gente botou o figurino, começou a chover. Então esse foi um... um medo que... que acabou virando realidade. Eh, o outro era como que a gente ia se trocar, onde iria se trocar, como iria fazer essas trocas, né, do... do figurino? Que a gente não chegava nas praças já montado, né, com os personagens. Eh, outra questão era como esses possíveis imprevistos iam acontecer. Porque sempre vi o Narciso comentando de boatos, né, de pessoas que botavam carros de som no máximo quando o espetáculo começava. Isso não aconteceu com a... com a gente — que bom que não — mas enfim, esse eram... eram receios, né, externos, digamos assim, que alguns aconteceram (que foi o fator do clima), outros não.

Dyan:

Entendi. E você tinha falado que isso agregou... agregou para você. E que de forma foi que... que você acha que foi enriquecedor para você desse processo assim, para apresentar num lugar totalmente diferente que você nem pensou de tá lá? Que que isso foi gratificante para você? Que que você sentiu que mudou alguma perspectiva?

Thiago:

Certo. Antes de responder essa pergunta, eu vou voltar um pouco no anterior que esqueci de dizer uma coisa, né? Uma coisa que a gente... que o... o Narciso deve ter comentado, né, que muitas vezes esse público não é ganho, né? Então no teatro de rua ou a pessoa tá passando por lá e fica, né, ou é alguém que realmente deseja ir para assistir. E sobre esses ganhos, um deles eu... eu posso dizer que... que faz parte de... disso, né, desse público. Porque quando o Narciso fala de levar o teatro de rua, né, para as praças da cidade... os espetáculos foram realizados, né, em diferentes praças de... de Uberlândia — quatro ou cinco, se... se eu não me engano, em bairros diferentes. É a primeira questão que vem, né, além de levar o teatro para um espaço que não seja o espaço acadêmico, para levar, né, para... para lugares em que outras pessoas possam ter acesso, é realmente isso: facilitar o acesso, né, da população de Uberlândia ao teatro, para que outras pessoas possam consumir, eh, o... o teatro na cidade.

Thiago:

E uma coisa que eu... que eu me lembro, é que depois do... do espetáculo eu encontrei duas pessoas, né, duas crianças que viram o espetáculo três vezes na mesma praça e elas perguntaram quando ia ter de novo. E para mim, em parte... em parte não, para mim isso é muito bonito, né, e importante, porque eu vi que funciona, sabe? Porque quando a gente pensa "ah, para quem que é a arte, né? Para quem que a arte é feita?", eh, eu penso que isso precisa chegar nas pessoas primeiro para elas saberem se gostam ou não. E eles adoraram o teatro. E não... não estou dizendo porque foi um espetáculo que eu fiz parte, mas porque eu vi isso nos olhos deles. Eles assistiram três vezes a peça e queriam saber quando haveria mais. Então, para mim, o mais gratificante foi essa parte de saber que o teatro chegou em pessoas que normalmente não chegariam se fosse no espaço acadêmico.

Dyan:

Isso que você pontuou realmente é muito interessante, porque eu mesmo, né, que tava lá participando, assistindo, eu gostava de olhar o que vocês estavam apresentando e

principalmente a reação do público. Tinha gente tanto do teatro e eu via gente também que tava ali na praça, passava e acabava parando para olhar vocês, assistirem vocês. E o... a melhor coisa que assim... eu enxergava era reações das crianças, né? Porque as crianças têm aquele negócio muito "uau", de se impressionar, de nunca ter visto algo, né, um negócio meio muito interessante de observar. E elas ficavam muito "nossa, que legal", que não sei o quê. Foi, então... acho que a melhor parte que eu, quando eu vi assim, era as pessoas se impressionando com o trabalho de vocês, vendo como algo genuíno, sabe? Que criança tem muito disso, principalmente criança. E elas viam "nossa, que impressionante", ria, se divertia. Então foi muito interessante observar vocês, principalmente nessa questão das pessoas meio que... esse olhar deslumbrante, sabe, para algo novo que não acontece muito. Eu mesmo que moro aqui há muito tempo, eu nunca vi isso, nunca tive a presença disso na minha vida. Então acho que esse trabalho de vocês foi muito assim agregador pros espaços que vocês levaram, né? Vocês levaram tanto para região mais central e regiões mais periféricas também, assim, sei lá, o Roosevelt ou o CEU lá que vocês levaram, que eu acabei não podendo assistir. Então nessa questão, eu queria saber também de você como que foi essa preparação? Vocês... como vocês ensaiaram? Se vocês ensaiaram dentro das praças? Ou... eu sei que vocês ficaram mais na... lá na UFU, né, e ensaiavam fora assim... mais dentro da UFU mas fora do espaço meio, vamos dizer, acadêmico de sala e tudo mais. Você acha que isso ajudou... eh, ensaiar meio que o espaço ali perto da UFU e outras pessoas poderiam olhar? Você acha que foi muito importante e como que foi?

Thiago:

Entendi. Eh, para ficar mais simples até mesmo para eu dizer, eu vou... vou separar eh... eh, por partes. Que quando a gente começa os ensaios, né, depois que o texto tá relativamente pronto, a gente tem as cenas que vai usar, a gente já sabe quando vai precisar das estruturas, né? Porque parte importante da... do espetáculo, que fazia parte da... da cenografia, eram aquelas estruturas. Quando a gente já tem essa primeira parte pronta, a gente começa a ensaiar no estacionamento da... da UFU, né? No estacionamento ao lado do 3M. Além do estacionamento, teve... teve alguns momentos que a gente ensaiou em outras... outra área externa e também teve a... teve o estacionamento ao lado do bloco da engenharia, não tiver enganado, que onde foi apresentado os ensaios abertos. Então foi o... só o fato de já ensaiar fora da sala já foi extremamente importante, porque já mudava a dinâmica completamente. Mesmo... mesmo não sendo, né, na rua necessariamente, já era um ambiente externo, já não era numa sala fechada. Não tinha luz elétrica, o som não era isolado. Então a gente já tinha uma primeira experiência de como seria

apresentar na praça. Então esses ensaios foram sim muito, muito importantes. Não... quando eu digo que não é a mesma coisa, eh, do que ensaiar na praça, é porque eh... é literalmente isso: o ambiente físico não é o mesmo. Então quando a gente ensaiava no estacionamento, a gente eh... empurrava as estruturas em um chão de... de estacionamento, né? Um... um piso que não é tão adequado até para a estrutura. Mas é, no caso da praça, o... algumas praças tinha um chão mais liso que... que facilitava, né, esse transporte; outras tinham... tinham algumas dificuldades.

Dyan:

Eh, falando sobre essas questões de dificuldades, que desafio que você percebeu assim durante todo esse processo? O que foi os pontos mais difíceis para poder levar na praça? O que que você diria, tanto também como atuação quanto a infraestrutura no contexto geral assim... que que você apontaria?

Thiago:

Hum, uma eu acho que a primeira coisa que é importante de dizer... que é uma infraestrutura que não tá no nosso controle e nem de quem fez a praça: é o clima. Eu, para mim, é... é bem importante pontuar isso, porque a apresentação possivelmente vai depender do clima. Se tiver sol ou se está chovendo. A não ser que... que a... o elenco, né, consiga pensar no espetáculo que dê para apresentar na chuva. Porque caso contrário — choveu — não tem espetáculo, vai ter que ser adiado pro outro dia. Agora outras dificuldades... eh, a... o transporte eh... não foi algo tão... tão complicado assim, né? A gente colocava as estruturas, os figurinos em um caminhão que foi disponibilizado, né, pela universidade pra gente poder transportar... a poder transportar esses materiais para as praças. Em algum... em alguns dias a gente guardava em algum local, né, próximo, para poder fazer a retirada. Essa parte da movimentação da estrutura em si não foi algo tão complexo ou que envolvesse dificuldade, porque a gente tinha esse meio de transporte para poder levar para... para as praças. Agora com relação à atuação e... e questões, né, que influenciam nisso... como eu tinha comentado, né, diferente de um... uma sala fechada, quando a gente projeta a voz, né, e esse... esse som ele não tá num lugar isolado, então ele... ele continua indo. Então quando a gente faz, eh, esse tipo de apresentação teatro de rua — seja na praça ou não, que não seja num ambiente fechado — a gente tem que sempre pensar, né, numa forma da... da nossa voz alcançar quem tá mais distante ou pelo menos quem tá assistindo... quem tá nos assistindo, né, está um pouco mais longe. E ainda assim com cuidado de nos lembrar que não vai ser todo mundo que vai escutar, porque senão a gente vai perder a voz no primeiro dia

de apresentação. Então isso eu consigo ver como... consegui ver como um primeiro desafio, né? Ter esse autocontrole, né, de... de projeção, mas sem deixar de alcançar quem precisa.

Dyan:

E você... você acha que você adquiriu alguma habilidade específica? Uma delas eu acho que poderia citar a questão de, eh, uma análise perceptivo da... da vocalidade, né, da questão do "ah, eu preciso atingir uma altura eh... adequada mas que também não me atrapalhe na atuação". Você acha que tem mais outras questões que você pode ter aprendido que não... às vezes você não... não aprenderia se fosse um lugar, vamos dizer, convencional num palco italiano? Que que você acha que mais pode ter eh... atingido você, você ter criado uma percepção de uma habilidade diferente?

Thiago:

Outra coisa para mim que havia sido importante, acabei não... não dizendo antes, foi eh... poder participar do... além de poder trabalhar no ateliê, né, como a... com atuação, eu junto com... com Luana e... e a Létz fazer parte da concepção, né, e das customizações de... de figurino. Coisa que até então nunca tinha trabalhado. E foi uma forma de ter um outro olhar também não só sobre o figurino, mas sobre o... o espetáculo como um todo, né? A importância da... dessa parte técnica dentro do teatro, dentro do espetáculo. Ou então, uma coisa que dessa vez eu tava mais atento, né, era a importância, né, do tempo das trocas. Porque como a gente tava na rua, essa... não existia coxia, né? E tinham pessoas que haviam personagens que assim que saíam de cena tinham um minuto ou dois no máximo para poder se trocar e já voltar para a cena. Então quando eu já... quando eu estava disponível, né, em algum momento, eu já... já permanecia atento para poder ajudar essa pessoa, né, a... a poder fazer essa troca de figurino para poder apresentar outra personagem e... e voltar para a cena.

Dyan:

Certo. E para vocês chegarem na praça, vocês buscaram algum apoio das pessoas que estavam lá, estabelecimentos próximos? Como que foi essa interação ali? Porque teve a questão de, por exemplo, a questão "ah, não tem energia", o que que vocês vão fazer? Vocês vão procurar um... um estabelecimento? Teve a questão da escola também que vocês usaram o espaço da escola... daí como que foi isso?

Thiago:

Sim. Eh, teve um... teve parte do momento, né, do... do primeiro semestre, né, do segundo... da... durante a montagem, que uma das alunas procurou patrocínio, só que não deu certo, não rendeu frutos a questão do patrocínio. Então teve uma das... algumas praças a gente conseguia um local de apoio para poder ligar a tomada, né, quando a gente precisava para a caixa de som e a guitarra. Teve uma praça que não tinha acesso, então a gente... eh, a Nara, né, que tava responsável pela parte da produção, ela pegou parte de dinheiro em caixa e providenciou um gerador para poder usar na... nesses dias que a gente for se apresentar na praça, que inclusive foi na praça do Santa Mônica.

Dyan:

E falando nessa questão de custo, né, que você entrou aí, você acha que é viável economicamente hoje, atualmente no... em Uberlândia especificamente, você acha que é economicamente viável fazer teatro nas praças? Porque tem a questão do transporte, né, é... é um custo. Tem o figurino, tem todo o equipamento. Então tem todas essas questões. Você acha que seria muito viável fazer hoje em dia? Como tá a situação de hoje?

Thiago:

Hã, é uma pergunta mais complicada do que ela parece. Então eu vou responder primeiro que: depende. Depende do tipo de teatro que você quer fazer. Porque primeiro: o acesso ao espaço já é algo... já... já é algo mais facilitado. O espaço é público, pode ser usado para... para esse tipo de evento. Então até aí, tá OK. Não vai precisar pagar um aluguel de mais de R\$ 1.000 como são alguns espaços. Eh, agora quando eu digo que depende do tipo de teatro, depende da estrutura que você pensa, né, para... para essa peça, para esse espetáculo. Se vai ser uma cena curta ou não. Aí você também... a pessoa tem que também se atentar, né, aos horários em que for apresentado. Como é um espaço, né, que as pessoas vêm e vão, essas peças têm que ser pensadas, né, para ser apresentadas quando tem o maior número de pessoas lá na rua. Então exige... exige programação, exige pesquisa. No caso da... da cena em si, né, do trabalho teatral, tem eh... tem que se pensar, né, que tipo de figurino vai se usar naquele espaço por conta do sol quente quando tivermos calor. E também pra própria peça: o quanto de cenário vai ser necessário para levar? Se cabe numa mala ou se a pessoa tem um carro, né, e tem... vai caber num carro? Como que essa... como que vai ser feito esse transporte, né, de... dessas materialidades da... da cena? Então é uma coisa viável, não é impossível, mas também não é tão fácil quanto parece ser. Mas simplesmente chegar e estar lá, sabe?

Dyan:

Sei. É, então tem a questão também de ter ali... tem que pedir autorização, né, para ocupar esse espaço. Então tem todas essas questões. Tem a imprevisibilidade de se vai ter público ou não, também é um certo receio, né, como questão aí. E todas essas coisas imprevisíveis pode acontecer nesse local. E como que vocês se preparavam para isso? Seja assim "ah, vai ter público ou não", a questão também das interrupções, que vocês estão se propondo tá lá e a qualquer momento pode acontecer alguma coisa. Como, por exemplo, eh, entrou um bêbado lá na... quando tava na Santa Mônica, entrou um bêbado interrompendo o... o espetáculo de vocês, né? É uma coisa que tá ali que pode acontecer a todo momento. Como vocês... teve uma preparação sobre isso?

Thiago:

Então a preparação é... é mais uma preparação psicológica, digamos assim, né? "Olha gente, pode acontecer". Até porque não tinha... pelo menos na minha concepção, eu acho eh... que não... não tinha como a gente fazer até um... fazer com que isso acontecesse, né, de... de forma de... de forma que parecesse natural, digamos assim... fingir que está acontecendo para saber como iríamos lidar. E para mim, na minha cabeça, isso não geraria resultado. Era um tipo de imprevisto que a gente sabia que poderia acontecer, então, caso acontecesse, a gente levava o espetáculo. Eh, no caso de alguns imprevistos que aconteceram, teve um dia que foi na... numa... na praça que... que a gente vestiu os materiais ao lado da escola, que teve uma pessoa que ele realmente ligou o som assim que a peça começou. A gente começou a apresentação, ele ligou o som e aumentou o volume. Só que foi resolvido rápido. A gente falou com a produtora que tava presente no dia, ela foi até lá, conversou com ele e se resolveu. Só que, e uma das coisas que a gente aprende também, é que eh... esse tipo de situação — não só essa mas todas as outras — estão foras do nosso controle. Totalmente diferente do que seria, né, em um... uma apresentação de teatro entre muitas outras "tradicional", numa sala fechada, num palco italiano. Um bêbado não entraria numa sala... para... nessa sala. Para início de conversa, não teria um carro alto, a gente não escutaria motor de moto, de carro. Então como são coisas que não estão... estão, né, além do nosso alcance, a gente pensa numa forma de contornar. No caso, você falou de... de um treinamento, né, para... para esse tipo de situação: se a gente tá em cena, uma coisa que o... o Narciso dizia muito no... no nos momentos de direção... "se eu tô em cena, passou um carro metendo a mão na buzina, eu paro a cena. Eu faço alguma outra coisa, não saio da personagem, eu fico uma relação física com a plateia, mas eu paro de dizer o texto. Senão a plateia não vai me ouvir, a plateia vai ouvir o carro buzinando, vai ouvir o motor da moto". Que

is... isso também aconteceu dos dias das apresentações. Então é ter essa inteligência cênica, né, essa percepção de que nesse momento não é adequado dar continuidade ao texto. Não vou sair da cena, mas o texto eu vou pausar por um momento, vou aguardar para que a plateia possa ouvir. Agora com relação ao bêbado, essa eu acho que foi a maior surpresa de todos os espetáculos. Eh, entre todas as outras apresentações, a plateia adorou. Todo mundo que eu conversei disse que adorou o jeito que a gente levou, né, que deu para lidar muito bem. Só que eu, particularmente, também fiquei com bastante medo. Eh, medo no sentido de não de estragar a... a cena, não a apresentação, mas de ter alguma... alguma relação, né, de certa forma, que invadissem o espaço de alguma das atrizes ou até com algum dos atores. Mas foi algo que... que lidamos e... e passou.

Dyan:

É, uma questão que não dá para saber, mas eu acho que foi bem interessante como vocês se enquadraram. Eu acho que também questão de... eh, meio que você vai pegando ali conforme você vai trabalhando o espaço, você vai tendo ali formas de se adaptar, né? Às vezes até integrar. Que eu acho que às vezes vocês tentavam muito só continuar e aquele cara, o bêbado, tava lá e você só tentavam continuar, sabe, não enquadrava ele ao que tava acontecendo. Eu sei que tem muitos receios, muita essa preocupação, né, de... de toque ali, vai lá, o cara tá entrando, você não sabe o que ele vai fazer. Mas eu acho que às vezes dava para tentar encaixar, sabe? Eh, tipo improvisar. Mas eu acho que é uma coisa que vai construindo lá na percepção dos atores para deixar mais enquadrado, ao invés de só tentar continuar, entende?

Thiago:

Sim, e concordo com você.

Mas eu acho que foi um... acaba agregando também pro... pro espetáculo, né? Ele vai se tornando uma forma diferente e as pessoas começaram a rir também.

Dyan:

Mas eu acho que foi um... acaba agregando também pro... pro espetáculo, né? Ele vai se tornando uma forma diferente e as pessoas começaram a rir também. Então é uma coisa muito interessante, que às vezes também dá um medo, né? Eu acho que uma coisa que dá um medo quando a gente vai levar para esses lugares que você não... a pessoa não tá se propondo a ir lá e assistir o teatro como se fosse no lugar fechado, porque quem vai no lugar fechado tá se propondo a isso, né? Sabe que tem a questão de ficar calado, de ficar sentado e tudo mais. E em

relação ao público, vocês pensaram também ter uma interação com eles? Falaram alguma coisa pro público, tipo vamos dizer uma... quarto... que é uma quebra de quarta parede? Ou era algo mais "ah, vamos seguir mais aqui um espetáculo mais a gente... as pessoas vão, se elas interagirem ou não, a gente vai dando continuidade numa linha meio cronológica"? Como que foi isso?

Thiago:

Certo. Eh, primeiro, antes de começar as apresentações, quando a gente percebia pessoas, né, em volta da... das praças, a gente ia para... para entrar em contato, né, para falar que ia ter uma apresentação ali. Se ela tivesse disponível e interesse para ela ficar, né, para poder assistir o espetáculo que ia acontecer. Ia fazer esse movimento e caracterizado, isso já era com figurino, maquiagem, as perucas, enfim, tudo pronto. Depois de pronto a gente já começava a... a chamar essas pessoas, a tentar reunir esse público. Quanto a... à apresentação, eh, tinha sim uma interação com... com o público, mas ao meu ver não era uma interação tão forte. A interação acontecia mais diretamente, eh, só que dentro da história, dá para entender?

Dyan:

Entendi.

Thiago:

Assim, essa quebra da quarta parede acontecia, só que a... as interações que... que havia, né, com a plateia, era mais dentro da história: as personagens contando a história, né, e se relacionando com... com esses espectadores. Por exemplo, no começo, o personagem que o... o Salvador fazia, né, que era o narrador, essa narração era diretamente para os espectadores, era para a plateia. Não era uma narração como seria num um... num teatro dramático, né, o... o personagem possivelmente olhando pro vazio e... e desconsiderando as personagens, não. A história tava sendo contada para eles diretamente, pra plateia. Em alguns casos, eh, por exemplo em cenas como a que eu fiz com a... a Gabi e a Isla, né, que era as alegorias, principalmente... principalmente nos dias que a gente percebeu que... que haviam crianças, a gente fazia o nosso texto, né, que citava crianças olhando para elas e se relacionando diretamente. Então ess... na minha percepção, eh, essa interação com a plateia, com os espectadores, eram essa interação, né, dentro da narrativa.

Dyan:

E sobre as condições físicas, eh, do espaço? Você via que tinha muita dificuldade, eh, no sentido de "ah, tem algumas praças que tá meio precarizada"? Assim, essa questão dificultou muito? A questão "ah, às vezes uma iluminação não tava legal", a questão da segurança... que que você achou sobre as condições físicas das praças no geral, assim?

Thiago:

Boas, muito boas. Tinham inclusive, tinham praças excelentes. Eh, a... a primeira praça que a gente apresentou, que foi a no centro,

Dyan:

A Clarimundo Carneiro, né?

Thiago:

Isso, uma praça muito boa. O... o chão facilitou muito a... o transporte das... das estruturas. Tinha uma infraestrutura muito boa mesmo. E tinha uma... não vou saber falar o nome, mas tinha um... uma construção ao lado, né, que tinha luz. Então foi muito bom que a gente tava além das luzes, né, na... nas laterais da rua, né, dos postes, tinha aquela iluminação que vinha desse lugar. Então foi excelente pra gente essa praça também.

Dyan:

Hum, ótimo.

Thiago:

As outras também tinham uma infraestrutura muito boa. Eh, o... os... uma coisa que é simples, mas que nesse... no nosso caso, pensando no que a gente usava na peça, influenciaria muito: o chão tava lascado? Dava para transportar as estruturas de... de uma... de uma ótima forma?

Dyan:

Mas houve um estudo também, né, das praças que poderiam ser utilizadas pelo Narciso, se eu não me engano. Não foi?

Thiago:

Sim, teve uma pesquisa da... das praças, né, quais seriam as praças... as melhores praças para serem utilizadas ou não. E aí eh, algumas pessoas (não foi o elenco todo), algumas pessoas junto com o Narciso foram verificar a... o estado físico das praças para ver se tava apto ou não.

Dyan:

Certo. Entendi. Então teve esse estudo anterior, né?

Thiago:

Isso.

Dyan:

Ahã. E como que foi a... eh... a... o público em cada praça? Teve assim uma curiosidade muito grande? Pessoas que passavam não ficavam, ou realmente teve o interesse ali do público? Como que você acha que foi em cada praça, assim, sua percepção?

Thiago:

Acho que foi uma conferência heterogênea, no sentido de que eram lugares diferentes da cidade, né, então foi... eu, para mim, foi uma coisa diferente em cada apresentação. Nas primeiras, que foi na Praça Central no mundo, eh, deu uma quantidade legal de pessoas. Eu vi que algumas pessoas que estavam passando, né, pararam para assistir. Inclusive teve um espectador, né, que não era do teatro no sentido de não assistir as apresentações do curso, e ele foi duas vezes. A... a Isla até comentou que viu ele na... no segundo dia da apresentação. E no... nas outras praças, eh, eu... dava para perceber, né, que algumas pessoas estavam indo porque eram pessoas conhecidas, a gente havia convidado. Mas sempre dava para perceber algum rostinho que não era habitual, né, que... que provavelmente era daquele... daquela localidade.

Dyan:

Ah, o... e o que que você diria que, assim, que falta para esses espaços tornarem, né? Algo mais apto do ator apresentar, assim? Se é uma das primeiras coisas para o ator pensar: "hum, e se eu levar pra rua?". Porque geralmente a gente não tem muito essa visão, né? Eu mesmo, que sou ator, eu geralmente não pensava muito sobre essa questão da praça. Tanto que eu tô estudando mais para tentar entender como é tá nesse lugar, porque geralmente a gente vai mais para esse lado da... ah, pela comodidade, né, do lugar. A gente já vai lá, já pega esse espaço, acredita que

vai mais pessoas. E então tem essa questão. O que que você acha, assim, que daria para atrair mais as pessoas a ir nesse lugar?

Thiago:

No caso os artistas, não é?

Dyan:

Os artistas. Isso.

Thiago:

Hum, entendi. Eh, para mim essa pergunta também é um pouco complicada, porque eu consigo pensar em dois âmbitos, né, quando você faz essa pergunta. Eh, a gente entende, né, eh... nós enquanto universitários, que esse estímulo, né, tem de se vir do... da área acadêmica ou esse interesse partir de outras experiências dos... dos atores. Porque, enfim, eh... primeiro, se for pensar nesse estímulo, né, como se esperando desse lugar acadêmico — as aulas ou pesquisas, aí tem uma coisa que é de incentivo ou do currículo... esse segundo é completamente... é muito difícil de ser alterado atualmente. Então eu vejo que esse estímulo também vai depender muito, né — no caso, ainda pensando nesse cenário, né, de referências acadêmicas — de um professor que tem experiência com teatro popular ou que já tenha vivido de teatro popular. No caso do Narciso, ele já fez... Narciso já fez muito teatro na vida, né? Inclusive teatro de rua. Então foi uma das coisas que ele pontuou eh... isso vai... eh, vai ser trazido para cá porque eu quero uma montagem diferente no ateliê. Não quero essas... a mesma coisa que é sempre reproduzida no âmbito acadêmico. Então eh... eu vejo que é isso: tem que... tem que se ter outras referências. Se a gente é ensinado, né — isso claro, vou fazer o recorte novamente pensando no âmbito acadêmico — eh, a gente é ensinado a pensar e a fazer só o teatro de palco italiano, o teatro em sala fechada, vai ser esse tipo de produto, entre aspas, é que a gente vai sempre pensar em mostrar no final. Isso vai ser o tipo de arte que a gente vai pensar em fazer. Agora quando a gente fala no... no visão do artista em si, né, do ator e da atriz, uma das primeiras coisas que eu posso dizer é: consumir, né? Que tipo de arte, que tipo de teatro que a gente consome? Ah, a gente dá o mesmo olhar, dá o mesmo valor para um teatro de uma praça para um espetáculo que a gente vai assistir no teatro municipal. Eh... e é uma pergunta mesmo, sabe? Eu já, durante até mesmo antes da graduação, já assisti espetáculos incríveis, espetáculos muito bons que foram feitos na rua. Inclusive pelo grupo Galpão em Araxá. Eu foi... o... foi a minha primeira experiência como espectador assistindo o teatro de rua. Eles fizeram um no calçadão da cidade

e um outro na área externa do teatro municipal. Ainda assim foi no teatro municipal, mas foi na parte externa. Então eh... é a primeira coisa é isso: uma provocação, sabe? Eu consumo esse tipo de... de arte? Esse tipo de teatro? Teatro popular, o circo, o teatro de rua, teatro feito na praça? Porque é isso: eu tenho essa experiência como espectador, então a partir desse conhecimento, eu... eu quero, eu gostaria de... de fazer isso.

Dyan:

Entendi, isso é um ponto bem interessante que você trouxe, de a gente também vê que o teatro tem muitas ramificações, né? A gente pode ir por... por vários caminhos diferente e conforme a gente vai conhecendo mais... eu mesmo que não tenho muito conhecimento assim, abrangente do teatro — porque anteriormente à graduação eu não... eu não tinha experiência nenhuma com o teatro, eu não tinha uma visão específica com o teatro. Então isso foi se moldando ao tempo. E eu acho que ter essa experiência, como eu tive experiência também de ver vocês, é uma questão que você trouxe de, né? A gente tá lá proposto assistir, você vai entendendo o quanto a gama de coisas... que levar para outro espaço, onde pessoas que às vezes nunca teve contato com o teatro, como é a interação com elas delas assistirem ali e ver algo como se fosse algo "nossa senhora, que impressionante, eu nunca vi isso". Isso é muito gratificante, eu mesmo, só de ver. É uma que faz pensar: "nossa, se eu tiver num processo de criação, com certeza eu vou querer também pensar nesse espaço agora". Não mais, sei lá, no Nininha que a gente tem aqui ou no teatro municipal, um lugar mais fechado. Também levar, dá uma oportunidade de levar criações para esse espaço, que eu acho que também pode ter criado em vocês essa relação, né? Como que você enxerga o teatro hoje em dia? Se mudou alguma percepção sua? Se você pretende continuar com teatro de praça em algum momento? Como que você enxerga isso, você vê um potencial agora nesses espaços?

Thiago:

Eh, e parte desse potencial tá nisso que... que você acabou de falar agora, né, a questão do acesso e... e esses lugares, né, em que o teatro não chega. E... e para mim isso acontece até de uma... uma relação de uma forma muito pessoal, né? Porque o meu contato com o teatro, a primeira vez que foi na... durante... durante a infância, foi com projeto de oficina, né, de teatrais em escola. Na escola pública onde eu estudava. Então a... a... o... a... as turmas, né, de que dariam essas aulas de teatro levavam essa oficina que eram montadas por seis meses e resultava num espetáculo teatral que poderia ser... poderia ser apresentado nos espaços da cidade, como SESC, o teatro municipal que depois foi construído. E por que que eu tô trazendo esse exemplo?

Que para poder responder a sua pergunta. Porque da mesma forma que, sem essas oficinas serem levadas à escola pública, eu não conheceria o teatro, talvez teriam pessoas que não assistiriam — pelo menos naquele dia — a primeira apresentação de teatro. Porque só conheceram porque foi até lá. Porque muitas vezes não... eh, essas pessoas não têm condição, né, de ir até aquele espaço ou muitas vezes elas não têm nem acesso à informação de que essas apresentações estão acontecendo nesses lugares. Que quando a gente fala de divulgação e de disseminação de informação, essa... essa informação ela é muita... muitas vezes ela é... ela é... ela é dada mas pro círculo fechado. Essas informações às... não estou dizendo que isso acontece o tempo todo, claro, mas muitas vezes elas já chegam para quem costuma consumir arte, o que também não é um problema. Mas essas pessoas, né, elas não... não têm acesso a essa informação e a... a esses produtos, né, que são espetáculos teatrais, exposições. Então eu... eu acredito que o mais importante também nesse sentido, né, de... de arte, a importância do teatro foi de reviver essa... essa... não essa impressão, mas essa certeza de que o... o teatro, né, ele... ele é todo mundo tem que ter direito ao... a poder vivenciar, né, a arte no geral. E que o teatro popular também, no caso a arte popular como um todo, mas o teatro popular, o teatro de rua e o teatro feito na praça, eles são essenciais para que pessoas que não frequentam esses espaços consigam ter acesso.

Dyan:

E o que que você acredita que poderia facilitar ou até mesmo incentivar o uso dessas praças... pro teatro? Sabendo de todas essas questões, de quanto que pode ser enriquecedor tanto pro ator quanto pra plateia... que caminhos que você acha que poderia ser mais rápidos, mais tranquilos para poder... porque igual você falou, se a gente tem contato com isso, a gente sabe que existe e às vezes abre a porta da curiosidade para saber "como eu chego lá". Porque se eu, por exemplo, eu não tive eh... essa... vou dizer esse acesso ao... o teatro nas praças mesmo morando aqui... sempre morei aqui e... e como eu não tive esse acesso, não tem aquele... aquela coisa que instiga você a querer a usar esse espaço. Então você acha que poderia acontecer?

Thiago:

Eh, eu acho que a primeira parte é ter conhecimento de que se pode usar. Por grande parte do elenco, inclusive eu, né, não... não tinha ideia de que a gente podia ter acesso, né? Como a gente tinha falado, como você mesmo comentou, né, que precisa da autorização da prefeitura, da liberação do alvará, tem essa parte burocrática. Mas pode ser usado, não é uma coisa que a gente vai... vai ser impedida de... de acontecer, né? Então eu acho que a primeira parte é isso:

você é ter conhecimento de que esse espaço ele pode ser usado para esse fim, para apresentações. E olhar com propriedade, sabe? Pensar "isso é um espaço que também é meu e eu posso usá-lo para..."

Dyan:

Entendi, certo. E se você fosse criar meio que um guia assim para futuras pessoas que também quisessem tá lá dentro das praças, levar a sua... seu teatro para dentro desses locais, que pontos que você daria que são importantes e fundamentais para poder ocupar esses espaços?

Thiago:

Certo. Primeiro, eh, se programação. E aqui eu falo programação no sentido geral de produção, né? Eh, e também no caso de... de se preparar para data. Em que data que você tá planejando essas apresentações? Na cidade onde você vai apresentar chove nessas datas? A não ser que seu espetáculo seja para se apresentar na chuva e não é um problema. Mas então a primeira tensão é essa: a data, o local e a possível previsão do clima para esse momento que você tá planejando se apresentar. Eh, segundo: que tipo de materialidade a... o pessoa tá pretendo, né, utilizar para esse espetáculo? Vai precisar de sonoplastia? Eh, caixa de som? É uma caixa de som que necessita de tomada? Provavelmente sim. Então vai ter lugar para conectar essa tomada? Eh, transporte dos materiais: a caixa de som, o figurino, o cenário. Quantas pessoas vão fazer parte desse espetáculo? Como que vai ser o transporte dos atores, da... das atrizes, né, e dessas materialidades. Também é importante, visitar o local... o local com antecedência, como a gente tinha falado. Conhecer o espaço, eh, a praça, tentar interagir um pouco com as pessoas que estão lá para... para já ter uma... para ter uma noção, né, se o espaço que você tá pensando comporta sua ideia de... de cena ou de espetáculo teatral. Porque às vezes o... o problema entre aspas... por exemplo, a não é a praça que é inadequada ou o lugar que é inadequado, mas o tipo de apresentação que você pensou não tá adequado para aquele local. Então às vezes é... é melhor pensar, adaptar, né, algumas coisas que compõem o espetáculo ou procurar um outro espaço. Então por isso que é muito importante ver o local com antecedência. E... sim.

Dyan:

Pode continuar. Se tiver mais alguma coisa para agregar sobre essa fala.

Thiago:

Uhum. Que por último, mas não menos importante: se preparar pros imprevistos. Porque eles vão acontecer. Não sei se vai ter um bêbado, mas vai ter cachorro latindo, vai ter carro, moto passando na rua. Pode ter um engraçadinho que queira aumentar... que queira ligar o som do carro quando a apresentação começar. Então isso tudo pode acontecer.

Dyan:

E o que que você diria assim, pela sua primeira experiência que você teve, eh, para grupos que pensam em ocupar esse espaço mas às vezes tá com meio com receio, não sabe como funciona? Então de toda a sua trajetória o que você falaria?

Thiago:

Eh, primeiro, né, para abrir mão desse medo, porque senão as coisas não acontecem. E começar aos poucos. Aos poucos no sentido de que, tá, eh... a pessoa, esse grupo pretende apresentar uma cena teatral na praça, um espaço da rua? Eh, pesquisa, pesquisa o local, vai até ele, separa uma tarde para poder ver como é espaço, eh, o horário que as pessoas estão lá ou não. Se interessou? Acha que a... que o espaço cabe o seu espetáculo? Entra em contato com a prefeitura para conseguir liberação de uso. Ess... esse é ter esse caminhar, sabe? Ver o espaço, se identificar, se é algo que você quer realmente e que se o espaço comporta a sua apresentação. E depois preparar para poder levar para a praça.

Dyan:

Bom, então era... era isso que eu queria extrair de você, sobre toda a sua experiência inicial, né? Que eu acho que é uma experiência completamente diferente de quem já está no meio há muito tempo, acostumado com todas essas coisas. É uma primeira visão, o primeiro contato, né, que às vezes é sempre muito interessante explorar. Nós atrizes, atores, sempre tá explorando coisas novas, levando para outros caminhos. E eu achei muito interessante sobre suas falas que você trouxe. E eu agradeço demais sua participação.

Thiago:

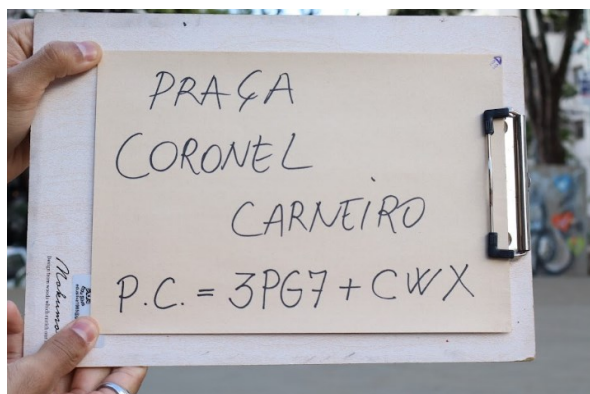
Que bom, Dyan. Fico feliz em ter ajudado e poder ter participado também. Foi para mim também foi muito bom poder revisitar a... as memórias do... da apresentação do ateliê.

APÊNDICE E - DADOS DAS PRAÇAS - IC 2023

Todas as fotos foram tiradas pela fotógrafa Amanda Bianco

01

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característ icas
Coronel Carneiro	3PG7+CWX	875M ²	2.500	Sim	Não	Fácil acesso à energia elétrica



Placa de referência



Vista de frente



Vista frente esquerda



Vista frente direita



Vista frente (longe)



Vista costas



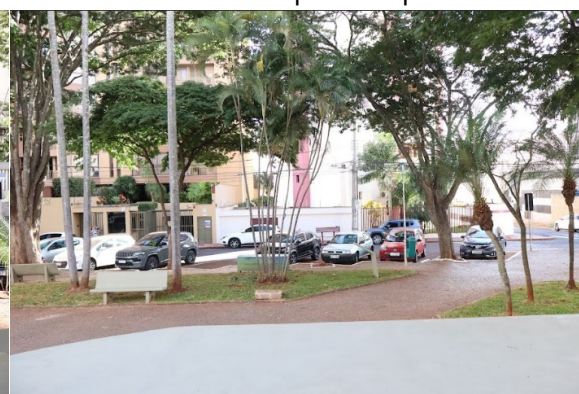
Vista cima do palco



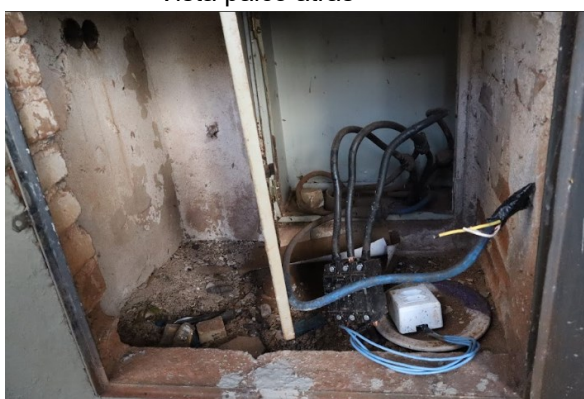
Vista palco esquerda



Vista palco atrás



Vista palco direita



Caixa de energia elétrica



Vista de atrás do palco



Padrão energia elétrica



Padrão energia elétrica



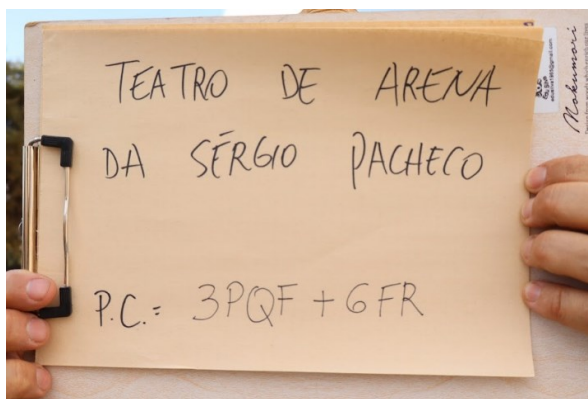
Caixa energia elétrica



Câmeras de segurança atrás do palco

02

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característic as
Teatro Arena da Sergio Pacheco	3PQF+6FR	580M²	500	Não	Não	Fácil acesso à energia elétrica



Placa de referência



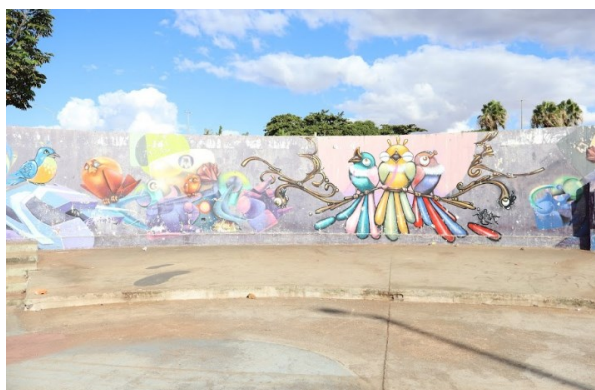
Vista dentro (arena)



Vista dentro arena esquerda



Vista dentro arena direita



Vista fundo (palco)



Vista dentro (palco)



Vista atrás da plateia centro



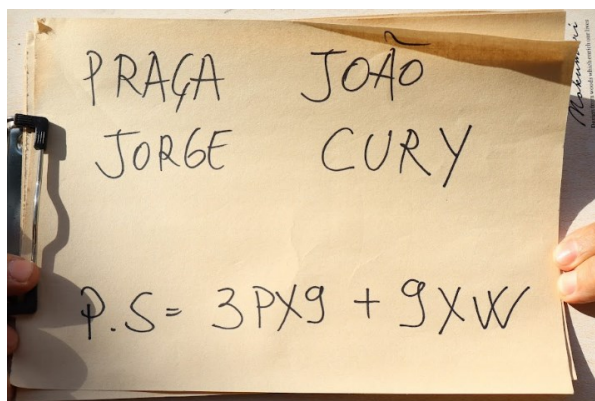
Vista atrás da plateia esquerda



Vista atrás direita

03

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característi cas
João Jorge Cury	3PX9+9XW		150	Sim	Não	



Placa de referência



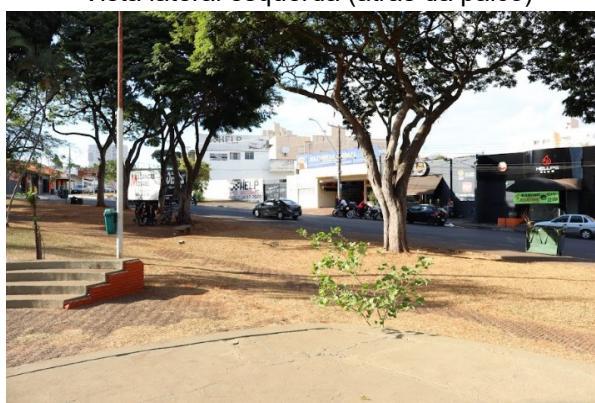
Vista de atrás da plateia



Vista lateral esquerda (atrás da palco)



Vista cima do palco (atrás)



Vista cima do palco (direita)



Vista cima do palco (esquerda)



Vista cima do palco (Frente)



Vista lateral esquerda (para palco)



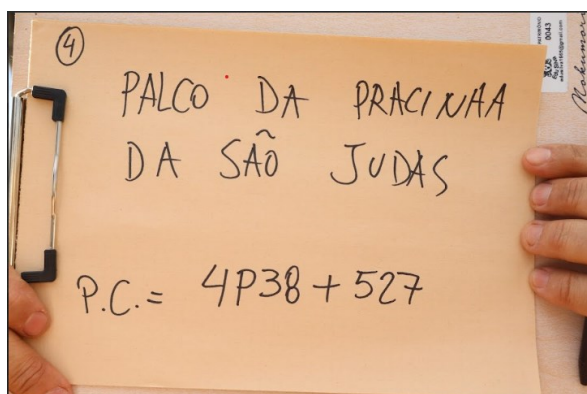
Vista atrás do palco



Vista atrás do palco

04

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característi cas
Palco da pracinha da São Judas	4P38+527	450M ²	1000	Sim	Não	



Placa de referência



Vista de cima do palco



Vista lateral esquerda (vista de cima do palco)



Atrás do palco (vista de cima do mesmo)



Lado direito do palco (vista de cima do palco)



Vista de trás do palco



Lateral direita do palco (vista de cima do mesmo)



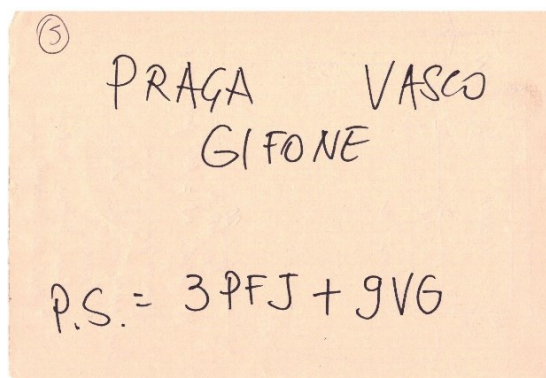
Palco visto de frente



Área de plateia (vista do lado esquerdo para quem está em cima do palco)

05

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade e estimada em pessoas	Estaciona- mento	Banheiros	Demais Características
Vasco Gifone	3PFJ+9VG	450M ²	1000	Não	Sim	



Placa de referência



Lateral do palco (vista de cima do mesmo direita)



Atrás do palco



Atrás do palco



Lateral do palco (vista de cima do mesmo esquerda)



Palco visto de frente



Área da plateia (Vista de cima do palco)



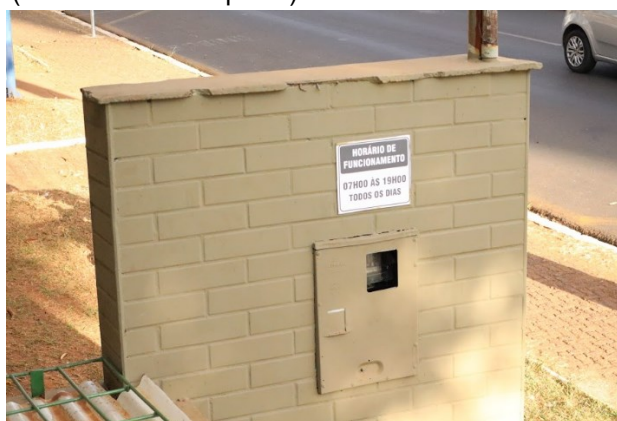
Palco visto de cima



Área da plateia (Vista de cima do palco)



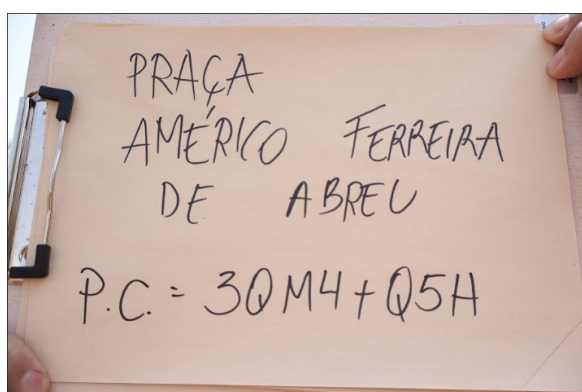
Palco visto de cima



Padrão de energia

06

Nome	Localização o Plus Code	Área estimada	Capacidade e estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característ icas
Américo Ferreira de Abreu	3QM4+Q5 H	630m²	1200	Sim (Rua)	Sim	Táxi, ótimos comércios, Igreja, Bancos para sentar

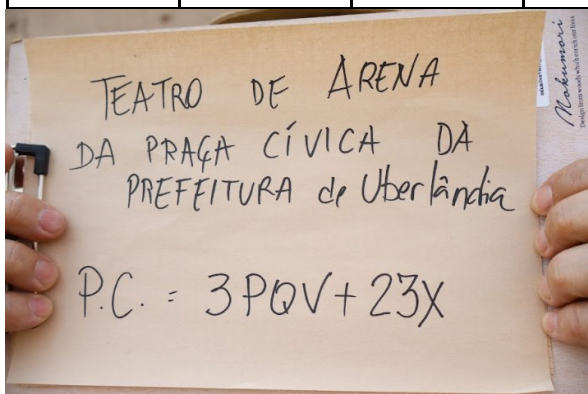


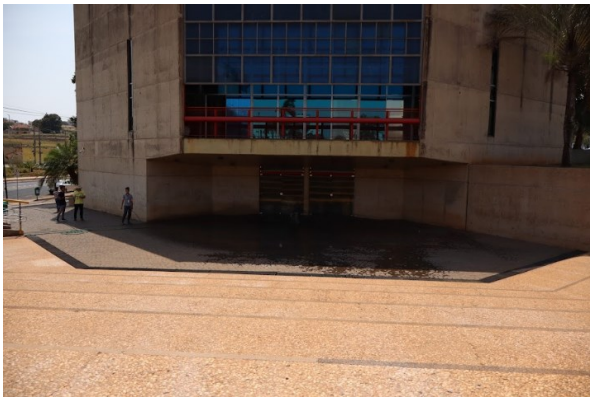




07

Nome	Localização o Plus Code	Área estimada	Capacidade e estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Característ icas
Teatro de Arena da Praça Cívica da Prefeitura de Uberlândia	3PQV+23X	530m²	1000	Sim	Não	Estacionam ento próprio, Luz + energia.

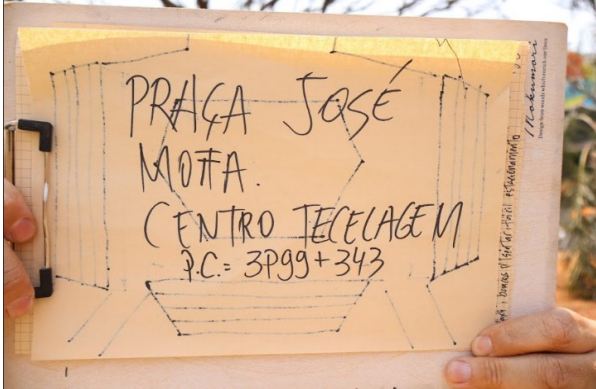






08

Nome	Localização o Plus Code	Área estimada	Capacidade e estimada em pessoas	Estacionamento	Banheiros	Demais Características
José Motta (Centro de Tecelagem)	3P99+343	~130m²	400	Sim	Não	Muitos comércios, Barulho frequente, sem energia, Arborizada.





09

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banheiros	Demais Características
Praça Olívia Calábria	3PC5+FPR	~160m ²	300	Não	Não	Tem iluminação, não tem ponto de energia, rodeada de residências.





10

Nome	Localização Plus Code	Área estimada	Capacidade estimada em pessoas	Estaciona mento	Banhe iros	Demais Características
Parque Vi. Siqueroli	4PG7+GJ7	~1200m²	3000	Sim	Sim	Energia elétrica, cerca de 400 pessoas sentadas, silencioso, piso de grama, proibido a entrada de animais, a céu aberto, ótima acústica.



