



TEATRO DE RUA, RECEPÇÃO E IDENTIDADES: OIGALÊ, TCHÊ!

Taís Ferreira*

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

taisferreirars@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo trata de questões relativas à recepção do teatro de rua a partir de experiências da Cooperativa de Artistas Teatrais Oigalê (RS). Para tanto, discutem-se técnicas e estratégias de encenação voltadas à recepção desenvolvidas nos espetáculos de teatro de rua do grupo. O debate volta-se à ressignificação efetuada pela Oigalê na criação de seus personagens gaudérios, construindo uma nova recepção da identidade gaúcha.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de rua – Recepção – Identidade

ABSTRACT: This paper focuses in the street theater's reception at the performances of Cooperativa de Artistas Teatrais Oigalê (RS). Discuss techniques and performing strategies for the audience developed in their street theater plays, and the ressignification made by Oigalê in their gaudérios characters building a re-construction of the gaucho identity.

KEYWORDS: Street theater – Reception – Identity



* Mestre em Educação pela UFRGS. Professora do curso de Licenciatura em Teatro da UFPel.

Oigalê-tchê, eh-cuê!
Se aproxiegue pra escutar
Oigalê-tchê, eh-cuê!
Mais um causo eu vou contar...

(Refão da música **Causo Farrapo**,
do CD Ramilonga, 1997, de Vitor Ramil)

Os versos escolhidos para dar abertura a estes escritos encerram em si algumas das temáticas que serão aqui debatidas: o convite ao espectador/ouvinte feito por um ator/narrador, ou seja, a recepção de artefatos artísticos, e, obviamente, a exclamação vocativa que dá nome ao grupo que será objeto e sujeito do estudo aqui apresentado. Portanto, julgo pertinente explicar o significado do termo “oigalê”, a partir de versos de uma das canções mais conhecidas do repertório da música popular brasileira contemporânea concebida no estado do Rio Grande do Sul. Pois, ainda que o cantor, compositor e escritor Vitor Ramil postule sua *Estética do Frio* como um *ethos* próprio do artista gaúcho, assistimos com os espetáculos da Cooperativa de Artistas Teatrais Oigalê à (re)configuração de uma outra identidade gaúcha, esta muito menos bravia e refinada, muito mais ligada à exploração dos estereótipos do tipo gaúcho, que forneceria à construção de uma linguagem de teatro de rua elementos cômicos e empáticos para com as platéias.

Gostaria de esclarecer que não aprofundarei neste artigo temas tão em voga como o gauchismo e o movimento tradicionalista gaúcho (MTG). Estes já estão sendo devidamente esmiuçados e estudados por importantes historiadores e teóricos da cultura. Assim, cumpre notar que aqui farei referência ao uso que o grupo de teatro do qual estou tratando faz desta possível “identidade gaudéria”, tratada como um recurso da linguagem de teatro de rua e as conseqüências disto na construção da recepção destes artefatos teatrais.

Assim, voltando à explicação/tradução necessária do termo “oigalê”, pode-se definir que “oigalê” é um modo de evocar alguém típico dos pampas gaúchos/gauchos (fronteiriços entre Brasil, Uruguai e Argentina), cumprimentar e chamar para si a atenção, algo próximo de: “Escute-me! Ouça o que vou contar!”. E este é o convite que

faz o grupo teatral Oigalê ao ocupar ruas, praças, avenidas e espaços públicos com seus espetáculos teatrais. O mesmo convite que o velho gaúcho contador de causos faz ao ouvinte nos versos de Ramil, que não por acaso intitula a canção de *Causo Farrapo*.

Neste ano de 2009 a Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais completa 10 anos de existência. Parece lugar comum introduzir um artigo com esta afirmação, mas nela estão contidos alguns dos motivos que aqui devem ser expostos a fim de justificar a escolha deste grupo e, conseqüentemente, de seus trabalhos e da relação destes com o público, como objeto deste estudo.

O grupo, fundado por seis artistas gaúchos no ano de 1999, nasceu da vontade de construção de um coletivo que desenvolvesse pesquisa, produção e disseminação da arte teatral, mais especificamente, do teatro de rua. Segundo Hamilton Leite, em entrevista concedida a mim, pareceu ao coletivo que o teatro de rua seria a forma mais viável, econômica e politicamente, de colocar “na roda” seu trabalho.

Todos os artistas do grupo vinham de experiências passadas com a linguagem do teatro de rua, tanto no Brasil como no exterior, e julgaram que dar continuidade a estas vivências, tendo em vista um formato de produção coletivo e cooperativado poderia ser profícuo tanto ao desenvolvimento dos artistas, como à construção de mecanismos de subsistência através do teatro, já que se tratavam todos de profissionais da área, com formação superior (todos freqüentaram o Departamento de Arte Dramática da UFRGS) e alguns anos de carreira profissional.

A estréia aconteceu com o espetáculo *Deus e o Diabo na Terra de Miséria*, adaptação do tradicional conto platino *O Ferreiro e o Diabo*, em que elementos como a música ao vivo, o uso de recursos como pernas de pau e a transposição do universo gaúcho para a comicidade direta própria do teatro popular já estavam presentes. Tive a oportunidade de assistir à estréia deste espetáculo e a proximidade do personagem Miséria, que viria a fazer parte de outro espetáculo da Oigalê, com os *zanni* da *commedia dell'arte* já estava posta.

Nestes 10 anos de existência, a Oigalê constituiu-se como um dos principais grupos do estado do RS, tanto pela importância e qualidade dos artefatos que cria como pelo sistema de produção cultural que empreende de forma efetiva, através da criação e venda de espetáculos, da circulação destes por praticamente todo território nacional, da

pesquisa desenvolvida acerca de uma linguagem própria do teatro de rua e, principalmente, aquilo que caracteriza o grupo e tornou-o muito conhecido, e reconhecido: sua investigação acerca dos referenciais da “cultura gaudéria”. A trupe já participou das principais mostras e festivais de teatro do país, bem como já atuou em todas as regiões do Brasil¹.

As montagens de cinco espetáculos de teatro de rua e três para sala aconteceram graças ao recebimento de prêmios e incentivos financeiros de mecanismos como Prêmio Miriam Muniz, Caravana Funarte, FUMPROARTE (Fundo de Cultura do Município de Porto Alegre) e leis de incentivo fiscal estadual e federal (estas últimas somente para espetáculos de sala). No entanto, deve-se mencionar que, além da eficiência demonstrada em aprovar projetos de montagem, produção e circulação, comercialmente a Oigalê é uma empresa cultural promissora, que mantém atualmente em seu elenco doze profissionais do teatro, além de já ter realizado parcerias criativas com grande parte dos principais diretores, cenógrafos, figurinistas, compositores, musicistas, bonequeiros, dramaturgos e atores que atuam no campo teatral porto-alegrense.

Esta breve explanação sobre o histórico do grupo serve para introduzir as duas questões que nortearão o debate a ser desenvolvido a seguir: a recepção do teatro de rua e a identidade gaúcha apresentada pela Oigalê em seus espetáculos. Por si só, cada um destes assuntos já suscitaria longas discussões, no entanto, ao analisar tanto a produção, como as falas dos integrantes do grupo e ao acompanhar apresentações em “observação participante” junto aos espectadores, percebi que estas duas questões, ou temáticas de debate, estão intrinsecamente ligadas no caso da Oigalê. A produção, a circulação e a recepção (consumo) dos espetáculos de teatro de rua da Oigalê estão diretamente relacionadas à apresentação, paródia, satirização e uso de elementos do que aqui denomino “cultura gaudéria”, ou seja, os elementos e traços referenciais da figura típica do estado do RS, o gaúcho, homem livre que vive nos pampas, que tem no cavalo seu melhor amigo, que historicamente apresenta caráter brutalizado por seu passado de lutas, guerras e batalhas, mas que em linhas de fuga determinadas apresenta-se nobre, valoroso e até sentimental.

¹ Para dados mais detalhados sobre o grupo, sua trajetória, os espetáculos e os atores, consultar: <http://www.oigale.com.br/index.htm>.

A RECEPÇÃO NO TEATRO DE RUA: “ESPECTADORES NÔMADES E SEM-TETO”

Se pensarmos em nossa herança teatral, podemos citar inúmeros momentos em que o espectador de teatro foi espectador em espaços abertos, nas ruas, feiras e praças. Se a hipótese de que o teatro ocidental deriva dos rituais gregos em homenagem ao deus Dionísio é pertinente, temos a rua como palco. Se as bacantes seguidoras de Dionísio sobem aos montes e realizam seus rituais em bosques, os coreutas ditirâmbicos efetuam seus cantos, danças e evoluções pelas ruas da pólis ateniense, assistidos pelos transeuntes. Assim, se há espectadores, e estes estão nas ruas, acompanham a passagem sem lugar pré-definido, em cortejos móveis que transcorrem ocupando o espaço público. Porém, com a instituição do teatro como forma oficial de manifestação da cultura e do *ethos* gregos, faz-se a necessidade de existir um espaço próprio para esta arte. O edifício teatral proposto pelos gregos, o *theatron*, lugar para se ver, ganha outros usos e finalidades na Roma Antiga, que prefere espetáculos ligados às variedades circenses, bélicas e desportivas. E o teatro volta para as ruas, através de mimos, pantomimos, jograis, bufões, trovadores e ambulantes.

No medievo, a arte teatral misturava-se ao povo, imiscuía-se ao populacho dos feudos e migrava constantemente. Nos nascentes burgos da Alta Idade Média, vemos mais uma vez as ruas sendo tomadas pelas enormes e suntuosas representações dos mistérios, dos autos e das moralidades, em festas de caráter litúrgico e profano que envolviam todas as vilas crescentes. A rua é palco, mais uma vez. Palco e platéia, já que espaço em que os que assistem também participam como atores das encenações.

A renascença vê surgir o gênero que por excelência ligou os atores a sua qualidade mambembe: a *Commedia Dell'arte* italiana que se espalhou pelos quatro cantos da Europa, tornando-se o gênero mais popular e bem-querido nos séculos XVII e XVIII. Em seus carroções, misto de casa e de palco, atores e atrizes virtuosos, que cantavam, dançavam, manejavam espadas, tocavam instrumentos, realizavam acrobacias e possuíam um extenso repertório de textos e gags cômicas, encantavam o povo nas ruas e os nobres nos salões de seus castelos com as máscaras e personagens tipos fixos que eram elemento fundamental da composição da *commedia*. Sua

popularidade é substituída pelos melodramas no século XVIII e XIX, que antes de migrarem aos teatros de *boulevard*, tinham lugar nas ruas e nos palcos de feiras.

E o público nômade? E as platéias sem-teto? E os espectadores errantes? Que lugar ocupam na construção destes períodos da história do teatro ocidental? Como participam na construção ativa de sentidos e significados destes espetáculos? Como legitimam gêneros e tradições teatrais?

Estas perguntas suscitariam uma ou mais teses, mas atendo-me agora a pensar em sua produtividade ao propor a discussão que é motivo deste artigo, ou seja, a recepção do teatro de rua contemporâneo.

O teatro sempre esteve atrelado ao espaço público. Ainda que muitos de seus períodos e de seus gêneros tenham se desenvolvido em salas de espetáculo próprias para este uso, ou seja, para o acontecimento teatral, sempre existiram e existirão momentos em que a linguagem teatral toma o espaço das ruas, invade o espaço que é público impondo a ele um espaço-tempo outros, diferenciados do atual, aquele que está ligado à arte, a intenções estéticas e fruição.

AS ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO DA OIGALÊ NA RELAÇÃO COM AS “PLATÉIAS SEM-TETO”

A fim de colocar em relevo e refletir acerca de algumas estratégias que a Oigalê coloca em prática em seus espetáculos de rua e que têm a clara função de criar uma relação direta com o público, de atraí-lo, de seduzi-lo e mantê-lo “fiel” e atento ao espetáculo do início ao fim, escolhi tratar de seu mais recente espetáculo de teatro de rua, *Miséria, servidor de dois estancieiros*, em que se podem observar muitas das estratégias desenvolvidas pelo grupo em seus 10 anos de carreira com o teatro de rua. Utilizo-me de imagens e de exemplos oriundos de outros espetáculos do grupo, mas terei como foco principal de análise os procedimentos e escolhas empreendidos em *Miséria*.

Miséria, servidor de dois estancieiros é baseado em uma adaptação do texto do século XVIII do italiano Carlo Goldoni, que formalizou dramaturgicamente personagens e gags da *Commedia Dell’arte*, *Arlequim, servidor de dois amos*. A direção é de Hamilton Leite e o elenco composto por seis atores/atrizes, a produção é do grupo.

Foram utilizados como elementos de preparação da montagem, técnicas básicas de atuação dos *commicos dell'arte*, bem como houve uma preocupação estética em inserir alguns elementos visuais como os figurinos inspirados nas imagens que temos das trupes de *commediantes dell'arte*. No entanto, o diretor lança mão, como parte constitutiva de uma pesquisa estética em elementos do teatro de rua, de músicas, sonoridades, cenografia e uso do espaço cênico ligados às tradições construídas pelo próprio grupo em sua trajetória. Entre elas podemos citar algumas como o uso intenso da música de cena, executada pelos próprios atores. Estes cantam, dançam e possuem algum treinamento acrobático, além de andarem em pernas de pau. O ator dos espetáculos de rua da Oigalê deve ter um considerável domínio técnico dos instrumentos de corpo e voz para que “dê conta” das exigências da encenação, que geralmente são muito ágeis, repletas de quiproquós e peripécias, além de serem todas elas realizadas sem uso de nenhum aparelho de projeção sonora como microfones ou caixas de som. Na imagem abaixo, temos exemplo de cena de ação e movimentação vigorosa.



A fala a seguir, recolhida em entrevista com o diretor, produtor e ator do grupo Hamilton Leite, levanta uma série destes recursos que constituem um arsenal de estratégias que a Oigalê tem colocado em cena na tentativa de criar empatia com o eclético público das ruas e praças do Brasil:

A gente nunca pensa em como prender o público, mas a gente sabe como prender o público. Eu penso nisso. Na realidade, tu podes fazer um espetáculo como? Com música ao vivo, isso já prende o público. Tu vais fazer um espetáculo dinâmico, que conte alguma história ou que tenha recursos que sejam diferentes: ou perna de pau, ou acrobacia, ou máscara... Várias coisas que dêem interesse, que busquem alguma coisa. E não é porque a pessoa é popular que ela não tem interesse nisso.²

Assim, percebe-se que o apelo ao extracotidiano e ao “ator virtuoso” permanece presente no discurso do diretor e nas encenações do grupo, da mesma forma que eram elemento fundamental ao teatro popular medieval e renascentista, incitando o interesse de espectadores tão diversos como reis e mendigos, doutos e comerciantes, homens e mulheres, adultos e crianças.

Outro recurso recorrente, que podemos compreender como estratégia típica do teatro de rua, é a exploração de diferentes planos espaciais na encenação. O uso de pernas de pau, bem como estruturas cenográficas que ocupam os planos alto, médio e baixo são um fator de aproximação das platéias com os espaços de encenação construídos em ruas e praças para as apresentações do grupo. Essas estruturas também apresentam mobilidade espacial, podendo, com seu deslocamento dentro da arena (que pode ser circular, triangular ou em formato de losango, entre outros) de encenação, formar novos cenários, com novos planos e novas possibilidades de relação com o público. O teatro em formato de cortejo, levantado em obras sobre o teatro de rua³ e em Carreira,⁴ não é uma prática utilizada comumente pela Oigalê. Eles constroem seu local de representação nos espaços públicos e, só então, convidam o público a se aproximar, como nos versos de Ramil: “Oigalê-tchê, eh-cuê! Se aproxiegue pra escutar!”.

Pode-se perceber nas fotos abaixo como se estrutura esse uso da cenografia e do espaço de representação em *Deus e o Diabo na terra de Miséria* (1999) e *Miséria, servidor de dois estancieiros* (2008), respectivamente.

² HAMILTON LEITE, 2008

³ CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. **Teatro de rua**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

⁴ CARREIRA, André. **El teatro callejero em la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80**. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.



Deus e o Diabo na terra de Miséria (1999)

No caso da Oigalê, ainda pode-se perceber o movimento de triangulação típico da *Commedia Dell'arte* (em que os atores dirigem as falas não somente para seus *partners* como para os espectadores), assim como os apartes (em que o personagem dirige um comentário a algum espectador específico, quebrando a quarta parede), técnica básica dos melodramas do século XVIII e XIX, como recursos efetivos e constantes. Ademais, os atores também costumam deixar o espaço da representação tomando lugar junto ao público, onde os personagens tecem comentários sobre as cenas, envolvendo os espectadores na trama e gerando alguma empatia cômica. O convite à participação ativa do espectador na ação dramática também acontece em alguns

momentos do espetáculo, criando efeitos cômicos provenientes da timidez e do constrangimento dos espectadores “escolhidos” para participar da cena auxiliando o personagem que conduz a ação. Nas fotos abaixo vemos os atores entre o público e a escolha de um “espectador-colaborador”, neste caso um menino que cuida do cavalo do personagem.



Cumprer notat o papel que a música executada ao vivo e em cena pelos atores exerce na estética promovida pela Oigalê em seus espetáculos de sala e de rua. Os instrumentos são elementos cênicos sempre presentes nos espetáculos ao acompanhar canções cantadas pelos atores, ao realizar ruídos e sonoridades diversas que vão de um trem em movimento aos sons de uma floresta, assim como músicas com forte inspiração no cancionário tradicional gauchesco. Sobre isso, julguei pertinente incluir aqui a explicação de Hamilton Leite sobre o surgimento de um recurso que a Oigalê vem

utilizando em todos seus espetáculos de teatro de rua como estratégia de cooptação dos transeuntes (possíveis espectadores, desde que devidamente aliciados): incitar o público a escolher entre duas músicas para dar início ao “show de teatro”. Segue narrativa do diretor sobre este procedimento:

A gente sempre chega num lugar, tanto no *Negrinho (do Pastoreio)* como no *Deus e o Diabo (na terra de Miséria)* quanto no *Miséria (servidor de dois estancieiros)*, e nós sabemos cantar duas músicas, ‘Aquela’ e ‘A outra’. O que já é um chavão e responde como tu traz o público, como tu aconchega o público para chegar. Quando tu começa um espetáculo, às vezes não tem ninguém próximo, aí começamos a bater pratos, chamar para o ‘show de teatro de rua’, aí começa a chegar gente, e quando tem um público mínimo, nós vamos cantar ‘Aquela’ ou ‘A outra’, fazemos uma votação e quem ganha é ‘A outra’ ou ‘Aquela’, para nós pouco importa. Isso é só uma brincadeira: primeiro cantamos ‘Aquela’, que é a música do grupo, e depois cantamos ‘A outra’, que é ‘A mesma’. E alguém sempre diz: – É a mesma! Então vamos cantar ‘A mesma’, que é a música que dá abertura ao espetáculo. Isto é, já é a terceira vez que cantamos a música do grupo. [...] a gente achou num determinado momento, não foi no começo, que deveríamos ter uma música de abertura, para chamar as pessoas para o teatro de rua também. A gente usa em todos os espetáculos de rua, que é essa brincadeira de que vamos cantar só duas músicas e aí a terceira, que é ‘A mesma’, que é o início do espetáculo. E as pessoas já se surpreendem naquilo. E isso foi “uma sacação” que não foi de um diretor, foi da experiência de rua, este formato. E desde que a gente descobriu este formato a gente faz ele há mais da metade do tempo do grupo.⁵



⁵ HAMILTON LEITE, 2008.

As técnicas de interpretação, recursos cenográficos e de encenação aqui levantados não são de uso e desenvolvimento exclusivo da Oigalê. Outros grupos e artistas que desenvolvem trabalhos de teatro de rua no Brasil e exterior têm se utilizado destes meios como forma de aproximação e relação com o público das ruas, praças e espaços abertos ou não convencionais de atuação. No entanto, julguei pertinente apontá-los antes de discorrer acerca daquilo que considero fundamental ao entendimento do trabalho da Cooperativa de Artistas Teatrais Oigalê com teatro de rua e da relação travada pelos espectadores com estes espetáculos: a (des)construção de uma identidade gaudéria específica e a subversão da figura do gaúcho como forte, viril, corajoso, valoroso e carrancudo.

A IDENTIDADE COMO ELEMENTO DE EMPATIA: O GAÚCHO RESSIGNIFICADO

A questão das identidades (múltiplas, mutáveis, inconstantes e em eterno devir) está no centro de debates e discussões que interpolam os mais diversos campos na contemporaneidade: a história, a educação, as ciências sociais, a filosofia, as artes, o direito, a medicina, a psicologia. Enfim, praticamente todos os ditos “campos do saber” estão sendo permeados pela discussão acerca das identidades.

Em um mundo globalizado e, no entanto, repleto de sociedades compostas por tribos (urbanas ou não), como se constroem as identidades? Ao que nos filiamos, quais os discursos e práticas que nos constituem e que assumimos como fazendo parte daquilo que somos/estamos? Uma série de questões muito em voga, mas que se fazem pertinentes também neste artigo, no qual discuto acerca do teatro de rua e de sua recepção.

No centro dos trabalhos desenvolvidos pela Oigalê, como eixo temático transversal que permeia praticamente todos eles, está a figura do gaúcho. Este tipo brasileiro, primo-irmão do *gaucho* platino (uruguaio e argentino), é a representação de sul-riograndense (os que aqui nascem podem ser chamados de gaúchos ou de sul-riograndenses) mais comum e aceita tanto em outros estados do Brasil como no restante do mundo. E essa foi uma laboriosa construção, meticulosamente planejada e abrigada hoje muito além dos pampas e estâncias nos quais supostamente nasceu, dentro de

“pequenos templos” desta presumida cultura campeira, agropastoril, filha das tantas guerras às quais se submeteu bravamente o povo gaúcho em sua história: os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas). Dentro destes “templos”, um gaúcho (acompanhado de sua prenda) trajando indumentária típica dança bailados tradicionais ao som de músicas gauchescas, toma chimarrão, come churrasco e arroz de carreteiro, venera um passado de glórias e feitos viris que é apregoado pela “mitologia do gauchismo”. O mito fundador (hoje amparado não só pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), como pela mídia e pelos governantes) dignifica e glorifica a figura do homem a cavalo, o homem indomável, viril, forte, justo, valente, bom, guerreiro e apegado às tradições da terra.

Mas esta introdução serve, primordialmente, para ilustrar aos que não estão familiarizados com as culturas presentes no Rio Grande do Sul (estado múltiplo, aliás, que jamais poderia ser designado por “uma” representação somente, aquela dita “verdadeira”, sendo que multiétnico e multicultural por excelência) como se dá, dentro deste estado, o mais sulino do Brasil, a construção de uma identidade que representa há quase um século todos os que aqui nascem e habitam perante o mundo.

Muitos dos cidadãos nascidos ou residentes no estado do RS escolhem adotar estes discursos em sua constituição identitária, usando vestimentas e exercitando hábitos cotidianos que estariam ligados ao “ser gaúcho” promovido pelos discursos do MTG. Assim, naturaliza-se no estado e fora dele que todo o gaúcho veste-se, porta-se, come, diverte-se e pensa de determinada maneira, intrinsecamente ligada a esta figura do “gaúcho mitológico”. Ignora-se o fato de que a maior parte da população do estado é urbana e nunca teve contato com zonas rurais, que grande parte dos gaúchos é descendente direta de colonos alemães, poloneses e italianos, que o litoral recebe forte influência açoriana e que existem comunidades negras e todo o estado, mais fortemente nas regiões sul e metropolitana, onde religiões afrodescendentes dividem espaço igualmente com a igreja católica, as igrejas evangélicas e as casas espíritas.

Bom, devem estar se perguntado os que lêem a este artigo: e o que isto tem a ver com o teatro de rua e a recepção teatral? Neste caso, a chave para o entendimento de algumas escolhas que determinam a recepção dos espetáculos da Oigalê está justamente vinculada à representação de gaúcho veiculada e legitimada pelo MTG, pela mídia, pelos livros escolares, pelos discursos governamentais, pela literatura, entre outros.

Como exemplo, podemos tomar a transposição do personagem Arlequim para a personagem Miséria, um andarilho, esfarrapado, faminto e, por vezes, servidor de estancieiros (os senhores dos pampas gaúchos). O que faz a Oigalê ao transformar um personagem cômico, forjado nos moldes do que já Aristóteles nos apresenta como cômico (de baixa nobreza, ligado aos instintos, mundano), em um gaúcho dos pampas (homem sério, corajoso, viril)?

Frente a frente, em um mesmo personagem, estão os defeitos que caracterizam o personagem como cômico e as virtudes que este almeja estando inserido dentro de um *ethos* social específico que é o do gauchismo: desta forma, ele tenta ser valoroso, íntegro, forte e corajoso; porém, não obtém sucesso em sua empreitada.

E assim Miséria subverte a lógica da representação típica do gaúcho, oferecendo ao espectador, tanto sul-riograndense como de qualquer outra naturalidade, uma série de situações cômicas e absurdas. A coragem é substituída pela covardia, ainda que o personagem tente se justificar e aparentar valentia diante dos outros. Ele falha em suas investidas, demonstrando ser covarde. Ele não é hábil e astuto como o homem campeiro em suas lidas com o laço e a doma: ele atrapalha-se, engana-se, em uma série de quiprocós que nos entregam um personagem que não domina seu ofício de criado, sendo que este nem é especificamente seu ofício, pois ele eventualmente cumpre tarefas em busca de subsistência.

Outras figuras de gaudérios permeiam os espetáculos da Oigalê: o Coronel Picucha, em *Uma Aventura Farroupilha*, cria o contraponto cômico dentro da história trágica do menino imigrante alemão em busca do irmão em meio à Guerra dos Farrapos. Ele é bom e valoroso, auxilia o protagonista, mas seus modos rudes e simplórios são motivo de empatia pelo público, bem como sua relação com os peões (empregados da estância). Na encenação, elementos como uma enorme cuia de chimarrão, um bigode desproporcional e uma égua de madeira simbolizam o caráter cômico (e icônico) conferido ao personagem.

Em *Negrinho do Pastoreio*, o Patrão e seu filho, o Patrãozinho, “donos” do protagonista, denotam toda a crueldade e as relações de poder exercidas entre patrões e empregados, senhores e escravos, brancos e negros, no extremo sul do país. Relação historicamente silenciada em um estado que demorou alguns séculos para assumir que possuiu um cruel sistema escravagista ligado principalmente às charqueadas da região

sul do estado. No entanto, mais uma vez estes defeitos são exacerbados de forma a se tornarem cômicos, já que distantes de uma possível realidade, ou deslocados desta. Nas fotografias abaixo, exemplos de gaudérios de encenações da trupe: 1) o personagem Miséria; 2) Coronel Picucha e sua égua; 3) o patrão do Negrinho e 4) um dos patrões de Miséria.



Miséria



Coronel Picucha e sua égua



O patrão de Negrinho



Um dos patrões de Miséria

Destarte, o gaudério da Oigalê torna-se simpático não por ser valoroso e pleno de coragem, mas, pelo contrário, por conter características de tipos populares cômicos, e tal como os *zanni* da *Commedia Dell'arte*, o Mateus nordestino ou o caipira paulista, mostrarem sua fragilidade, exporem-se em sua inocência e em suas tentativas (quase sempre frustradas) de esperteza.

Acerca desta escolha tão fortemente marcada de desenvolver uma linha de trabalho voltada para o cômico, o popular e o tipicamente local (gaúcho, no caso), explica Hamilton Leite:

Não existe a preocupação de se o público vai entender, existe sim a preocupação de contar histórias populares. Existe já um entendimento do público neste sentido. Pode até ser o folhetim, a literatura de cordel no nordeste; para nós são as lendas e contos, que a gente pega muito. Por mais que as pessoas não saibam o que está acontecendo, o que vai acontecer, a gente está trabalhando com a figura do gaúcho, então isso tem uma empatia aqui, mas tem uma empatia em outros lugares, porque tu pode ter na figura do gaúcho, a figura do cara do interior paulista, do cara do interior de Minas, do nordestino, do interior do norte. Então isso causa uma empatia muito forte.⁶

E sobre a questão da identidade gaúcha e de sua ressignificação na ampla circulação que estes espetáculos têm pelo Brasil, comenta o diretor:

A gente já apresentou em 16 estados. [...] O regional é universal. O Miséria, ele pode ser o nordestino, mas ele é o gaúcho. A trova é o repente. Então há uma identificação muito forte em várias coisas. Não existe uma negação disso (por pessoas de outros estados). Eu acredito numa coisa muito legal, isso do intercâmbio pelo Brasil. Eu também não quero fazer uma coisa que seja totalmente legível, ou o que eles já vêem todo dia.⁷

Portanto, podemos inferir que uma série de ressignificações é processada em diferentes âmbitos: ao subverter-se a figura do “gaúcho mitológico”, abre-se a possibilidade de se criar o “gaúcho popular”, o “gaudério”, personagem-tipo que tem reflexo em outros já citados e encontra acolhida entre os mais diversos públicos e platéias deste país e possivelmente de alhures. Justifica-se aí a escolha da Oigalê em esteticizar e ressignificar uma representação já desgastada de gaúcho, a fim de “colocar (literalmente) na roda” personagens que criem empatia para com os mais diferentes “espectadores errantes”, as mais diversas “platéias sem-teto” que estarão compondo o acontecimento teatral do espetáculo de rua.

CONCLUSÕES – MAIS UM CAUSO EU VOU CONTAR...

Tem vezes em que eu fico olhando o público, como ele reage perante tais coisas. Porque isso é o interessante de se ver, este é o teu material de trabalho. Como eu falei antes: a gente faz teatro PARA o público,

⁶ HAMILTON LEITE, 2008.

⁷ HAMILTON LEITE, 2008.

não tem que fazer teatro para quem faz teatro e sim para o público.
[...] Na rua não tem como fazer teatro só para quem faz teatro.⁸

Ao ocupar o espaço das ruas, espaço público, espaço de passagem, os atores assumem o desafio de inserir-se no cotidiano das pessoas sem que haja o consentimento prévio destas, colocando-se em risco ao tomarem para si a tarefa de convencer, persuadir e seduzir um público que, na maior parte das vezes, não transita pelos locais públicos com intuito de relacionar-se com a linguagem teatral. Assim, pessoas que não iriam ao prédio teatral, por variados motivos, seja pela falta de hábito ou pela inacessibilidade imposta pelas barreiras sociais e econômicas, são atraídas pelo teatro de rua; de forma acentuada aqueles espectadores que não costumam contatar com linguagens artísticas e vêm o teatro com olhos curiosos e, ousaria dizer, gulosos. O momento de quebra com o cotidiano, através de corpos que ocupam o espaço do dia-a-dia transformando-o em um outro espaço, espaço simbólico e extracotidiano, passa a ser uma linha de fuga, ainda que efêmera, da realidade destes espectadores.

Crianças e adultos que vivem nas ruas, vendedores ambulantes, trabalhadores a caminho de seus labores, estudantes, idosos e crianças (muitas crianças!), são espectadores assíduos nas platéias de teatro de rua. Estas platéias tornam-se híbridas, já que limitações (que definem o modo de endereçamento dos espetáculos) como a faixa etária, a classe social, a profissão, a etnia, a orientação sexual, o gênero, o capital simbólico e a escolaridade perdem sua importância, colocando debaixo do mesmo “sem-teto”, ou seja, debaixo do firmamento, espectadores com os mais diversos horizontes de expectativas e repertórios anteriores, que compartilharão, juntamente com os atores, o tempo-espaço do evento teatral. Como no teatro elizabetano, no teatro barroco espanhol e na *Commedia Dell’arte*, o céu passa a ser o limite, em um ato que democratiza e populariza o acesso à arte teatral, propiciando a proximidade física e concreta entre espectadores e atores.

A fim de cooptar, seduzir e prender a atenção destas “platéias sem-teto”, compostas pelos mais diferentes espectadores, que esperam do espetáculo e dos artistas nele envolvidos uma enorme diversidade de respostas e propostas, podemos reconhecer uma série de artifícios e estratégias, que, para além de compor a estética do espetáculo, levam à construção de uma relação direta com o espectador, sendo este interpelado a

⁸ HAMILTON LEITE, 2008.

participar ativamente do espetáculo em muitas das cenas, conforme pode observar-se em *Miséria, servidor de dois estancieiros*.

A platéia assume um desenho móvel, em constante transformação, que agrega e perde espectadores ao longo de toda a apresentação. Figura constante a alguém que se propõe a observar o contínuo fluxo destas platéias que são organismos vivos (ao contrário das platéias de salas com palco italiano que, no escuro, mantêm-se praticamente imóveis durante toda a duração do espetáculo) é o “espectador errante”: aquele que, a exemplo do *flâneur* de Benjamin,⁹ vaga pelas ruas e praças, assistindo a pequenos trechos do espetáculo, partindo e retornando, de acordo com seu interesse (e prazer decorrente) naquilo que lhe é apresentado. E é a este “espectador errante”, quase um espectador idealizado pelos produtores de espetáculos de teatro de rua, que se endereçam muitas das estratégias de cooptação do teatro de rua, a fim de prender-lhe a atenção a ponto de merecer sua presença durante o tempo integral de duração da peça ou ao longo do cortejo ou da intervenção pela cidade.

Fluxo, mobilidade, hibridismo, convivência entre as diferenças: são estas algumas das constantes percebidas a partir da observação inicial de platéias de teatro de rua, que podem ainda apresentar-se de formas diferenciadas dependendo da localidade e da contingência em que acontecerá o evento teatral. Para além desta conformação híbrida e móvel, podemos pensar nas inúmeras individualidades que compõem platéias tão heterogêneas, incitando os artistas que para ela produzem a lançarem mão de recursos de encenação, de dramaturgia e de atuação voltados diretamente ao aliciamento deste público que escolhe e acolhe a arte que perpetra o espaço que é de todos, através de um teatro que como base de sua existência, endereça-se a “todo o mundo” e a “ninguém”, remetendo-nos às grandes, festivas e espetaculares moralidades medievais.

⁹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Tradução de Harry Zohn. London: Verso, 1983