

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CARLOMAN WELITON SOARES BONFIM

**A CIA DRÁSTICA E OS LUGARES TEATRAIS: TEXTOS, CENAS E
OS ESPECTADORES EM BELO HORIZONTE NOS ANOS 2000**

**UBERLÂNDIA
2016**

CARLOMAN WELITON SOARES BONFIM

**A CIA DRÁSTICA E OS LUGARES TEATRAIS: TEXTOS, CENAS E
OS ESPECTADORES EM BELO HORIZONTE NOS ANOS 2000**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes – Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Fundamentos e reflexões em artes.

Tema: Espaço e recepção.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos

**UBERLÂNDIA
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- B713c
2016 Bonfim, Carloman Weliton Soares, 1969-
A Cia Drástica e os lugares teatrais: textos, cenas e os espectadores
em Belo Horizonte nos anos 2000 / Carloman Weliton Soares Bonfim. -
2016.
171 f. : il.
- Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.
1. Teatro - Teses. 2. Artes cênicas - Teses. 3. Teatro - Semiótica -
Teses. 4. Cia Drástica de Teatro - História - Teses. I. Paranhos, Kátia
Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-
Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

A Cia. Drástica e os lugares teatrais: textos, cenas e os espectadores em Belo Horizonte nos anos 2000.

Dissertação defendida em 03 de junho de 2016.

Prof.^a. Dr.^a. Kátia Rodrigues Paranhos - Orientador(a)

Participou por meio de video conferência

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias - UFMG

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva - UFU

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dra. Kátia Paranhos.

Ao Curso de Pós-Graduação em Artes/Teatro da UFU, todo corpo docente e todos os funcionários. Especialmente aos professores Narciso Telles e Wilma Campos.

Ao professor Juarez Guimarães Dias.

Ao Curso de Pós-Graduação em Artes/Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG na pessoa do Professor Fernando Mencarelli.

Às professoras Joice Aglae e Elisa Belém.

Aos meus pais José Soares Bomfim e Manoelina Barbosa Soares.

Aos meus colegas e amigos da turma de mestrado de 2014, especialmente Naiara Dias, Lucas Lacher, Gilbero Martins e Leonardo Siqueira.

À Fábio Furtado, Ludmilla Ramalho, Fabiano Lana, Luiz Lerro e Zé Wendell Soares.

A Heitor Lopes pelo incentivo.

À Cia Drástica.

A todos meus amigos dos quais, em muitos momentos, me afastei devido aos estudos.

Aos meus irmãos pela torcida.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar o uso de lugares teatrais na concepção de uma poética cênica, considerando o fato de esse elemento ser o facilitador da proximidade entre a cena e o espectador, por meio da análise dos espetáculos *Dama da Noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, da Cia. Drástica. Parto de minha experiência como ator dos dois espetáculos, utilizando, também, materiais a eles relacionados e a memória de espectadores através de entrevistas. Para tanto, realizou-se uma breve revisão histórica quanto ao uso de lugares teatrais, excluindo o edifício teatral tradicional, para experimentações cênicas, que inclui grandes nomes do teatro como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Peter Brook, chegando aos espetáculos criados em vários lugares teatrais na cidade de Belo Horizonte. Recorro a importantes autores da teoria teatral para embasar o conceito de lugar teatral encontrado nas pesquisas de Almeida Jr., concebendo-o como elemento integrado à poética cênica, inspirado em reflexões conceituais de *teatro específico ao local*, cuja base é a *site specific art*, na tentativa de elaborar um diálogo com os espetáculos objetos desta pesquisa, perpassando por questões como realidade e ficção presentes no acontecimento teatral. Discorro, ainda, sobre a participação do espectador no evento cênico, embasado pela visão semiótica do espectador e do conceito de convívio, que ratifica os pressupostos da arte teatral ocorrida no encontro entre corpos num espaço/tempo. Pensando o espectador como sujeito participante do espetáculo. Assim, chegou-se à conclusão de que os lugares teatrais utilizados pela Cia Drástica tornam-se elementos essenciais na concepção de seus espetáculos, propiciando um convívio aos presentes durante o evento cênico e, ainda, a possibilidade de identificar funções para os espectadores.

Palavras-chave: Lugar teatral. Espectador. Convívio.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo investigar acerca del uso de lugares teatrales en la concepción de una poética escénica, considerando el hecho de que éste elemento es el facilitador que crea una proximidad entre la escena y el espectador, por medio del análisis de los espectáculos *Dama da Noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano de amor*, ambos a cargo de la Cia. Drástica. Parto de mi experiencia como actor de estos espectáculos, utilizando, también, materiales relacionados con ellos, además de incorporar, a través de entrevistas, la memoria de espectadores. Para eso, fue realizada una breve revisión histórica en cuanto al uso de espacios alternativos para experimentaciones escénicas, excluyendo los edificios teatrales tradicionales, y que incluye desde grandes nombres del teatro como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Peter Brook, hasta espectáculos generados en diversos espacios teatrales ubicados en la ciudad de Belo Horizonte. Recorro también a importantes autores de la teoría teatral para ejemplificar el concepto de lugar teatral encontrado en la investigación hecha por Almeida Jr., concibiendo este lugar teatral cómo elemento integrante de la poética escénica, y basado en las reflexiones conceptuales de *teatro específico al local* que tiene como base el *site specific art* en la tentativa de elaborar un diálogo con los espectáculos, objeto de estudio de esta investigación, abarcando con ello, cuestiones cómo realidad y ficción presentes en el acontecimiento teatral. Discurro sobre la participación del espectador en el evento escénico a través de una visión semiótica del espectador e del concepto de convivio, que ratifica el supuesto del arte teatral, donde acontece un encuentro entre cuerpos en un espacio/tiempo. Pensando en el espectador como sujeto participante del espectáculo. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que los lugares teatrales utilizados por la Cia. Drástica si convierten en elementos esenciales para la concepción de sus espectáculos, proporcionando el convivio a los presentes durante el evento escénico e, por lo más, la posibilidad de identificar funciones para los espectadores.

Palabras-claves: Lugar teatral. Espectador. Convivio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: *Tamara* – Direção de Rafael Lopez Miarnau (1990).

Figura 2: *Ricardo III* – Edgard Guillén.

Figura 3: *La siempreviva* – Direção de Miguel Torres (1994).

Figura 4: *Proyecto Felisberto* – Direção Mariana Percovich (2013).

Figura 5: Cemitério de Automóveis – Direção Victor Garcia (1968).

Figura 6: A morte de Danton – Direção Aderbal Freire Filho (1977).

Figura 7: *Viagem ao centro da terra* – Direção de Otávio Donaschi e Ricardo Karman (1992).

Figura 8: *O paraíso perdido* – Direção de Antônio Araújo (1992)

Figura 9: *O Livro de Jó* – Direção Antônio Araújo (1995)

Figura 10: *Apocalipse III* – Direção de Antônio Araújo (2000).

Figura 11: *Evangelho para leigos* – Direção de Evill Rebouças (2004).

Figura 12: *Tempestade* – Direção Bya Braga (1993).

Figura 13: *A casa de Bernarda Alba* – Direção Fernando Mencarelli (1994).

Figura 14: *Circo Bizarro* – Direção de Eid Ribeiro (1995).

Figura 15: *Alice* – Direção Fernando Mencarelli (1996).

Figura 16: *Divinas Palavras* – Direção de Fernando Mencarelli (1996).

Figura 17: *As Criadas* – Direção Raquel de Albergaria (1996)

Figura 18: *Invento para Leonardo* – Direção Andrea Caruso (2001).

Figura 19: *Pedro Páramo* – Direção João das Neves (2001).

Figura 20: *Nômades* – Direção Cristiana Brandão (2004).

Figura 21: Um canto para Pedro Nava. Direção Sávio William (2004)

Figura 22: *Não desperdice sua única vida...* – Direção de Cida Falabella (2005).

Figura 23: *Medeia zonamorta* – Direção Amaury Borges (2006).

Figura 24: *Navalha na Carne* – Direção Rubéns Camelo (2010).

Figura 25 : *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process* – Ói Nós Aqui Traveiz (2002).

Figura 26: *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process* – Ói Nós Aqui Traveiz (2002).

Figura 27: *Dama da Noite* – Direção de Fábio Furtado (2007).

Figura 28: Ocupação do apartamento para encenação de *Isso que chamamos, talvez por engano de amor* (2011).

Figura 29: *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* – Direção Fábio Furtado (2011).

Figura 30: *Dama da Noite* – Direção de Fábio Furtado (2007).

Figura 31: *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* – Direção Fábio Furtado (2011).

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Do palco tradicional para outro lugar	18
1.1. Espetáculos de teatro em espaços não convencionais	18
1.2. Lugar e espaço, sobre o que estou falando?	47
1.3. Lugar teatral	53
1.4. Teatro específico ao local e <i>Site specific</i>	58
Capítulo 2: O lugar do espectador	64
2.1 O espectador	64
2.2 De público a espectador	68
2.3 O espectador, quem?	74
2.4 Vivência e convívio	78
Capítulo 3: A Cia Drástica em cena	88
3.1 A Cia Drástica	88
3.2 A dinâmica do espetáculo <i>Dama da Noite</i>	96
3.3 A dinâmica do espetáculo Isso que chamamos, talvez por engano, de amor	104
3.4 A Cia Drástica e a ocupação de lugares teatrais	111
4. Considerações Finais	124
Fontes	129
Bibliografia	129
Anexos	134

INTRODUÇÃO

Há uma premissa no teatro, no tocante à sua prática artística, que diz que ele se instaura a partir do encontro entre quem faz e quem observa em um determinado espaço. Ou seja, esse espaço é inerente à realização de um espetáculo teatral e o espectador primordial para sua existência. A partir dessa observação básica, podemos pensar as relações estabelecidas pelo teatro num ambiente específico. Essa noção “é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação”¹, como espaços dramático, cênico, textual, dentre outros. Ao longo da história, em decorrência de mudanças estéticas e de fatores sociais e políticos, o espaço de realização da atividade teatral sofreu alterações na sua tipologia arquitetural e em seus modos de acepção. O espaço no teatro que interessa a esta pesquisa é aquele onde se realiza a cena, fora dos ditos tradicionais, ou seja, fora dos edifícios construídos para fins de apresentações de espetáculos.

O teatro que conhecemos hoje,² no que se refere à arquitetura, palco e plateia e suas estruturas básicas, foi criado durante o Renascimento no início do século XVI em plena descoberta e uso da perspectiva³, ganhando plenitude e praticamente soberania a partir do século XVII. A Itália é o berço desse modelo tradicional de teatro construído com delimitação entre palco e plateia, mantendo uma relação frontal entre atores e espectadores, denominado *teatro all'italiana*⁴, ou teatro de palco “à italiana” (palco italiano), que permaneceu dominante até meados do século XX. Nesse período, ocorre, com maior relevância, a explosão do espaço cênico que promoveu a ocupação de outros locais utilizados, até então, para outras funções como galpões de fábricas e galerias de arte, culminando hoje na realização do evento teatral em espaços como hospitais, túneis, presídios e apartamentos.

¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. – São Paulo : Perspectiva, 2011, p. 132.

² Da origem do teatro na Grécia antiga até os dias atuais, a configuração espacial para a realização de uma poética cênica passou por diversas transformações: da arena de céu aberto nas encostas de montanhas, passando pelas plataformas construídas na rua no teatro medieval, à rigidez frontal do palco italiano, até os espaços não convencionais utilizados a partir do séc. XX, quando estes são concebidos como um importante elemento para a encenação. Ver SERRONI, José Carlos. *Espaços teatrais – a evolução da arquitetura cênica na história*. Ipatinga, MG. COSIPA. 2008.

³ RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 69.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 69.

Já em 1903, Romain Rolland sugere um caminho que será efetivamente adotado um pouco mais tarde: tirar o teatro da sala italiana, cujas possibilidades de arrumação e adaptação são limitadas, e instalá-lo em outros locais mais adequados. A uma nova prática do teatro precisa corresponder uma nova arquitetura⁵.

Desde então, pensar o espaço e sua relação com a encenação passou a ser tema de discussão e estudo de diversos encenadores, que lançaram e lançam novos olhares sobre esse elemento de fundamental importância para o teatro. Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Peter Brook são alguns nomes que contribuíram para a concepção contemporânea do espaço nesse contexto. De certo modo, um dos fatores que leva esses homens a pensarem e experimentarem o teatro em outros locais está associado a questões na relação entre cena e espaço e cena e espectador. O palco tradicional à italiana impõe uma fronteira entre palco e plateia e entre cena e espectadores. Romper com tais limites implica, em muitos casos, realizar uma experiência cênica em um lugar teatral fora dos padrões usuais⁶. Essa mudança, por sua vez, proporciona alterações de forma significativa em todos os elementos da cena (ator, espaço, luz, texto, etc.). O espaço torna-se parte integrante da encenação (ou pelo menos deveria integrar), possibilitando a proximidade e a interação entre atores e espectadores em uma experiência única. Ao ser levado para dentro da cena o espectador também passa a ser elemento constituinte do fato teatral, sendo que sua percepção pode se alterar e interferir na recepção e na compreensão da poética cênica.

O espaço, fora dos padrões tradicionais onde é concebido um espetáculo, recebe várias nomeações: lugar teatral, espaço alternativo, espaço não convencional, teatro de ocupação, entre outros. Destaco que a abordagem aqui pretendida tem como foco a escolha de determinado local para a realização de uma encenação, onde se caracterize o conceito de lugar teatral e, consequentemente possibilite sua absorção pela encenação e a diluição dos limites entre palco e plateia, aproximando atores e espectadores, sendo esse espaço de uso incomum à prática cênica, ou seja, não construído com finalidades para apresentações artísticas.

⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 83-84.

⁶ O teatro realizado em palco italiano também pode romper com essa fronteira entre palco e plateia, cena e espectadores. Isso em acordo com o que cada encenação pretende. Na cena contemporânea muitos espetáculos criados para e apresentados em palco italiano rompem com esses limites.

A criação cênica fora do edifício teatral tradicional, realizada em outro lugar teatral, repercute contundentemente no processo de encenação e também na paisagem da cidade, transformando-a, ainda que temporariamente. O movimento urbano se altera à medida que ocorre o aumento do deslocamento de corpos pelo espaço onde se instaura o lugar teatral, e em função deste. Pensar esse modo de interferência do teatro no tecido urbano é abordá-lo também pelo viés da geografia. Contudo, não tenho interesse em discorrer sobre essa abordagem, apesar de o conceito de lugar teatral ao qual recorro partir de um estudo igualmente geográfico⁷, uma cartografia que identifica arquiteturas e contabiliza os tipos desses lugares teatrais na cidade de São Paulo. Seguir esse caminho é, conseqüentemente, trazer para a reflexão questões do teatro praticado na rua ou em ambientes abertos, fator inoportuno neste estudo sobre espetáculos realizados em lugares teatrais fechados e fora do circuito cotidiano de espaços construídos para apresentações artísticas. Portanto, algumas questões que compõem a abordagem desse conceito no estudo realizado por José Simões de Almeida Júnior, como a noção de uso do lugar teatral, darão base para a análise pretendida, elucidando o motivo de seu uso nesta pesquisa. Essa observação será esclarecida, de forma mais contundente, ao analisar o conceito de lugar teatral a partir de Almeida Júnior, em conjunto com autores como Anne Ubersfeld e Patrice Pavis.

Estabelecerei aqui um diálogo entre lugar teatral e “teatro específico ao local”, buscando pontos de conexão na tentativa de refletir sobre o uso de lugar teatral fora dos padrões tradicionais. Segundo Hans Thies-Lehmann⁸, o “teatro específico ao local” surge de uma prática das artes plásticas, a *site specific art* ou *site specific*, caracterizada pela relação entre obra e espaço. Nessa vertente, o próprio espaço se configura como “cenografia” e a encenação é concebida em acordo com o contexto do local, ao qual se lança um novo olhar, integrando artistas e espectadores. Tratarei do assunto também no primeiro capítulo.

Os espetáculos objetos de estudo desta dissertação são da Companhia Drástica de Artes Cênicas, criada em 1995, em Belo Horizonte, por mim (Carloman Bonfim) e Viviane Rodrigues, ex-alunos do Teatro Universitário da UFMG. A ideia inicial era

⁷ Trata-se da tese *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004* de José Simões de Almeida Júnior que realiza uma reflexão crítica sobre o espaço teatral na cidade de São Paulo pelo viés da Geografia, usando como referência teóricos como Anne Ubersfeld e Milton Santos.

⁸ LEMANN, Hanns-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo. Cosac Naify, 2007, p. 281.

produzir os próprios espetáculos e não ficar à espera de possíveis convites de produtores de teatro da cidade. A Companhia Drástica de Artes Cênicas estreou no dia 11 de novembro de 1995, no já desativado Teatro do ICBEU (Instituto Cultural Brasil Estados Unidos), com o espetáculo infantil *Brincadeiras de quintal*, com texto de minha autoria e direção de Helena Soares. A partir desse citarei à Companhia Drástica de Artes Cênicas apenas como “Cia. Drástica”. Um dado importante para esta pesquisa refere-se à escolha da equipe da Cia. Drástica quanto ao uso de lugares teatrais. São vários os motivos que podem levar um grupo ou uma produção teatral a se deslocarem do palco tradicional para um lugar teatral, como o resgate da função social do teatro e o desejo de criar identidades artísticas, democratizando o espetáculo e descentralizando a produção e exibição em uma experiência que envolve a formação de público e o trabalho de ator⁹. Assim, veremos as razões que levaram os integrantes da Cia. Drástica a optarem por encenar seus espetáculos, objetos de estudo desta dissertação de mestrado, em lugares outros, considerando que se trata de duas experiências que abordam em suas estruturas a tríade ator/espço/espectador. Para a concretização/criação dos espetáculos a Cia. Drástica empenhou-se na escrita, formatação e envio de projetos para leis e prêmios destinados às artes. O projeto de *Dama da Noite* já havia sido aprovado na Lei Estadual de Incentivo à Cultura da Secretaria Estadual de Cultura, mas não conseguimos captar recursos. Em 2006 conseguimos aprovação e captação pelo mesmo instrumento de incentivo e com patrocínio da empresa Belgo Mineira. *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* foi realizado através do Prêmio Myriam Muniz da Funarte.

O espaço é o elemento potencializador da diluição das distâncias entre cena e espectadores, entre atores e espectadores e entre espectadores e espectadores. Essa condição nos sugere pensar que a construção de uma poética cênica em um lugar teatral requer a participação de ambos os polos constituintes da cena, em uma ação compartilhada durante o ato cênico, propiciando uma experiência única no campo da vivência.

A partir desses pressupostos e pensando no encontro entre os dois polos em um espaço que foge às regras tradicionais do teatro, surge o desejo de refletir sobre a relação proximal entre cena e espectadores e a recepção dos espetáculos *Dama da Noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, apresentados em lugares teatrais previamente

⁹ Ver CARREIRA, André; PAULO, Eder da Costa. O ator no contexto da cultura regional. *Da pesquisa – Revista de investigação em Artes*. UDESC. Florianópolis S. C. v. 1, n. 1, ag., 2003/ jul., 2004, página 12. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenicas.htm >

escolhidos (bar e apartamento), pois os temas e os textos desses espetáculos levaram a esses lugares. Como dito, o eixo central desta pesquisa está na tríade ator/espaco/espectador, que também motivou a concepção dos dois espetáculos objetos de estudo, criações da Cia. Drástica. O intuito é discorrer com mais profundidade sobre a questão de uso do lugar teatral, o que surge entre os corpos presentes em um lugar teatral quando ocorre o jogo cênico e a recepção espetacular, com destaque para as reações dos espectadores. Tudo isso por meio do meu olhar sobre meu próprio trabalho prático no teatro, enquanto ator dos dois espetáculos, ou seja, a abordagem para essa pesquisa considera perspectivas do ponto de vista do criador, e também, das impressões do diretor dos espetáculos e de alguns espectadores entrevistados¹⁰.

O conceito de lugar teatral como fonte de estudo surgiu para mim em 2010, enquanto aluno no curso de Teatro da UFMG. No processo de pesquisa e escrita para o TCC fui direcionado a conversar com o novo professor de teatro da Faculdade de Educação. Marcado o encontro, pude então conhecer o Dr. Almeida Júnior que aceitou ser meu orientador. Diante do meu trabalho como ator e professor realizado, naquela época, na Cia. Acômica¹¹, ele me apresentou o conceito de lugar teatral por ele defendido. Nasceu então a monografia *O espetáculo Arena de Tolos como prática pedagógica de inserção do teatro na cidade*,¹² uma reflexão sobre a Cia. Acômica e sua inserção na cidade de Belo Horizonte por meio de seu projeto artístico cultural *Cia. Acômica de portas abertas para a comunidade*. Realizado no Bairro São Geraldo de 2009 a 2011, tomou como objeto de estudo o espetáculo *Arena de Tolos*, como uma prática pedagógica e agente de intervenção artística e social, discutidos a partir do referencial teórico da pedagogia do teatro. Em 2010, eu já iniciava meus trabalhos de concepção do espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, levando-me cada vez mais a pensar o conceito de lugar teatral que eu

¹⁰ Durante a escrita desta dissertação ocorreram tentativas de entrevistar mais espectadores não pertencentes à área teatral, contudo, houve recusa por parte dos que foram convidados, talvez por não se sentirem à vontade (ou por não se lembrarem da experiência, devido ao intervalo de tempo entre as apresentações e a entrevista para essa pesquisa). A ideia também era entrevistar espectadores dos dois espetáculos em seus lugares de origem, o que também, de certo modo, dificultou a concretização da proposta.

¹¹ A Cia. Acômica foi criada em 1995 e se encontra inativa desde 2012. Parte de seu projeto de formação tinha como base o treinamento psicofísico fundado nos princípios e técnicas da: biomecânica de Meyerhold, mímica corporal dramática de Etienne Decroux e da capoeira de Angola. Espetáculos de destaque: *As criadas* (1996), de Jean Genet e direção de Raquel de Albergaria, e *Lusco-fusco ou tudo muito romântico* (2002), de Eid Ribeiro.

¹² BONFIM, Carloman. *O espetáculo Arena de tolôs como prática pedagógica de inserção do teatro na cidade*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro) – EBA-UFMG, Belo Horizonte, 2010.

vinha associando ao espetáculo já concebido, *Dama da Noite*, como mote para possível projeto de mestrado, que se realiza agora.

Adaptados de formas distintas de contos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948–1996), os espetáculos foram pensados, desde o início, para serem apresentados fora do edifício teatral. O espetáculo *Dama da Noite* é um monólogo adaptado de conto homônimo pertencente ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso*¹³. Sua encenação foi realizada no bar Casa Cultural Matriz, localizado no subsolo do edifício JK em Belo Horizonte, com estreia no dia 18 de abril de 2007 e capacidade para 75 espectadores. *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* foi adaptado dos contos “Para uma avenca partindo” e “O outro lado da tarde”, do livro *O ovo apunhalado*¹⁴. Encenado em um apartamento¹⁵ no Bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte, teve estreia no dia 29 de novembro de 2011, e capacidade para 12 espectadores. Existem peculiaridades entre os dois espetáculos, no tocante à concepção e à relação com/entre os espectadores, que serão discutidas mais à frente.

Como um espaço criado para outra função se configura como lugar teatral? Como o lugar teatral influencia a cena e a relação entre atores e espectadores? Como a encenação em um lugar teatral pode alterar a recepção/percepção do espectador? Realmente pode? Quais reações dos atores e espectadores (tão próximos de si) emergem no calor da cena? É possível dar uma classificação aos espectadores de cada espetáculo? O lugar teatral aproxima cena e espectadores? Essas são as principais questões norteadoras deste estudo. Por meio de vídeos dos espetáculos, entrevistas com alguns espectadores e os criadores dos espetáculos, revisão bibliográfica e minha visão/participação como ator nos processos de concepção dos espetáculos, buscaram-se os caminhos para elaborar uma análise crítica dos espetáculos e discutir o tema abordado.

No primeiro capítulo abordarei a utilização do lugar teatral pelo teatro ocidental. Serão destacadas algumas referências práticas no mundo: Europa e América Latina. No Brasil, além da cidade de Belo Horizonte, onde os espetáculos objetos deste

¹³ ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. – São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

¹⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Prefácio por Lygia Fagundes Telles. – Rio de Janeiro: Salamandra. 1984.

¹⁵ Diante das várias tentativas frustradas de encontrar um apartamento no centro e em outros bairros da cidade, sugeri o apartamento onde moro. Ceder o lugar onde se mora para a realização de um espetáculo teatral interfere incisivamente em seu cotidiano. São vários os transtornos superados com muita negociação, principalmente quando se divide a moradia com outra pessoa que não pertence ao teatro.

estudo foram criados, também citarei outros de outras cidades. O objetivo é traçar uma linha histórica contextualizando o momento de decisão da Cia. Drástica de produzir e conceber espetáculos em lugares teatrais. Também será feita uma análise sobre o conceito de espaço e lugar a partir de autores como Anne Ubersfeld, Milton Santos e Michel de Certeau culminando no conceito de lugar teatral defendido por Almeida Jr. Após essa reflexão, recorro ao conceito de “teatro específico ao local” por Hans Thies-Lehmann, que concebe o espaço como elemento integrado ao acontecimento teatral, em diálogo com o conceito de *site specific*. Assim, pretendo construir uma linha de raciocínio que possa ampliar a análise quanto ao uso de lugares teatrais pelo teatro contemporâneo.

No segundo capítulo, à luz de Dennis Guénoun, Patrice Pavis e Jaques Rancière, abordo questões sobre o espectador, sua evidente e imprescindível importância para a realização do evento teatral, identificando-o como indivíduo pertencente a um coletivo: o público, reunido em assembleia. Busco identificar seu lugar em espetáculos realizados em lugares teatrais a partir de categorias, *status* nomeados por Letícia Oliveira em sua tese de doutoramento, em uma relação de interação entre cena, atores, espectadores e espaço proporcionada pelo jogo cênico, favorecendo a proximidade e a intimidade. Abordarei, também, os pressupostos teóricos acerca da semiótica e da sociologia da recepção apontados por Marco De Marinis. Ainda para analisar a participação e a recepção do espectador nos espetáculos, recorrerei a um estudo de conceitos de “experiência” a partir das reflexões de Jorge Larrosa, o “teatro de vivência”, cunhado por Paulo Flores do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, a partir de estudo realizado por Beatriz Brito. Assim como do conceito de “teatro de convívio” de Jorge Dubatti que o define, basicamente, como um encontro entre artistas e espectadores em um espaço-tempo, proporcionando uma análise pelo viés da intimidade, presente nos espetáculos.

No terceiro capítulo, resgato a trajetória da Cia Drástica de Artes Cênicas e os procedimentos de construção de seus espetáculos, objetos desta pesquisa, levantando questões como o uso de princípios da técnica Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, uma pesquisa corporal vinculada à arquitetura dos lugares teatrais utilizados nas encenações da Cia. Drástica. Inclusive, trata-se de pesquisa básica e restrita aos espetáculos em questão. Sigo com uma análise sobre a ocupação dos lugares teatrais pelos trabalhos da Cia. Drástica, na tentativa de dar maior clareza sobre a apropriação cênica do lugar teatral e seus reflexos na cena, no texto, no ator e no espectador. Discorro ainda, no

terceiro capítulo, sobre a dinâmica espetacular de *Dama da Noite* e de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, analisando-a a partir do conceito de lugar teatral e do “teatro específico ao local”, já pontuando analiticamente, sob perspectiva da ocupação do lugar teatral, a participação dos espectadores e as possíveis nomeações para essa participação a partir de sua vivência/experiência nos espetáculos da Cia. Drástica, o que propicia uma relação de intimidade. Essa intimidade parece mais potente em espetáculos encenados para pequenas plateias, nos quais a experiência se dá também por meio de vínculos entre atores e espectadores e entre espectadores e espectadores proporcionados por vários recursos de sua estrutura cênica.

Diante disso, esta pesquisa incide sobre uma experiência vivida na construção e nas apresentações de *Dama da Noite* e de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, envolvendo a participação dos espectadores numa perspectiva que analisa a cena, o lugar teatral e a vivência ali concretizada. Para concluir apresentarei as “considerações finais”, com uma reflexão crítica sobre o resultado da pesquisa, em seu percurso teórico e prático, no qual tentarei organizar um pensamento sintético sobre as questões levantadas. É importante informar que a análise dos temas abordados será desenvolvida em pequenas doses ao longo do texto, à medida que sua construção avançar. Buscarei encontrar nos conceitos pontos em comum, luzes que possam iluminar o caminho da pesquisa, direcionando-os a uma análise coerente e coesa, embasada e justificada, e ainda assim não conclusiva, mas aberta, provocando mais questões e não concedendo respostas definitivas.

CAPÍTULO 1: DO PALCO TRADICIONAL PARA OUTRO LUGAR

Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... Até mesmo dentro dos teatros.¹⁶

1.1. Espectáculos de teatro em espaços não convencionais

Neste capítulo traço uma linha histórica relacionando algumas experiências em lugares teatrais, mostrando a diversidade de propostas cênicas que utilizaram essa abordagem espacial, rompendo com modelos tradicionais, propondo novas configurações espaciais. Fugindo da frontalidade e da fronteira rígida entre palco e plateia, na tentativa de integrar ator, espaço, cena e espectador, como possibilidade de se realizar uma prática cênica, explorando as potencialidades de seus elementos em uma arquitetura que se apresentasse mais flexível. Nessa “cronologia” não contemplo os espetáculos encenados nas ruas ou em espaços abertos, tento limitar-me aos espetáculos realizados em ambientes fechados.

Apesar de o edifício teatral tradicional disponibilizar aparatos para conforto dos espectadores como plateia com cadeiras estofadas, ar condicionado e, principalmente, condições técnicas para criar o efeito de ilusão pretendido pela estética naturalista, a procura por outros espaços, em oposição àqueles exclusivos da atividade teatral, reflete uma tendência nos modos de construção cênica ocidental a partir do século XX. Nesse período, então, os palcos de formato italiano já não satisfaziam, em sua completude, a imaginação, os desejos e as necessidades de vários diretores, que romperam com as estruturas tradicionais na busca por possibilidades de novas concepções espaciais, de forma não generalizada. Com o surgimento da figura do encenador no final do século XIX, estabelecendo-se no século XX, o espetáculo começa a ser elaborado a partir da articulação entre seus vários elementos, pois o encenador passa a dar-lhe unidade. O realismo e o naturalismo, propiciadores de uma representação ilusionista e predominantes na transição entre os séculos XIX e XX, cedem lugar à subjetividade a partir da representação simbolista, redescobrando a teatralidade que interferirá em todos os elementos cênicos.

¹⁶ BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 14 ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2011.

Esse fator contribuiu para mudanças na utilização do espaço pelo teatro quando os encenadores, lançando-lhe um outro olhar, elevam-no a um papel mais funcional na cena. Surge assim, já no que se chamava de teatro moderno, uma nova percepção da estética do espaço. Dentre suas contribuições estão a quebra da quarta parede e a proximidade entre cena e espectadores.

O que o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista, que prevalecia desde o século XVIII, preocupava-se antes de mais nada em camuflar os instrumentos de produção da teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz. [...] Para estes, o signo, teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador.¹⁷

Fato que também contribuiu para a utilização de lugares teatrais foi o advento da luz elétrica, que possibilitou diferentes configurações e arranjos tanto no palco tradicional quanto nas novas empreitadas em lugares teatrais. O elemento luz se torna um potente signo e fez com que o espaço fosse repensado pelos criadores cênicos, dando a este *status* de grande importância na encenação. Com os recursos da iluminação elétrica o espaço foi modelado, esculpido, ganhando mais vida e poesia¹⁸. Curioso pensar que, em termos de evolução, desde a Grécia antiga, o teatro mostra que “a plateia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado”¹⁹. Fato que, de certo modo, caracteriza o teatro em edifícios tradicionais, isolando o espectador em seu assento, separando palco e plateia, e até mesmo, espectador de espectador, mas não inferindo em nenhum prejuízo maior diante do que é proposto em cena, sendo ela o único foco. As encenações em lugares teatrais fora dos padrões retomam o espaço da plateia como parte do todo, onde os espectadores estão próximos uns dos outros e se percebem, veem-se e até se tocam, correspondendo ao que desejam os criadores de espetáculos nesse tipo de ambiente.

A busca por alternativas espaciais já se configurava naquela época como uma pesquisa que percorreria todo o século XX e o início deste. Com o passar dos anos, os recursos tecnológicos avançaram, as relações interpessoais se alteraram, bem como a noção de tempo e espaço. Assim, amplia-se o campo das experimentações cênicas e o

¹⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 34.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 22.

¹⁹ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro : Teatro do pequeno gesto, 2003, p.16.

espaço no teatro ganha novas configurações e modos de aceção, influenciando radicalmente a encenação, interferindo nos elementos da cena, mas principalmente na relação entre ator e espectador, possibilitando outra maneira de jogo, propondo diferentes formas de interação, alterando a maneira de percepção e recepção do espetáculo.

O surgimento do cinema também é apontado como fator preponderante para mudanças. Newton de Souza²⁰ argumenta que por causa dele o teatro passou a repensar, a partir do uso do espaço cênico, o que caracterizava sua especificidade: a relação direta entre ator e espectador. O autor considera ainda que a primeira atitude contra a frontalidade do teatro à italiana foi a eliminação de um de seus trunfos, o enquadramento, proporcionado pela “boca de cena”, estrutura composta pelo proscênio, ribalta, bambolina. Toda essa área passa a ser explorada pelos atores, inclusive eliminam-se os bastidores e as cortinas, atitude que parte dos construtivistas no intuito de revelar os meios de realização do espetáculo. Procedimento que será adotado por Bertolt Brecht (1898 – 1956)²¹ e seu Teatro Épico, que revela os meios de produção do espetáculo: a maquinaria, os equipamentos de iluminação, etc. Anna Mantovani relata um procedimento similar adotado por Jacques Coupeau quando criou o Vieux-Colombier em 1913:

O pequeníssimo teatro tinha um palco com elementos fixos. Em 1919, quando foram feitas outras modificações, ele ainda conserva a moldura que o separa do público. Junto com Louis Jouvet, Coupeau eliminou essa moldura e aproximou o palco da plateia, unindo-os através de uma escada.²²

Mesmo utilizando um equipamento de iluminação modulável que projetava a luz do fundo da plateia, atrás dos espectadores, no intuito de evitar a separação entre palco e plateia, preservou-se a relação frontal entre essas áreas. Vale lembrar que se trata de procedimentos não generalizados, mas isolados, pertencentes a determinados movimentos, como o construtivismo. As vanguardas artísticas do início do século XX (dadaísmo, futurismo, etc.), que não se prendiam apenas a valores estéticos, transpuseram os limites da arte com suas experimentações e manifestações em vários lugares: restaurantes, cafés, cabarés, galerias, porões.

Nesse sentido, o espaço cênico apresenta duas situações: a adoção de outras relações de representação alternativas para a representação teatral,

²⁰ SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Vitor Garcia*, no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 42-43.

²² MANTOVANNI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989, p. 52.

e a interferência no cotidiano por meio do teatral, o que demonstra que todo e qualquer ambiente pode se tornar área de atuação. Em todas as alternativas, movidos por fins didáticos, de propaganda política ou de agressão ao público, os artistas de vanguarda perceberam a necessidade de estabelecer outro tipo de contato com o espectador, mas sempre com a expectativa de ultrapassar os limites de uma recepção passiva do fenômeno teatral.²³

Cabe destacar que além desses experimentos (como as *performances* dos dadaístas em galerias e porões), e de tantos outros, as vanguardas artísticas exploraram o uso do espaço para a realização de suas encenações em vários locais, inclusive na rua. Como no caso dos cubo-futuristas, que entendiam o teatro como veículo de agitação e propaganda e, após a Revolução de 1917, ganharam as ruas (em cidades como Petrogrado) e os *fronts*, levando informação sobre a guerra civil, e as manifestações dos dadaístas, conhecidas como *performances* que ocorriam nas ruas.²⁴

Alguns encenadores passam a realizar encenações em vários tipos de lugares teatrais buscando repensar também o acesso ao teatro, na tentativa de democratizá-lo, rompendo com a hierarquia social da sala italiana que, além de possibilitar o isolamento da cena, separava os espectadores por classes sociais. Contudo, apesar de décadas se passarem, ainda hoje em muitos espaços tradicionais a hierarquia é preservada, tendo em vista os camarotes reservados para representantes do poder público.

Peter Brook, em uma visão básica que fundamenta o teatro, declara: “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”²⁵. Temos três principais elementos do teatro: o ator, o espaço e o espectador em um instante de poética cênica. No entanto, apesar de sabermos que o teatro se realiza nesse encontro entre quem faz e quem observa, ou seja, na presença do ator e do espectador em determinado espaço, apenas no início do século XX, com os questionamentos em relação ao espaço cênico é que o espectador passa a receber merecida atenção.

Antonin Artaud (1896-1948) propôs o envolvimento físico entre atores e espectadores em outro lugar teatral, colocando o espectador no centro de uma encenação

²³ SOUZA, Newton de, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 45.

²⁵ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Ed. Vozes Ltda. Petrópolis, R.J. 1968, p. 1.

com ações simultâneas. Com essa proposta, podemos entender o espectador como elemento vivo, participante da ação cênica em comunicação direta com o ator:

Suprimos a cena e a sala, substituídas por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e atravessado pela ação. Este envolvimento provém da própria configuração da sala.²⁶

A ideia de Artaud era dar vida ao espetáculo, aproximando cena e espectador de modo a romper com a lacuna entre eles, propondo “que o teatro deslocasse o público obrigando-o a movimentos desconfortáveis, porque ali existiria a possibilidade de vida.”²⁷. Contudo, os experimentos práticos propostos por Artaud se limitaram ao teatro de palco italiano. Supõe-se que o fato de ele se limitar a esse modelo tenha surgido de algumas dificuldades para a execução de suas propostas como a impossibilidade de encontrar um espaço favorável, por exemplo, um galpão centralizado, o que facilitaria o acesso, segundo sugere trecho de uma carta do referido encenador a Jean Paulhan, em 1932.²⁸

Por sua vez, Bertolt Brecht procurou transformar o palco em área de jogo em função do ator. Propôs a quebrada ilusão, ao expor os meios de produção do espetáculo: os elementos técnicos do palco. No teatro épico de Brecht o espectador, distanciado de uma realidade alienante apresentada no palco, não deve vivenciar o que vivenciam os personagens, deve estar em condições de exercer sua capacidade crítica, produzindo reflexões, e relacionar o que vê com o que experimenta cotidianamente, saindo da “condição passiva” proposta pelo teatro burguês. “O autor questiona, assim, a função social da arte teatral e busca construir um teatro que revele, interroge e contribua para transformar a estrutura social. Por meio da revolução teatral se chegaria à crítica e à reforma do aparato social”²⁹. Entretanto, no Teatro Épico de Brecht a relação entre o que acontece no palco e a plateia não é modificada, pois o espectador não possui uma função participativa, “ainda que o público seja provocado, sacudido, mobilizado socialmente,

²⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro de seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 122 – 123.

²⁷ CARREIRA, André. Apocalipse 1,11: risco como meio para explorar a teatralidade. In: CARREIRA, Andre; VILLAR, Fernando Pinheiro; RAVETTI, Graciela; GRAMMONT, Guiomar de; SARA, Rojo (org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 15.

²⁸ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. – 2 ed. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1998, p. 76 e 77.

²⁹ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 92.

politizado, encontra-se ‘diante’ do palco”,³⁰ por mais que traga novas propostas de percepção.

O encenador polonês Tadeusz Kantor, que disse “posso fazer teatro em qualquer lugar, até mesmo num teatro”³¹, realiza em 1944 a encenação *O retorno de Ulisses* utilizando um apartamento como espaço cênico. O local, em ruínas, foi usado em seu estado bruto, o retrato de uma Polônia destruída pela guerra: poeira, lama, o gesso caindo do teto, caixas sujas no mesmo ambiente onde se encontravam os espectadores, aproximadamente 40 pessoas por sessão. Michael Kobiálka nos apresenta alguns motivos que levaram Kantor a essa escolha de lugar teatral, associados à ideia de que uma nova realidade requer uma nova linguagem, desafiando a civilização que provocou o evento (guerra) e, inclusive, correndo risco de morte, assim:

No teatro de Kantor durante a guerra encenar uma peça em um teatro era participar da procriação ou perpetuação da convenção tradicional. [...] Assim, o único lugar em que ele podia fazê-lo era um lugar que estivesse fora da situação oficial e normativa. E esse era um lugar que não mais pertencia à civilização. Estava dentro dela, mas tinha sido destruído pela civilização e se tornando inútil, sendo excluído da norma. Eis por que Kantor vai utilizar esse quarto (nos escombros de um prédio bombardeado).³²

Um teatro após a catástrofe que se vale do tema “morte” e que, mais tarde, levará Kantor ao reconhecimento mundial nos anos 1980, em sua última fase, por ele designada “Teatro da Morte”. No palco a morte é tratada pelo viés da cerimônia, não havendo uma questão dramática, mas sim o tragicômico favorecendo a poesia de imagens. *O retorno de Ulisses* será revisitado por Kantor em 1988 com o título *Não voltarei jamais*.

Jerzy Grotowski (1933-1999) buscou nas suas criações cênicas a proximidade entre atores e espectadores em um espaço reduzido, no intuito de alcançar uma percepção direta e viva do teatro. Procurou diversificar a configuração do espaço, distribuindo atores e espectadores de formas diferentes a cada encenação, valorizando a relação proximal entre eles. Para Grotowski “o teatro se converte num processo quase ritual, uma vez que a

³⁰ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 226.

³¹ PICON-VALLIN, Béatrice. *Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico*. Tradução: Verônica Veloso. Revista Sala Preta. V. 1 ed. Nº 11, 2011. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479/60481> Acesso 17/11/2015.

³² KOBIALKA, Michael. file: *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* Revista Sala Preta. V. 5, p. 230, 2005. Disponível em <///C:/Users/Carloman/Downloads/57282-72684-1-PB%20(1).pdf> Acesso em 17/11/2015.

participação emocional de quem assiste se torna constitutiva para o que acontece”³³. Entre seus trabalhos estão *Kordian* (1962) e *Príncipe constante* (1965), sendo que neste concebeu o público como testemunha da cena. O encenador recusava os elementos plásticos e se concentrava no trabalho do ator.

Abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, que se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre etc. Esta libertação, a que Artaud e Brecht no fundo aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acaba acontecendo com Grotowski.³⁴

O Teatro Laboratório de Grotowski foi de grande importância, principalmente, para o trabalho de ator. Em suas experiências a cena deveria propiciar distâncias reduzidas, permitindo ao ator agir de maneira mais direta sobre os espectadores em uma relação viva, ou segundo o próprio encenador “a proximidade de organismos vivos”³⁵. Essa relação próxima entre atores e espectadores propiciada pelo espaço e desprovida de maquinarias, artifícios e tecnologias, demonstra sua fuga do teatro “espetacular” e, provavelmente, a fonte da expressão “teatro pobre”.

Com seu conceito de “espaço vazio” Peter Brook sempre buscou aproximar espetáculo e espectadores por meio do diálogo, tomando o espaço como um dos elementos primordiais dessa relação, sendo este fonte de suas reflexões como artista e teórico. O que Brook nomeia de “espaço vazio” não se trata de um espaço concreto, arquitetural e geométrico, mas de um espaço livre, rico em possibilidades de criação, pronto para ser preenchido, onde elementos como cenários, adereços e iluminação são desnecessários, pois o espaço será preenchido pelo corpo do ator, por sua voz, seus movimentos, pela sua imaginação e pela imaginação do espectador, numa relação de jogo imaginativo. Um espaço potente de significados e significações.

Quando falo de *espaço*, não me estou a referir ao espaço no sentido geográfico ou físico. Para mim, este conceito tem um significado muito mais lato. Espaço é tudo que ainda não tem forma e tudo que ainda não tem forma constitui uma potencialidade; isto é, a potencialidade do nascimento, da criação depende de um espaço que ainda não foi

³³ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 266.

³⁴ ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 92.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 90.

preenchido, não foi determinado. O espaço vazio significa a virtualidade, o que era antes do *big bang* com todos os seus significados.³⁶

A relação entre ator e espectador no teatro de Brook é essencial para a eficácia da cena, por isso a necessidade de um espaço aberto e potente que proporcione uma ligação mais direta entre atores e espectadores. Em sua trajetória Brook realizou diversas experiências em países e espaços diferentes:

No início dos anos setenta, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como “teatros”. Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações nas ruas, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais... Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados. Muitos haviam trabalhado em teatros grandes, convencionais, e para eles foi um tremendo choque estar na África em contato direto com o público, tendo como único recurso de iluminação o sol que, imparcial, unia espectadores e atores sob a mesma luz.³⁷

Com o desenvolvimento de suas pesquisas, no que tange o trabalho de ator (corpo e voz) e a prática espetacular cuja metodologia foi da improvisação, tanto na concepção como na encenação, sempre valorizando o trabalho do ator e pensando na relação entre atores e espectadores, Brook passa a utilizar tapetes como área de representação. Estabelecendo então que “fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, pode fazer o que quiser: desperdiçar a energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular [...] Mas assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando.”³⁸ Percebemos o intuito de Brook em estabelecer um teatro vivo, com papéis definidos entre atores e espectadores cujo vínculo é primordial para o evento cênico, que ocorre em uma área de encenação delimitada, um tapete, como em sua visão: um espaço rico em possibilidades.

Assim, na segunda metade do século passado o espaço cênico passa por grandes transformações nos modos de concepção. Os encenadores renovam potencialmente a cena teatral com experimentos em diversos lugares teatrais, que já se despontavam não só como alternativa rica de possibilidades, mas também como opção política e estética. Em

³⁶ SUCHER, C. Bernd. O teatro das décadas de 80 e 90. Tradução Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 325.

³⁷ BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado – 5ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 4-5.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 12

1969, o italiano Luca Ronconi (1933 – 2015) realizou a encenação de *Orlando furioso*, que inicialmente pretendia fixar as cenas em tabladros com de cadeiras giratórias, cabendo aos espectadores escolher as cenas organizando o espetáculo ao seu modo em uma encenação fragmentada. Entretanto, o espetáculo foi concebido com as cenas sendo apresentadas sobre plataformas móveis, que atravessavam a multidão de espectadores, e estes a acompanhavam de pé e com liberdade de deslocamento. A encenação aproximava os atores dos espectadores, diluindo os limites entre o espaço da ação cênica e o espaço da plateia. Sobre essa encenação Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, diz: “aqui, os espectadores tinham de decidir como queriam montar a *sua* representação em face das várias opções em curso, além de servirem como elemento de *decoração*, quando de repente passavam a ser as árvores de uma floresta que os atores atravessavam”³⁹.

A diretora francesa Ariane Mnouchkine e seu grupo *Theatre du Soleil* criaram em 1971 o espetáculo *1789* (ano inicial da Revolução Francesa), em uma fábrica de munições desativada, a *Cartoucherei de Vincennes*. Tratando o tema do espetáculo da Revolução, tinha-se espaço e dramaturgia em sintonia com o fato histórico, que incidiria sobre a memória dos espectadores. Estes ficavam livres no lugar teatral, composto por cinco áreas de representação interligadas por passarelas, por onde transitavam os atores que podiam deslocar-se até e entre os espectadores. Na dramaturgia, Mnouchkine utiliza elementos da narração “épica no sentido comum e no sentido brechtiano da palavra, ela instaura uma verdadeira convivência entre os atores-narradores e os espectadores. Estes últimos, sem se dar conta, se transformam no povo de Paris de 1789”⁴⁰.

Notamos que, tanto no espetáculo de Luca Ronconi quanto no de Ariane Mnouchkine, o espectador assume outras funções, pois está inserido na encenação, o que também ocorre em alguns espetáculos de Grotowski, como em *Kordian* (1962) em que os espectadores são parte do ambiente e são também tratados como internos do hospício, lugar onde o corre as ações. Com isso, as pesquisas teóricas e os experimentos práticos desses e de outros encenadores forneceram as bases para a construção do teatro praticado na contemporaneidade e que compreende uma pluralidade de linguagens e estéticas.

O *Living Theatre*, companhia de teatro criada nos Estados Unidos em 1947 por Judith Malina e Julian Beck, é um dos principais grupos de vanguarda dos anos 1960 e

³⁹ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁰ ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 100.

1970. No início da década de 1950, realizou algumas encenações no apartamento de Judith Malina em Nova York⁴¹. O coletivo relaciona arte e movimento social, arte e vida, levando o teatro para espaços públicos onde organizou intervenções artísticas de cunho político em vários países, abordando temas como a guerra do Vietnã, e sempre mantendo uma relação com o espaço disponível, sendo um de seus objetivos incentivar o público a participar. Um dos mais comentados espetáculos do grupo é *Paradise Now*, de 1968. A peça semi-improvisada falava de ação revolucionária, abordava tabus sociais e envolvia a participação dos espectadores.

[...] um ritual em que os atores encarnavam seus próprios personagens, a relação do espectador com o espetáculo afastava-se muito do caráter convencional estático e passivo: o ator vinha interpelar o espectador, conversar com ele, ou mesmo conduzi-lo, no final, para fora do espaço do espetáculo. Espaço esse que adotava a conformação de uma área de representação central cercada de público sentado em arquibancada ou cadeiras. Mas a própria concepção do espetáculo acabava contestando esse dispositivo: os espectadores podiam, com efeito, invadir o palco para improvisar, atendendo ao convite dos atores, e o próprio espetáculo podia transbordar da plataforma central para a sala.⁴²

Nas ações do *Living Theatre* percebemos a fuga da estrutura de uma encenação tradicional, quebrando regras, livre da rigidez do texto e das convenções de um teatro com palco italiano, levando o espectador a uma participação criativa, em um ato coletivo no qual o espaço se modula ou é absorvido conforme a encenação e o desenvolvimento do ato cênico.

Richard Schechner e o *The Performance Group*, criado em 1967 nos Estados Unidos, criaram vários espetáculos como *Dionysus in 69* (1968) e *Makbeth* (1969) utilizando, também, o espaço como fonte de criação cênica. O Teatro Ambientalista de Schechner tem como um de seus princípios “crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes”.⁴³ Realidade e ficção, a proximidade e a participação dos espectadores no evento cênico são elementos essenciais ao Teatro Ambientalista que, também, apresentam características

⁴¹ BATISTA, Márcio. *Living Theatre*. 2012. In <https://espacoluau.wordpress.com/2012/07/31/historico-e-linha-do-tempo-do-living-theatre/> (acessado em 27/10/2015).

⁴² ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 90.

⁴³ SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*; Traducción: Alejandro Bracho con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial, S. A. de C. v. Colección Escenario. México. D.F. 1988, p. 30.

como: a utilização de espaços não convencionais; a não hierarquização dos elementos da cena, estabelecendo uma relação entre estes, bem como as relações inter-humanas entre atores e atores, atores e espectadores e espectadores e espectadores; a simultaneidade de cenas que cria uma flexibilidade do foco, possibilitando percepções diferentes de um mesmo espetáculo, isso devido, também, à localização dos espectadores no espaço da cena⁴⁴.

Julgo importante citar nesta pesquisa algumas experiências em lugares teatrais realizadas na América Latina, de modo a aproximar/relacionar, ou simplesmente contextualizar, o teatro praticado, principalmente, em países da América do Sul, com o teatro praticado no Brasil. Cito alguns espetáculos realizados por grupos ou por artistas independentes que contemplam, com suas peculiaridades, o tema deste trabalho enriquecendo-o com este pequeno panorama, apesar da dificuldade em encontrar informações precisas como datas.

Em 1990 o espetáculo argentino *Tamara*, escrito e produzido por Pablo Sodor e dirigido por Rafael Lopez Miarnau, foi encenado em uma mansão em Buenos Aires. Em uma encenação que explorava os ambientes do lugar teatral e que dispunha de cenas simultâneas e bom número de atores, os espectadores transitavam por todos os cômodos da mansão seguindo os personagens que lhes interessavam.

Si bien el edificio original fue reciclado y convertido en un gran palacio, la producción determinó que para un mejor desplazamiento de actores y público, la capacidad máxima de espectadores por función, no superara las 100 personas. De esta manera todos pudieron ver la historia que deseaban armar, sin problemas.⁴⁵

⁴⁴ SCHECHNER, Richard. Originalmente em: *Teatro de guerrilla y happening* (Textos y entrevistas de Richard Schechner, Burd Wirtshafter y Allan Krapow), traducción de Joaquín Jordá, Editorial Anamgrama, Barcelona, 1984, pp. 13-59. In: <http://reliquiasideologicas.blogspot.com.br/2012/08/seis-axiomas-para-el-teatro-ambiental.html> (acessado em 12/04/2016)

⁴⁵ SODOR, Pablo. *Tamara – the living movie*. Buenos Aires, 1998. In: http://www.geocities.ws/tamara_producciones/dgi.html (acessado em 25/09/2015).

Figura 1. *Tamara* – Direção de Rafael Lopez Miarnau (1990)



Fonte: Disponível em: <http://www.geocities.ws/tamara_producciones/escenas.html>

O experiente ator e diretor peruano Edgar Guillén, desde 1993, concebe monólogos teatrais em sua casa, mantendo uma proximidade com os espectadores. Já concebeu espetáculos como *Ricardo III* de Shakespeare, *Fausto* de Goethe e *Una mirada desde el Jardín de los cerezos* a partir da obra de Tchekov. Atualmente dedica-se ao projeto “Teatro *delivery*”, que tem como principal característica cênica o trabalho do ator desvinculado de demais elementos (iluminação, cenário etc.), visando levar a encenação para o lugar que o contratante desejar, seja uma sala de aula, um auditório ou até mesmo a sala de estar da casa do contratante.⁴⁶

Figura 2. *Ricardo III* – De Edgard Guillén (não há data precisa)



Fonte: Disponível em: <http://teatroencasadeedgardguillen.blogspot.com.br/2007_08_01_archive.html>

⁴⁶ http://teatroencasadeedgardguillen.blogspot.com.br/2007_08_01_archive.html

Em Bogotá, na Colômbia, de 1994 a 2014, o espetáculo *La Siempreviva* foi apresentado, inicialmente, no teatro do grupo *El Local*, uma casa do bairro *La Candelária*, com o mesmo elenco, ultrapassando mais de 1.000 apresentações (após alguns anos apresentando-se em sua sede o grupo, com problemas financeiros, vende a casa e adapta o espetáculo para palco de teatro tradicional). De cunho político-social e com direção de Miguel Torres, a abordagem temática do espetáculo tratava dos 12 desaparecidos e quase 100 mortos durante a tomada, pelo grupo guerrilheiro M-19, do Palácio da Justiça localizado na *Plaza de Bolívar* em Bogotá, entre os dias 6 e 7 de novembro de 1985. Tomando a realidade como inspiração para a criação dramaturgica, Torres se apoiou na história de Cristina Del Pilar Guarín, uma das desaparecidas, que no espetáculo é chamada de Julieta. Foi encenado em alguns dos cômodos da casa, onde os espectadores ficavam bem próximos da cena:

“... toda la puesta sucede en el patio central, junto a los tradicionales árboles (brevos e papayos) y barandas; la historia transcurre al interior de un inquilinato. El público es ubicado en una de los costados del patio, con un aforo reducido y de alguna manera el público está presente en la escena, como un voyerista, que otea la intimidad de los personajes. La Siempreviva se convirtió entonces en una obra emblemática contra el olvido de los desaparecidos, o mejor, la impunidad que existe en nuestro país.”⁴⁷

Figura 3. *La siempreviva* – Direção de Miguel Torres (1994)



Fonte: Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/ltima-funcion-de-la-obra-la-siempreviva/14756998>>

A diretora e professora uruguaia Mariana Percovich desenvolve uma pesquisa cênica caracterizada pela relação entre o espaço e os espectadores. São vários espetáculos encenados em lugares teatrais, tais como: *Te casarás em América* (1996), encenado na Sinagoga Húngara; *Juego*

⁴⁷BECERRA, Rafael Bohórquez. *La siempreviva – tragedia contemporánea*. Pág. 02, 2013. Disponível em: <http://www.academia.edu/6553427/La_Siempreviva_Tragedia_contemporanea> acesso 08/10/2015

de dama crueles (1997), encenado na Caballerizas Del Museo Blanes; *Cenizas em mi corazón* (1999), encenado no salão de baile do Hotel Cervantes⁴⁸; *Proyecto Felisberto* (2013), adaptação de contos do escritor uruguaio Felisberto Hernández, encenado nos cômodos de uma casa em Montevideo.

Figura 4. *Proyecto Felisberto* – Direção de Mariana Percovich (2013)



Fonte: Disponível em: <<http://marianapercovich17.blogspot.com.br/?view=snapshot>>

As experiências europeias também influenciaram diversos encenadores e grupos no Brasil. São vários experimentos cênicos em lugares teatrais, realizados por muitos grupos de teatro. Em 1968 o argentino Victor Garcia, a convite da atriz e produtora Ruth Escobar, encenou *Cemitério de Automóveis* em São Paulo, uma compilação de textos de Fernando Arrabal, em um galpão onde funcionou uma oficina mecânica, cujas características foram preservadas. O espetáculo teve grande repercussão na época devido ao seu caráter vanguardista. Sem delimitação entre área de público e de representação, uma das opções dos espectadores era sentar-se em cadeiras giratórias que permitiam o movimento para acompanhar as cenas que aconteciam em três palcos. Com isso:

Os pontos de vista dos espectadores seriam diferentes dependendo da posição que ocupassem nesse ambiente em que estavam imersos, aguardando o início do espetáculo. As cenas se desenvolveriam alternada ou simultaneamente ao longo do praticável inclinado e sobre o palco central; em meio e abaixo das carcaças próximas à entrada; e sobre o mezanino.⁴⁹

A proposta de Victor Garcia trazia um novo conceito de uso de espaço para o teatro brasileiro ao fugir da forma tradicional de encenação teatral, caracterizado por

⁴⁸ PERCOVICH, Mariana. In: <<http://marianapercovich5.blogspot.com.br/>> acesso 28/10/2015

⁴⁹ SOUZA, Newton de, *op. cit.*, p. 58.

preservar o ambiente da encenação que envolvia o espectador, provocando-o por meio dos sentidos como em um ritual, o que lembra as propostas de Antonin Artaud.

Figura 5. Cemitério de Automóveis – Direção de Victor Garcia (1968)



Fonte: Disponível em: <<http://danielsantosalves.blogspot.com.br/2011/09/peca-cemiterio-de-automoveis-de.html>>

Já no início dos anos 1970, durante o regime militar, o grupo Teatro Oficina (hoje Teatro Oficina Uzyna Uzona), liderado por José Celso Martinez Correa, realizou diversos experimentos em espaços diferenciados (abertos e fechados) de cidades do interior do Brasil: fábricas, fazendas, ruas, túnel, rios. As intervenções de cunho político-social contavam com a participação de não atores e envolviam os espectadores em um jogo entre arte e vida: “não havia mais atores e espectadores. Existiam apenas pessoas inventando uma nova ação simbólica que por pouco não se transformava em vital.”⁵⁰. As ações foram denominadas por José Celso de “Te-Ato: um ato teatral que a gente não representava: era um rito”⁵¹.

O diretor Aderbal Freire Filho, ao se deparar com um buraco escavado em uma rua para futura instalação do metrô na Cinelândia no Rio de Janeiro, vislumbra ali a encenação de um espetáculo. Estreia em 1977 *A morte de Danton*, de George Büchner, encenada em um canteiro de obras com cenas itinerantes, em um jogo de espacialidades. Ao final do espetáculo, o público “descobria-se diante de uma plateia de atores que o aplaudia. Sem saber como, à sua revelia, num jogo cênico, o público era posto no palco,

⁵⁰ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 211.

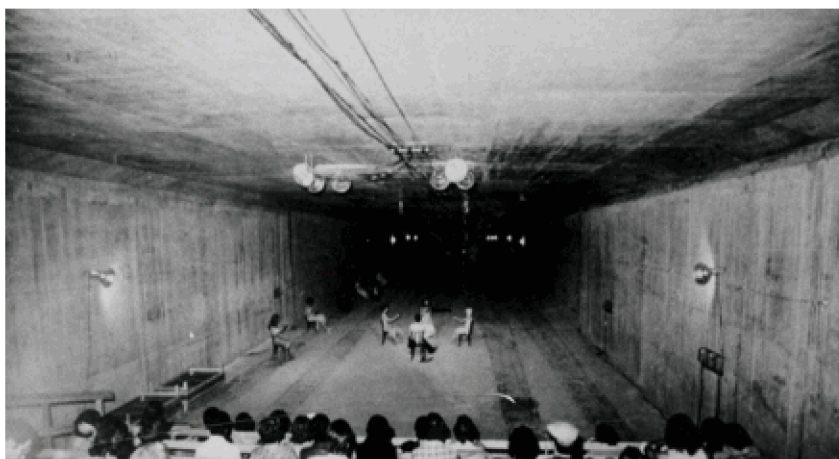
⁵¹ REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 133.

como personagem”⁵². Em *O Tiro que mudou a história*, do grupo carioca Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, também dirigido por Aderbal Freire Filho, com texto de Carlos Eduardo Novaes e encenado nos aposentos do Palácio do Catete (atual Museu da República), no Rio de Janeiro em 1991, encontramos a narrativa da trajetória política de Getúlio Vargas. A ação iniciava-se nos jardins do Palácio, o público percorria alguns cômodos e o final se dava no quarto, local do suicídio do chefe de Estado. O crítico Macksen Luiz concede suas impressões sobre o espetáculo em crítica para o *Jornal do Brasil* daquele mesmo ano:

O cenário do Palácio do Catete, onde se desenrolam todos os acontecimentos narrados, ganha uma projeção dramática impressionante. Aquela arquitetura eclética, carregada de ornamentos, tem a dramaticidade que os fatos da República lhe conferiram. [...] Os desenhos dos arabescos, os anjos do corrimão, a claraboia [...] se incorporam à narrativa, numa integração mais do que o de uma menção cenográfica.⁵³

O crítico faz uma observação muito interessante quanto ao uso do espaço pelo espetáculo, dando-nos a ideia de como a arquitetura do Palácio do Catete se integrava à narrativa. O espaço escolhido é preservado em suas características sem a necessidade de ocultá-lo. “Os detalhes da arquitetura – os arabescos, os anjos do corrimão, a claraboia, as frutas e os animais dos frisos, além do próprio prédio – integram-se e redimensionam o assunto abordado pela peça”⁵⁴.

Figura 6. A morte de Danton – Direção de Aderbal Freire Filho (1977)



Fonte: Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/483/408>>

⁵² KSOVSKI, Lídia. *A Morte de Danton na cidade escavada*. O Percevejo online. v. 1 n. 1, p. 16, 2009 <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/483/408>> acesso 26/10/2015.

⁵³ LUIZ, Macksen. A poesia de construir a morte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de out. 1991.

⁵⁴ REBOUÇAS, Evill, *op. cit.*, p. 134-135.

A Companhia Teatro Multimídia, de Ricardo Karman e Otávio Donaschi, produziu em São Paulo em 1992 a *I expedição experimental multimídia – Viagem ao centro da Terra*, dentro de um túnel em construção sob o Rio Pinheiros. O público encarnava o papel de expedicionário interagindo com os atores em uma dramaturgia não linear, sendo o texto composto por fragmentos de diversas fontes. Esse experimento teatral teve sua versão carioca em 2001, utilizando como espaço de percurso 1 km de túneis infláveis em um galpão da zona portuária do Rio de Janeiro⁵⁵. Em 1995 criaram a *II expedição experimental multimídia – A grande viagem de Merlim*, espetáculo com cinco horas de duração, com cenas apresentadas em diversos espaços (descampado, lago etc.), em um percurso de 130 km entre São Paulo e Jundiaí, no Aterro Sanitário dos Bandeirantes, onde a encenação era finalizada⁵⁶.

Figura 7. *Viagem ao centro da terra* – Direção de Otávio Donaschi e Ricardo Karman (1992)



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qks1CjMG1G8>>

Provavelmente nas últimas três décadas um dos trabalhos mais importantes no campo da encenação em lugares teatrais, mais precisamente em espaços públicos, é do grupo paulista Teatro da Vertigem, criado em 1991 sob a liderança do diretor Antônio Araújo. Seus trabalhos envolvem a cidade, o urbano, o homem contemporâneo, numa linguagem experimental que tem o uso do espaço como fator importante. Criado inicialmente como um grupo de pesquisa de alunos da USP, que pretendia realizar experimentações a partir da “mecânica clássica” aplicada aos movimentos expressivos do ator, o Teatro da Vertigem desenvolveu o estudo e culminou-o na concepção de uma obra

⁵⁵ <http://www.centrodatterra.com.br/historico-kompanhia.asp>

⁵⁶ Ver ALMEIDA JR, José Simões de. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP, São Paulo, 2007, p. 10.

cênica. Em 1992, o grupo encenou *O paraíso perdido* dentro da Igreja Santa Efigênia, no centro de São Paulo, cujo tema de origem do espetáculo está na discussão de questões relacionadas à fé. Em 1995, estreou *O livro de Jó* nos cômodos do Hospital Humberto Primo, abordando a contaminação pelo HIV. No ano de 2000, fechando a trilogia, encenou *Apocalipse 1,11* no antigo complexo carcerário do Hipódromo, também em São Paulo, tendo a violência no mundo contemporâneo relacionado ao texto “Apocalipse”, da Bíblia, como base temática. Na trilogia bíblica do Teatro da Vertigem o público era inserido nas cenas e se deslocava pelo espaço que o envolvia. A dramaturgia estabelecia diálogo com o espaço, seja ressignificando-o em *O paraíso perdido* ou em correspondência simbólica, em *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*. O grupo possui outros trabalhos, contudo, limitei-me falar sobre a trilogia bíblica por ser composta por espetáculos encenados no interior de determinados espaços. O Teatro da Vertigem deu continuidade às suas pesquisas realizando encenações em outros espaços públicos, como o rio Tietê em *BR-3* (2006), e as ruas do bairro Bom Retiro, em *Bom Retiro 958 metros* (2012).

Figura 8. *O paraíso perdido* – Direção de Antônio Araújo (1992)



Fonte: Disponível em:

<http://www.sescsp.org.br/programacao/66364_O+PARAISO+PERDIDO#/content=saiba-mais>

Figura 9. *O Livro de Jó*– Direção de Antônio Araújo (1995)



O Livro de Jó (1995) - Na Foto: Matheus Nachtergaele, Sérgio Siviero e Vanderlei Bernardino - Foto: Lenise Pinheiro.

Fonte: Autor: Lenise Pinheiro. Disponível em:
<http://canalaberto.com.br/index.asp?secao=clientes_atendidos_ver&id=13>

Figura 10. *Apocalypse 111* – Direção de Antônio Araújo (2000)



Fonte: Disponível em:<http://www.sescsp.org.br/programacao/26669_APOCALIPSE+111>

Cabe, ainda, citar o espetáculo *Evangelho para lei-gos*, da Cia. Artehúmus de São Paulo, encenado em 2004 no banheiro público da Galeria do Viaduto do Chá, com dramaturgia e encenação de Evill Rebouças. Com capacidade de público reduzida, apresentava dramaturgia fragmentada, recheada de tons líricos, que abordava questões da exclusão social, e encenação que por meio da iluminação e da estrutura física do banheiro recortava os corpos dos atores, fragmentando-os. O espetáculo investe na relação sinestésica, propiciando uma experiência ímpar aos espectadores. Nele, o caráter fixo da plateia não impede que essa experiência ocorra em estado ativo, pois segundo Evill Rebouças cabe ao encenador criar situações que provoquem estados de alerta no

espectador: “sentar-se e não poder fazer nada em *Evangelho para lei-gos* suscita um incômodo”⁵⁷.

Figura 11. *Evangelho para lei-gos* – Direção de Evill Rebouças (2004)



Fonte: Disponível em: <<http://artehumus-imagens.blogspot.com.br/2009/10/evangelho-para-lei-gos.html>>

A capital mineira, no âmbito da prática teatral, caracteriza-se pela grande formação e atuação de grupos de teatro. O mais representativo nacional e internacionalmente é o Grupo Galpão, fundado em 1982, que alterna suas criações cênicas ora para espaço teatral tradicional, ora para rua, sendo mais conhecido pelo seu trabalho de rua, tendo em vista o sucesso do espetáculo *Romeu e Julieta* de 1992, dirigido por Gabriel Vilela e impulsionador da carreira do grupo. Na década de 1990, na cidade de Belo Horizonte, o histórico de espetáculos encenados em lugares teatrais começava a se formar com maior regularidade. A maior parte desses trabalhos se construiu a partir da ocupação de determinado espaço ou em consonância com o texto dramático, também em processo de construção. Entretanto, de acordo com Luis Carlos Garrocho em sua tese de doutoramento, em 1976, durante o regime militar, o diretor Ronaldo Brandão realiza ensaio aberto no porão de uma casa, no bairro Santa Efigênia. Tratava-se da encenação de *Estelinha by Starlighth*, de Vicente Pereira, que proibida pela censura é reapresentada em mais 12 sessões em uma residência no bairro Pampulha, de forma clandestina. Podemos dizer que essa, talvez, seja a primeira experiência cênica realizada fora do edifício teatral na capital mineira, ocorrida em um ambiente fechado, um lugar teatral outro. Garrocho fala

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 157.

então sobre o fato (numa citação bastante longa, mas que julgo importantíssima pelo caráter histórico e pela descrição de uma experiência singular):

No entanto, o que marcou para mim a importância dessa cena – sem contar que era um exemplar da radicalidade estética, existencial e política do *underground* dos anos 70, montada por um grupo de gays – foi o modo como eles se apropriaram do lugar. E, por conseguinte, como eu, espectador, era afetado por tudo aquilo. Eles poderiam fazer como muitos grupos: usar o local apenas como um referente para o que viria depois. Contudo, utilizavam toda a casa, de modo que ficava até difícil imaginar como seria aquela peça num palco. Esses ensaios abertos, embora fossem feitos para poucas pessoas a cada sessão, marcaram uma geração de artistas na cidade. [...]

Entramos na casa e fomos convidados a sentar numa pequena sala de visita, composta por aparelho de som e almofadas, típicos das moradias de artistas *underground* da época. A campainha toca, Estelinha abre a porta e o namorado entra no ambiente e coloca um disco na vitrola, tocando a famosa música *Stella by Starlight*. O que me afetou, principalmente, foi a condição de eu me localizar dentro da cena. Eu estava na casa de Estelinha e seus pais. Além da trilha sonora acionada pelos atores, a iluminação era feita a partir dos acendedores da própria residência. Havia, portanto, uma imersão física e sensorial naquele universo. Lembro-me do momento em que fomos conduzidos a um dos quartos; nele estava o pai, Ronaldo Brandão, com as calças caídas, usando uma sunga atlética num corpo esquelético e uma máscara de gorila. De novo, eu estava envolvido numa posição constrangedora, na intimidade de uma estranha família.

Não era uma peça em que eu deveria imaginar como seria quando totalmente pronta: ela já estava acontecendo ali, com aqueles móveis, entre aquelas paredes. Meu corpo diante do corpo do outro, numa proximidade inquietante, é que me levava a me perceber naquele espaço. Tudo aquilo me remetia a algo que não havia ocorrido, até o momento, nas peças a que assistira: muitas cenas familiares ou não da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, eu me perguntava, intimamente, por que estava sendo exposto àquilo e se caberia a mim fazer alguma coisa. Não porque me requisitavam qualquer interferência, ou outro tipo de participação. Mas porque, mesmo no papel de espectador, eu me via corporalmente no espaço concreto – e ao mesmo tempo imaginário – do próprio *acontecimento cênico*.⁵⁸

Esse trecho da experiência vivenciada por Garrocho denota o que se busca com esta pesquisa quanto aos espetáculos que dela são mote: a vivência, o lugar teatral em diálogo com a encenação, o espectador afetado pelos elementos da linguagem cênica. Como se entende, as experiências em lugares teatrais em Belo Horizonte, talvez por rechaço da censura, tenham sofrido um hiato nos anos 80, inibindo outras possíveis

⁵⁸ GARROCHO, Luis. *Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do coletivo Contraponto* (MG). EBA-UFMG, 2015, p. 14-15.

vivências. Notável perceber que não foi a utilização do espaço o motivo da proibição, mas sim a abordagem temática.

No início da década de 1990, já inserido no contexto teatral da cidade participei como espectador de várias experiências em lugares teatrais, destacam-se as realizadas no Teatro Universitário da UFMG, como por exemplo *A máquina infernal* (1991), com direção de Carlos Rocha e *Tempestade* (1993), com direção de Bya Braga, encenados no pátio interno do antigo “Coleginho” situado ao lado do também antigo prédio da FaFiCH (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG), no bairro Santo Antônio, onde funcionou o Teatro Universitário. Ainda no mesmo espaço, o espetáculo *A casa de Bernarda Alba* (1994) com direção de Fernando Mencarelli, que além do pátio utilizou outros espaços como as salas de aula e a quadra que compunha a área externa do “Coleginho”⁵⁹. Segundo o jornalista, diretor de teatro e cinema Ronaldo Brandão:

Um clássico encenado com inovação. Grande inovação cênica, elenco jovem e suficiente, um texto pesado e tão denso que nos parece tão jovem e florido. Principalmente porque na encenação dispersa, percorrendo vários ambientes, jamais perde sua intensidade, seu clima, seu drama, emoção e ambiente. Já vi oito montagens desta mesma peça, e a montagem do T.U. está entre as melhores. O T.U. está de parabéns, emocionei-me em várias cenas. Renasce o T.U. e pela alta qualidade, a cidade e o teatro mineiro estão de parabéns.⁶⁰

Em 1995, Eid Ribeiro fez uma compilação de quatro textos de Fernando Arrabal para a encenação de *Circo bizarro*, com os formandos do Curso de Teatro da Fundação Clóvis Salgado, no salão do subsolo do Palácio das Artes, onde funcionou a Escola Guignard e onde hoje funciona a galeria de arte Arlinda Corrêa Lima. No ano seguinte (1996) e no mesmo lugar, a Cia. Pierrot Lunar encenou *Alice*, uma adaptação dos textos originais de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do espelho*, com concepção e direção de Fernando Mencarelli. Nessa montagem, o público percorria os espaços do salão do subsolo do Palácio das Artes. O Teatro Universitário da UFMG, também em 1996, realiza no Galpão dos Catadores de Papel (na época localizado na rua Itambé, 243, no bairro Floresta) a montagem de *Divinas Palavras* de Ramón Del Valle-

⁵⁹ “O casarão utilizado como cenário para “A casa de Bernarda Alba” é tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal. Conhecido como o “Coleginho” da FaFiCH, onde funcionava o departamento de Psicologia, o edifício abriga o Curso de Formação de Atores da UFMG desde 1990. O espaço já serviu de palco para outras montagens da escola: “A máquina infernal” e “Tempestade”. Trecho extraído do programa da peça *A casa de Bernarda Alba*. Atualmente, o “Coleginho” é preparado para abrigar o Memorial da Anistia.

⁶⁰ BRANDÃO, Ronaldo. *Montagem de peça pelos alunos do T.U. emociona crítico de teatro*. Cena aberta – Boletim informativo do Teatro Universitário da UFMG. Ano I, nº I, pág. 02, nov. 1994.

Inclán, com direção de Fernando Mencarelli, em cuja turma de alunos se encontrava Fábio Furtado, diretor dos espetáculos objetos desta pesquisa. No mesmo ano a Cia Acômica (da qual Furtado era integrante), com direção de Raquel de Albergaria, encena *As Criadas* de Jean Genet na sala de multimeios da Biblioteca Murilo de Bessa, estabelecendo um lugar teatral onde os espectadores ocupavam o lugar da cena em uma relação de proximidade com os atores. Em 2001, o Grupo Armatrux encenou nos espaços entre os pilares de sustentação de prédios residenciais no bairro Buritis o espetáculo *Invento para Leonardo*, um experimento sobre os espaços vazios da cidade, com direção de Andrea Caruso. Essa experiência se repetiu em 2004 com o espetáculo *Nômaes*, dirigido por Cristiana Brandão. Nessa montagem o público circulava pelo espaço de encenação, ao contrário de *Invento para Leonardo*, que tinha plateia fixa⁶¹. João das Neves, em 2001, encenou em um túnel abandonado o espetáculo *Pedro Páramo*, adaptação do romance do mexicano Juan Rulfo, com os alunos formandos do curso de Teatro da Fundação Clóvis Salgado⁶². *Um canto para Pedro Nava* (2004), da Cia. De Outros Atores, sobre a vida e obra do escritor mineiro, com direção de Sávio William e dramaturgia de Juarez Dias, foi encenado nas dependências do Centro de Cultura Belo Horizonte, um prédio de estilo gótico localizado no Centro da cidade.. A Cia. Luna Lunera encenou *Não desperdice sua única vida ou...* em 2005, ocupando algumas das salas de exposição de artes plásticas do Centro Cultural da UFMG. Com direção de Cida Falabella o espetáculo, criado a partir de vários materiais, unia relatos pessoais dos atores e personagens inusitados⁶³. *Medeiazonamorta*, uma releitura do mito de Medeia, espetáculo do Grupo Teatro Invertido, com direção de Amaury Borges e dramaturgia de Letícia Andrade, foi apresentado em 2006 em um galpão onde funcionou uma estação de tratamento de esgoto, no Centro da cidade⁶⁴. Poderia citar outros trabalhos, porém, nesse panorama esses espetáculos referidos bastam para demonstrar que a tendência de uso de lugares teatrais em Belo Horizonte já se configurava há vários anos. Isso demonstra que os objetivos da Cia. Drástica também, de certo modo, estavam em sincronia com essas montagens, sendo a criação de *Dama da Noite* concomitante à criação de *Medeiazonamorta*, do Grupo Teatro Invertido, mas com um

⁶¹ Ver BARRETO, Gabriela Mafra. *A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrux e do Teatro da Vertigem*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2008.

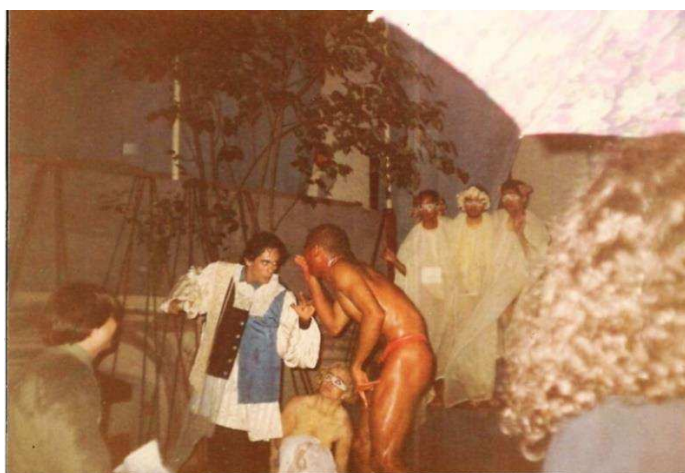
⁶² Ver MUNIZ, Guto. Pedro Páramo. 2012:<<http://www.focoincena.com.br/pedro-paramo/5773>>. Acesso em 01/06/2015

⁶³ Cia. Luna Lunera: <<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/nao-desperdice-sua-unica-vida-ou/>>

⁶⁴ Grupo Teatro Invertido. *Cena invertida: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

diferencial em relação a todos, pois a proposta de uso de espaço da Cia. Drástica parte de onde ocorre a ação cênica proposta pelo autor do texto. Além de que o autor desta pesquisa participou como ator da encenação de *Tempestade*, com direção de Bya Braga e como figurinista do espetáculo *Um canto para Pedro Nava*. Ao longo desta dissertação apresentarei demais espetáculos, de outras localidades, como referência para reflexão, com os quais estaborei diálogos com conceitos importantes para a discussão que proponho, principalmente no tocante ao lugar onde foram encenados e à relação estabelecida com o espectador.

Figura 12: *Tempestade* – Direção de Bya Braga (1993)



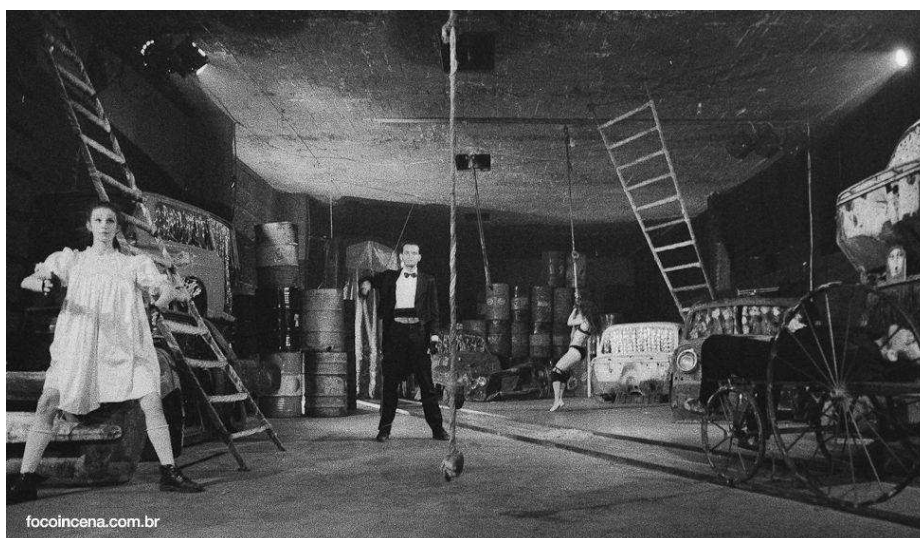
Fonte: Arquivo pessoal. Autor: Claunídio Bomfim.

Figura 13. *A casa de Bernarda Alba* – Direção de Fernando Mencarelli (1994)



Fonte: Arquivo pessoal do ator José Antônio Do Carmo. Autor: Fernando Barbosa.

Figura 14. *Circo Bizarro* – Direção de Eid Ribeiro (1995)



Fonte: Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/circo-bizarro/4826>

Figura 15. *Alice* – Direção Fernando Mencarelli (1996)



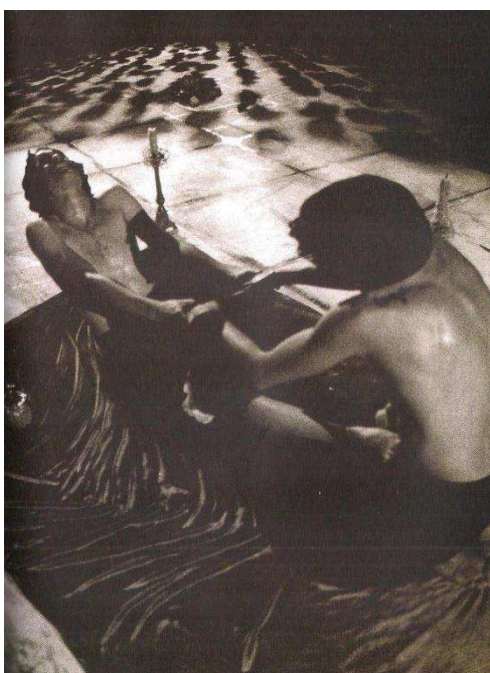
Fonte: Foto de Carlos Ernesto Falci. Disponível em: <<http://www.pierrotlunar.com.br/p/espeticulos-cia-pierrot-lunar.html>>

Figura 16: *Divinas Palavras* – Direção de Fernando Mencarelli (1996).



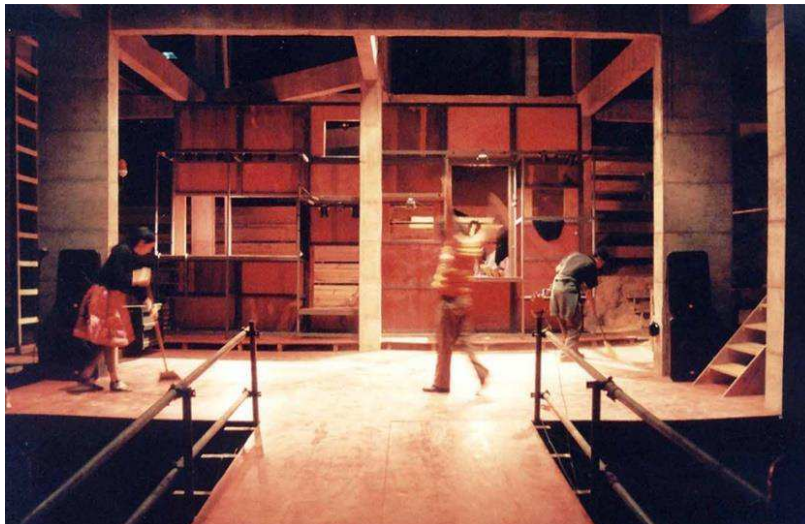
Fonte: Arquivo pessoal da atriz Margareth Serra. Autor não identificado.

Figura 17: *As Criadas* – Direção de Raquel de Albergaria (1996).



Fonte: Livro A Cia Acômica na sala dos espelhos. Autor: Alexandra Simões

Figura 18. *Invento para Leonardo* – Direção de Andrea Caruso (2001)



Fonte: Guto Muniz. Disponível em: <<http://www.vazio.com.br/projetos/amnesias-topograficas-i/>>

Figura 19. *Pedro Páramo* – Direção de João das Neves (2001)



Fonte: Guto Muniz. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/pedro-paramo?programa=true>>

Figura 20. *Nôma*des – Direção de Cristiana Brandão (2004)



Fonte: Bruno Magalhães. Disponível em: <<http://sitemichellegoncalves.com/fotos/teatro/grupo-armatrux-bh/>>

Figura 21: Um canto para Pedro Nava. Direção de Sávio William (2004)



Fonte: disponível em: <<http://www.juarezguimaraesdias.com/#!espetaculos/ce42>>

Figura 22. *Não desperdice sua única vida* – Direção de Cida Falabella (2005)



Disponível em: <<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/nao-desperdice-sua-unica-vida-ou/ndsuv9-menor/>>

Figura 23. *Medeiazonamorta* – Direção de Amaury Borges (2006)



Fonte: Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/galeria/o-espaco-da-cena-em-busca-do-encontro-potente-grupo-teatro-invertido>>

Nesses espetáculos, encenados em lugares teatrais que promovem um encontro diferenciado entre atores e espectadores, cena e espectadores, percebemos a importância da utilização do espaço pela encenação que, conseqüentemente, interfere na percepção e recepção da obra, pois:

[...] a realização de encenações em espaços impregnados de significados pela sua historicidade, sua arquitetura e seu entorno propicia uma substancial interferência na percepção do espetáculo. Assim, o espaço passa a desempenhar um papel importante dentro do espetáculo e revela

diferenciações que não se enquadram necessariamente em valores estéticos.⁶⁵

Diante do exposto, a cena contemporânea nos mostra uma paisagem composta por grupos de teatro que cada vez mais se consolidam e investem na construção de uma identidade por meio de pesquisas cênicas que buscam aprofundar o diálogo entre a encenação e o espectador em uma experiência de uso de lugares teatrais. De estéticas e épocas variadas esses espetáculos que se inscrevem na corrente do uso de lugar teatral, no sentido de “opção” ao espaço teatral tradicional, institucionalizado, reinventam novas possibilidades de uso e organização de determinado espaço que então se potencializa, ampliando as possibilidades de leitura dos signos ali construídos. O espaço é, então, elemento potente para criação de um espetáculo, cuja encenação exige também, em muitos casos, a ação de seus espectadores. Os grupos de teatro interessados nesse campo de pesquisa fazem de suas encenações “um lugar de vivência, onde todos -ator e espectador- estão integrados, fazendo do teatro não um espetáculo visual passivo e sim uma cena em que poucas pessoas possam experimentar uma vivência junto aos atores”⁶⁶. Nesse sentido, utilizar um túnel, uma igreja ou um bar como lugar teatral é interferir significativamente na percepção/recepção do espectador.

1.2. Lugar e espaço, sobre o que estou falando?

Nesta seção o intuito é discorrer sobre algumas abordagens, relacionadas ao lugar e ao espaço, utilizadas no teatro. Recorro a autores como Patrice Pavis e Anne Ubersfeld no campo teatral e também ao teórico Michel de Certeau, que discutem o assunto e cujas definições servirão como guia para esclarecer o conceito de lugar teatral abordado neste estudo. Pontuo que são encontradas várias formas de entender e conceituar “espaço” e “lugar” em relação ao teatro, dado o seu caráter polissêmico. Aqui apresento algumas que, dadas suas diferenças de área de conhecimento, possuem certos pontos em comum e contemplam a linha de pensamento desejável para este estudo, inclusive diante do que nos lembra Patrice Pavis: “separar e definir cada um desses espaços é uma

⁶⁵ REBOUÇAS, Evill, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁶ CARREIRA, André; PAULO, Eder da Costa, *op. cit.*, p. 8.

empreitada tão vã quanto desesperada”⁶⁷. Cabe dizer que a ideia de espaço e de lugar se relaciona, portanto, dependemos de um para definir o outro.

Sabemos que o espaço é inerente à atividade teatral. Da origem do teatro na Grécia antiga até os dias atuais, a configuração espacial para a realização de uma poética cênica passou por diversas transformações. Da arena a céu aberto nas encostas das montanhas na Grécia antiga, à rigidez frontal do palco italiano, aos espaços não convencionais utilizados a partir do século XX, quando estes são concebidos como importante elemento para a encenação. Com isso, ao longo dos anos a tendência de utilização de lugares teatrais para a realização de encenações cresceu e encontrou nos grupos de teatro terreno fértil para experimentos que explorassem as potencialidades criativas específicas de cada profissional envolvido na empreitada, assim como as potencialidades do espaço a ser ocupado.

O francês Michel de Certeau, em sua obra *A invenção do cotidiano*⁶⁸, no capítulo “Práticas do espaço”, apresenta sua análise conceitual de lugar e espaço. Para o autor o lugar é a configuração estável de posições, é a ordem pela qual os elementos são distribuídos, cada um ocupando um lugar próprio, ou seja, tem como característica a estabilidade. O espaço, por sua vez, é de ordem móvel, anima-se pelo conjunto de movimentos, pois não há posições definidas. “Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis.”⁶⁹

Segundo Certeau, um lugar se torna espaço quando nele ocorre movimento produzido pelos corpos dos indivíduos que o vivenciam, uma presença ativa. Ativado e potencializado, o espaço se transforma em lugar praticado. Constitui-se a partir das interações humanas e é percebido por meio de seu uso, ou seja, das ações ali realizadas. Na visão de Certeau “*o espaço é um lugar praticado.*”⁷⁰. Nesse sentido, podemos pensar o lugar teatral como o lugar onde ocorrem as relações entre indivíduos atores e espectadores, assim, a partir dos deslocamentos destes o lugar praticado se renova.

⁶⁷ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3 ed. Petrópolis: Vozes. 1998.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 202.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 202.

No campo teórico da arte teatro, encontramos várias nomeações para tal tendência de ocupação espacial. No *Dicionário de teatro* (2011) e no livro *A análise dos espetáculos* (2011), ambos de Patrice Pavis, vemos algumas definições sobre espaço ligadas ao texto e à representação. O autor aponta duas possibilidades de experiência espacial:

1. Concebe-se o espaço como um espaço vazio que é preciso preencher como se preenche um container ou um meio ambiente que é preciso controlar, preencher e fazer com que se expresse. Típica dessa concepção seria, por exemplo, a de um Artaud: “Digo que a cena é um lugar físico e concreto que exige que alguém o preencha, e que o faça falar sua linguagem concreta”.
2. Considera-se o espaço como invisível, ilimitado e ligado a seus utilizadores, a partir de suas coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida.⁷¹

Pavis concede duas maneiras diferentes de entender tais concepções, sendo: 1 – o espaço objetivo externo, que é o espaço visível, frontal muitas vezes, preenchível e descritivo composto por “lugar teatral”: o edifício teatral, o prédio propriamente dito, sua arquitetura e sua inscrição na cidade, no qual se encontram internamente bem definidos os espaços como palco, plateia, camarim etc. Mas, também, o local que não foi criado para a atividade teatral, onde a encenação escolheu se instalar. “Espaço cênico”: onde ocorre a evolução dos atores, a área de representação, e demais prolongamentos como a coxia. E “espaço liminar”: o que marca a separação entre palco e plateia, palco e coxia. Um espaço que ainda preenchido fale por si. E 2 – o “espaço gestual”, traçado corporalmente pelo ator, criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores, e que se manifesta por meio: a) do terreno - o espaço de deslocamento de determinado ator no decorrer da cena, o “silo” que marca a posse de território e que pode mudar quando o espectador dirige o olhar a outro elemento cênico; b) da experiência cinestésica - a percepção de seus movimentos, de seu eixo gravitacional e tempo rítmico, dados que pertencem ao ator e que este transmite voluntariamente ao espectador; c) da sub-partitura - pontos de referência de orientação do ator no espaço e no tempo, e que fornecem um trajeto; d) da proxêmica - codificações culturais das relações dos indivíduos no espaço; e) do espaço centrífugo – do corpo do ator para o exterior. Corpo prolongado pela dinâmica do movimento (às vezes, por acessórios como o figurino). Para Eugênio Barba, segundo Pavis, “corpo dilatado” que

⁷¹ PATRICE, Pavis. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 141.

expressa intensamente sua presença. O espaço que se mostra fisicamente, também, por meio dos deslocamentos de quem o ocupa, das possíveis trajetórias de um ponto a outro ou a outros nesse espaço.

Há ainda a definição de espaço dramático, aquele “espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático”⁷². Temos, então, o espaço indicado ou sugerido ao leitor pelo texto e o espaço construído pela imaginação do espectador diante das ações das personagens durante o ato cênico, ou seja, o espaço dramático se estabelece na comunicação entre autor e leitor e autor e espectador. Já o espaço cênico é “concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis [...] O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico”⁷³. Ou seja, o espaço físico real do palco utilizado para a encenação em um edifício teatral tradicional, e no caso de um espaço não convencional, seria a área, ou áreas, onde ocorrem as cenas. Espaço cenográfico ou espaço teatral é aquele “em cujo interior situam-se público e atores durante a representação”⁷⁴, entendido como o da relação teatral entre atores e espectadores. Nessa definição Pavis ainda cita o lugar teatral e reforça particularidades ao dizer que ele se refere aos locais que substituem o edifício teatral e se caracterizam também por uma relação social mais específica: “[...] o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da vida teatral”⁷⁵. Espaço lúdico ou gestual é aquele “criado pela evolução *gestual* dos atores. Por ações, de proximidade ou de afastamento, livres expansões ou confinamentos a uma área mínima de jogo, os atores traçam os exatos limites de seus territórios individual e coletivo”⁷⁶. Por meio de sua presença, deslocamento, disposição e relação de jogo com o grupo, o ator cria o espaço. Espaço textual é aquele em sua matéria bruta, disposta à vista e ao ouvido do público: “o teatro põe à vista do público textos que se respondem e que só são compreensíveis numa interação quase física”⁷⁷. Espaço interior: “mas o teatro é também o local no qual o espectador deve projetar-se [...]

⁷² PATRICE, Pavis, *op. cit.*, 2011, p. 135.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 132.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 138.

Para que haja teatro é preciso que haja um início de identificação e de catarse [...]”⁷⁸. O autor nos fala da percepção do espectador, de sua vivência e memória, pois este cria imagens a partir do que a encenação lhe apresenta, entretanto, isso não é uma regra. “Projetando a imagem de sua personagem, dando a ver o invisível de sua consciência, ele nunca deixa de revelar o âmago do seu ser”⁷⁹, e nesse ponto Pavis refere-se ao desnudamento do ator ao projetar corporalmente uma personagem. Espaço ergonômico do ator é seu espaço de trabalho e de vida, compreendendo a dimensão proxêmica, háptica e cinésica em relação às pessoas. Espaço da instalação é considerado o espaço teatral, diferenciando-o da arquitetura e respeitando a presença e os deslocamentos dos atores.

Diante dessas definições dadas por Pavis, no tocante ao espaço no teatro podemos perceber uma variação em suas definições, que se amplia passando pelo espaço de representação propriamente dito ao corpo do ator e envolvendo o triângulo espaço/tempo/ação. Como o próprio autor diz é difícil uma descrição desses elementos na encenação contemporânea, sendo que um estará sempre associado aos outros dois. É o que Pavis chama de trinômio, situado “na interseção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível.”⁸⁰

Para Anne Ubersfeld⁸¹, teórica de teatro, o texto teatral necessita de um lugar para existir, onde se darão as relações das personagens, um espaço teatral. Segundo a pesquisadora, esse texto é precário quanto à descrição dos lugares (com ressalvas), entretanto é no espaço (ou em determinado espaço) que se concretiza a articulação entre texto e representação, ou seja, o espaço no teatro é meio para comunicação. Percebemos que os estudos de Ubersfeld contemplam a relação texto-representação para conceituar espaço, que em conjunto com a ação humana caracteriza o teatro, pois “se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos, a segunda, indissociavelmente ligada à primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes”⁸².

A autora considera três tipos de espaço no teatro: “espaço teatral” (que articula com lugar teatral), “espaço cênico” (que articula com “lugar cênico”) e “espaço

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 136.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 136.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 139.

⁸¹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 91.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 91.

dramático”. O “espaço teatral” é entendido como sinônimo da atividade teatral na qual se reorganizam os signos do mundo, lugar de mediação entre o homem e seu espaço sociocultural. Este está ligado ao lugar teatral entendido como o lugar físico onde a representação teatral se realiza, independentemente de tratar-se ou não de uma construção física específica para tal atividade. O “espaço cênico” é o lugar onde ocorre a atividade teatral, o conjunto de acontecimentos na cena (iluminação, efeitos sonoros, deslocamento de atores etc.), articulando-se com o “lugar cênico”, que corresponde à área de atuação ou área de jogo que pode se modificar de acordo com mudanças no lugar teatral em decorrência da encenação. Área delimitada do espaço cênico que não se restringe ao palco, mas a toda representação proveniente do “lugar cênico” no interior do lugar teatral. Já o “espaço dramático” refere-se a toda espacialidade dentro e fora da cena, sendo resultado da relação entre texto e “espaço teatral”. Espaço onde o espectador experiencia o texto como um espaço construído cenicamente.⁸³ Como dito, essas definições se interligam.

Aliadas ao pensamento de Certeau sobre o espaço praticado, as definições de Pavis de espaço cenográfico ou espaço teatral e de Anne Ubersfeld de espaço teatral e espaço cênico aproximam-se, dadas as características de movimento, de espaço vivenciado e de espaço de jogo encontradas nos três autores. Lembrando que Pavis e Ubersfeld ainda associam lugar teatral no mesmo bojo, referindo-se aos locais que substituem o edifício teatral e ao lugar onde se realiza a cena e ocorre a interação com o espectador. No sentido de consolidar a abordagem conceitual de lugar teatral, encontro também a seguinte definição dada por Anna Mantovani:

Chamamos de lugar teatral o lugar onde é apresentado o espetáculo teatral e onde se estabelece a relação cena/público. Usamos o termo lugar teatral em vez de teatro, porque esse último significa somente o edifício teatral. [...] O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico – onde atua o ator e acontece a cena.⁸⁴

Diante do exposto, lugar teatral pode ser entendido como aquele onde se realiza e estabelece a relação entre cena e espectadores. Então, temos um possível caminho que colabora com a organização argumentativa do conceito de lugar teatral, base desta pesquisa. Recorro a partir de agora aos estudos de José Simões de Almeida Júnior, principalmente à sua tese de doutorado, que apresenta discussões a cerca da abordagem conceitual de lugar teatral.

⁸³ ALMEIDA JR, José Simões de, *op. cit.*, p. 51-52.

⁸⁴ MANTOVANI, Anna, *op. cit.*, p. 7.

1.3. Lugar teatral

Em sua pesquisa de doutoramento José Simões de Almeida Júnior visita conceitos de espaço e lugar procedentes de autores de diferentes áreas do conhecimento. Seu conceito de lugar teatral orienta as reflexões feitas nesta pesquisa, lembrando que, para chegar a ele sua investigação foi fruto das relações estabelecidas entre o conceito de espaço geográfico do brasileiro Milton Santos e de espaço no teatro de Anne Ubersfeld, ambos compreendendo o espaço como componente social. Entretanto, cabe informar a proposta de pesquisa de Almeida Jr., que:

[...] tem como objetivo uma reflexão crítica, pelo viés geográfico, em torno do espaço teatral e do espaço urbano de São Paulo. Dentro do tema, o que se pretende discutir é a natureza do lugar teatral – especificamente do edifício teatral – sua distribuição pela cidade e a relação que estabelece com a vida social e política de São Paulo.⁸⁵

Longe de propor uma ontologia do espaço teatral, parte-se aqui do conceito proposto por Ubersfeld, em sintonia com o conceito de espaço de Milton Santos, para aprofundar uma discussão sobre lugar teatral especificamente a partir do edifício teatral, considerando-se o seu papel na construção de um território teatral.⁸⁶

Assim, apesar de se tratar de uma pesquisa que tenta mapear os lugares teatrais, a partir dos edifícios teatrais existentes na cidade de São Paulo, na construção de um território teatral, veremos que Almeida Jr. também deixará claro o sentido de lugar teatral pretendido e utilizado neste trabalho.

Vimos, anteriormente, como Anne Ubersfeld classifica o espaço no teatro. Almeida Jr. nos apresenta uma afirmação da autora “o teatro é espaço”, que caracteriza o espaço como um dos elementos fundamentais para a atividade teatro, já que para a pesquisadora o espaço teatral é constituído pelas ações ligadas à cena realizada no lugar teatral. Para Ubersfeld, o conceito de espaço teatral é sinônimo da atividade teatro. O pesquisador diz que, para o geógrafo Milton Santos, o espaço está relacionado à ideia de sistema de objetos e sistema de ações, compreendido como fato social. E ainda: a noção de espaço produzido valoriza a ação humana e o espaço social, que deve ser vivido e usado, como resultado de uma prática coletiva. Então, o lugar é entendido “como uma

⁸⁵ ALMEIDA JR., José Simões de, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 45.

particularidade do espaço, só ele sendo capaz de ser o intermediário entre o indivíduo e o mundo. É nele que se revelam as relações cotidianas e os laços sociais”⁸⁷. Assim, é por meio das práticas sociais que o espaço geográfico se transforma, pois sua compreensão tem como base a ação. Analisando as ideias de Santos e balizando com o espaço no teatro, entendemos que se convergem para a noção de espaço como ação, onde ocorre o movimento. Como vimos, temos essa mesma noção de espaço enquanto ação, corpos em movimento, uso e relação social em Certeau, Pavis, Ubersfeld e, agora, em Santos.

Para dar continuidade à construção de reflexões quanto ao uso do espaço nos espetáculos objeto deste estudo vejamos, então, a abordagem conceitual de lugar teatral defendida por Almeida Jr.:

O conceito de lugar teatral é difuso e polissêmico, sendo muitas vezes, no senso comum, considerado como sinônimo do edifício cênico ou mesmo um depósito de cena. Nossa abordagem propõe a compreensão do lugar teatral com um lugar social no qual se constrói a atividade teatro.⁸⁸ (2010, p. 95)

Lugar onde se “constrói a atividade teatro”: nesse sentido, podemos dizer que qualquer lugar onde se possa realizar uma encenação pode ser considerado um lugar teatral. Em nota de rodapé, no mesmo artigo, Almeida Jr. acrescenta:

O lugar teatral é o local onde ocorre a cena teatral. Trata-se de um espaço limitado pelo sensível biológico (visão, audição, etc.), fundado na intencionalidade do fazer teatral, na experiência e na memória, em que se constitui no território do vivido da cena (diferenciando-se de qualquer outro tipo de espaço).⁸⁹

No trecho acima, encontro proximidade com a concepção de espaço do antropólogo americano Edward T. Hall⁹⁰ (1914 – 2009), que em seu livro *A dimensão oculta* elabora um conjunto de observações sobre as relações que o homem faz quanto ao uso do espaço em seu cotidiano, denominado por ele de *proxémia*. Em consonância com Almeida Jr., Hall considera que “[...] é o que nele se pode realizar que determina o modo pelo qual um dado espaço é vivido”⁹¹. Segundo ele, em relação à percepção do espaço, temos os “receptores à distância” (olhos, ouvido e nariz) ligados a objetos distantes e os

⁸⁷ Milton Santos apud ALMEIDA JR., *idem*, p. 45.

⁸⁸ ALMEIDA JR., José Simões de. O lugar teatral e a cidade – entre o visível e o invisível. *Revista Sala Preta*. São Paulo: USP, 2009, p. 95. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57393/60375>>. Acesso em 03/07/2015.

⁸⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 95.

⁹⁰ O americano Edward T. Hall foi professor de antropologia na Northwestern University.

⁹¹ HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Relógio D’água Editores: 1986, p. 68.

“receptores imediatos” (o tato, a pele, as mucosas, os músculos) relacionados ao que está próximo de nós. Segundo Yi-Fu Tuan, aos seres humanos é dada a capacidade de sentir intensos sentimentos pelo espaço por meio da experiência cinestésica (os movimentos corporais) e de órgãos sensoriais: a visão e o tato; os outros sentidos, audição, paladar, olfato e até mesmo a sensibilidade da pele dependem da combinação com os outros sentidos para se enriquecerem quanto à percepção espacial. Ao tocar, ver, “sentir” o espaço, somos “tocados”, nos apaixonamos pelo lugar e “quando residimos por muito tempo em determinado lugar, podemos conhecê-lo intimamente, porém a sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensemos em nossa experiência”⁹². É preciso então experienciar/vivenciar o lugar. Nesse ponto, que envolve os sentidos, podemos fazer uma relação entre a matéria cênica e o corpo do espectador, seria o que Pavis chama de contato de duas peles: a do objeto estético e a epiderme sensível do espectador, numa questão corpórea envolvendo emoção, o que nos toca, nos fala, “o que é uma experiência estética senão o confronto entre a obra e o espectador através da sua pele, de sua carne de seus ossos? Não é sempre uma questão de contato, de tato, de experiência?”⁹³. De volta às distâncias, Pavis classifica como “espaço formal” e “espaço informal” as distâncias geométricas entre o apreciador e o objeto apreciado, e que variam conforme os efeitos simbólicos, psicológicos e suas dimensões: relações íntimas, pessoais, relações socioconsultivas, públicas. Essas distâncias influenciam as relações interpessoais, e para o ser humano o sentido de espaço não é estático, pois sua percepção “é dinâmica, porque se encontra ligada à ação – ao que pode ser realizado num dado espaço –, mais do que aquilo que pode ser visto por contemplação passiva”⁹⁴. Assim, podemos compreender o homem prolongado, cuja percepção se dá em campos variáveis em extensão ao corpo humano, para além da pele, o campo sinestésico. Já Roberto Gil Camargo afirma que:

O estudo da proxêmica na área específica do teatro abre-se para uma diversidade de abordagens, desde as relações de proximidade e distância entre palco e plateia, até as relações entre ator (personagem) e outro, a utilização da voz no espaço ou as possibilidades de aproximação e distanciamento através da luz.⁹⁵

⁹² TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar. A perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. – São Paulo: Difel, 1983, p. 10.

⁹³ PAVIS, Patrice, op. cit., 2010, p. 244.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁹⁵ CAMARGO, Roberto Gil. *Palco e plateia: Um estudo sobre a proxêmica teatral*. Sorocaba: TCM-Comunicação, 2003, p. 12.

Nos espetáculos objetos de estudo desta dissertação existem características diferentes em relação ao lugar do espectador durante a cena, lembrando-se do caráter conceitual de lugar teatral. Em *Dama da noite*, os espectadores se deslocavam de um ambiente para outro e, com isso, o posicionamento deles se alterava, pois podia ocorrer de quem, no primeiro ambiente, se encontrava a uma distância pequena das ações do ator, no outro ambiente ficava a uma distância maior. Mas, tanto em um ambiente quanto no outro, haviam lugares fixos. Em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, os espectadores estavam em locais fixados, pois os atores é que se distanciavam e se aproximavam deles. Dessa maneira, a relação de expectativa se altera de acordo com as características da localização dos espectadores no lugar teatral durante a cena. Com deslocamentos, os espectadores terão mais liberdade de escolher o ângulo e o lugar de onde desejam ver, porém, essa autonomia gera interferência na percepção, pois “não tendo uma área fixa para apreciar a encenação, o espectador está sempre em estado de alerta para os possíveis deslocamentos e ainda terá a possibilidade de optar por ficar afastado ou próximo da cena”⁹⁶. Com lugar fixo, o espectador também terá como melhor direcionar o olhar, escolhendo o que ver diante de corpos que se movimentam afastando ou aproximando. Entretanto, pode se sentir mais presente na cena em uma relação de envolvimento mais intenso, e no caso de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, perceber-se como elemento integrante do espetáculo, pelo fato de estar no espaço da cena, em uma área iluminada, sentado em um objeto que é parte daqueles pertencentes aos personagens. Compreendo que, o fato de o espectador se encontrar dentro da cena propicia a experiência das peles sempre sensíveis, que vimos com Pavis, já que a todo momento o corpo do espectador “se esfrega na obra e se coloca em perigo de sensações”⁹⁷, formando um único corpo.

Almeida Jr. ainda acrescenta que “o processo de significação que se desenvolve no *lugar teatral* deve ser percebido como um fenômeno cultural, visto que ele se dá pelo uso social do lugar. É pela noção de uso de um lugar, então, que temos a denominação de *lugar teatral*”^{98,99}. Com isso, é possível entender a abordagem lugar teatral como lugar social, no qual artistas e público se encontram e fazem uso dele por meio da

⁹⁶ REBOUÇAS, Evill, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁷ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, 2010, p. 244.

⁹⁸ Grifo do autor.

⁹⁹ ALMEIDA JR., José Simões de. Considerações a cerca do conceito de lugar teatral. In: *Anais da IV reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 164

atividade teatro, sendo que sua concretização exige a presença de atores e espectadores em determinado espaço. Segundo Almeida Jr., além do edifício construído exclusivamente para a atividade teatral, “notadamente reconhecido no imaginário da sociedade, existem a criação, transformação ou adaptação de lugares outros em espaços teatrais ampliando a questão, dada a possibilidade de qualquer lugar geográfico poder ser, *a priori*, teatralizável”¹⁰⁰. O pesquisador, em sua tese, fala também de sua experiência como encenador fora do edifício teatral tradicional, como no caso do espetáculo *Fausto*, de Goethe, encenado em 1998 nas dependências do Casarão da Família Penteado – casa FAU Maranhão –, no bairro de Higienópolis em São Paulo, considerada por ele como “[...] divisor de águas para início de minha abordagem teórica do espaço, pois foi a partir dela que iniciei uma investigação mais profunda da categoria espaço [...]”¹⁰¹.

Almeida Jr. afirma que “não há prática espetacular sem a configuração de um espaço espetacular. E, bem por isso, podemos afirmar que o desenvolvimento da *prática espetacular* não se encontra alheio à presença do espaço”¹⁰². O pesquisador utiliza, nos seus trabalhos, o conceito de lugar teatral para compreender o espaço como fato social e não um depósito ou suporte da cena. Trata-se de uma estrutura caracterizada pela autonomia e “dotada de especificidades, como: efemeridade, teatralidade, intencionalidade, visibilidade, reproduzibilidade e espacialidade; e passa ao largo da ideia de um espaço concebido como suporte para a cena ou para ser preenchido pelo espetáculo”¹⁰³.

São essas especificidades que distinguem um lugar de outro, e sua relação com a cidade é que estabelece suas características singulares. Assim podemos, também, entender o lugar teatral além da arquitetura, comumente estabelecida como um prédio, uma edificação construída para eventos espetaculares da área teatral. Enfatiza-se, desse modo, o pressuposto de que é a partir do uso, ou seja, da ação e da intenção de uso do espaço que se estabelece o lugar teatral.

¹⁰⁰ ALMEIDA JR., José Simões de. O espaço e a cidade. 2009. Disponível em: <<http://lugarteatral.wordpress.com/tag/edificio-teatral/>>. Acesso em: 10/07/2014

¹⁰¹ ALMEIDA JR., José Simões de, *op. cit.*, 2009, p 9.

¹⁰² ALMEIDA JR., José Simões de. O lugar teatral como unidade cultural (mime). In: *Anais da V reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: ECA-USP, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniaio/textos/etnociologia/Jose_Simoes_de_Almeida_Junior_-_O_lugar_teatral_como_unidade_cultural_mime.pdf>. Acesso em 13/05/2015.

¹⁰³ *Idem, ibidem*.

Em texto escrito sobre o espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, Almeida Jr. fala de suas impressões como espectador: “o lugar teatral escolhido vem corroborar com a minha convicção que não se trata de um *espaço alternativo* ou mesmo *espaço inusitado*. Mas de um lugar teatral *outro*. Uma vez que os signos do teatro estão lá e suas traquitanas também”¹⁰⁴. Assim, constatamos que as escolhas da Cia. Drástica, quanto ao lugar para realização de suas encenações, estão em conformidade com as propostas conceituais de lugar teatral lançadas por Almeida Jr.

1.4. Teatro específico ao local e *site specific*

Falamos do teatro na cena contemporânea, na qual as linguagens artísticas se contaminam, hibridizam e abrem espaço para novos suportes e formatos ao se manifestarem. Em alguns casos, determinada linguagem artística recorre a recursos e conceitos utilizados por outra, potencializando sua prática. Tratamos aqui de espetáculos que se instalam em lugares teatrais que dão voz a esse elemento em acordo com a proposta dramática e de encenação. Neles, público e obra se encontram em determinado espaço, escolhido anteriormente pelos artistas criadores, estabelecendo-se um diálogo entre os elementos constituintes da encenação e a materialidade do espaço, ou seja, este último é incorporado à obra, e vice-versa. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, associa esse formato de concepção cênica a uma prática das artes visuais, a *site specific art*. Criada na década de 1960 nos Estados Unidos e ligada ao movimento *environmental art*¹⁰⁵ e à instalação,¹⁰⁶ caracterizava-se inicialmente por conceber o espaço como propositos da obra, podendo ser de natureza permanente ou efêmera, transitória. Para sua realização, independe se o espaço cogitado esteja ou não em uso. Com o desenvolvimento de sua prática o conceito se amplia levando a outras formas de

¹⁰⁴ Grifos do autor. ALMEIDA JR.. E-mail para o autor. Arquivo pessoal. 10 de dezembro de 2011. (Segue a mensagem na íntegra nos anexos.)

¹⁰⁵ - Arte ambiental, que se relaciona com o meio ambiente, muitas de grandes dimensões, objetiva-se também conscientizar quanto à reciclagem de materiais.

¹⁰⁶ Manifestação artística contemporânea, refere-se à exposição de obras de arte (objetos) em determinado ambiente, e que tem o observador como elemento integrante da obra.

abordagem. Sua origem está no movimento *neovanguarda*¹⁰⁷ (*performance*, minimalismo, instalação) que se inspira na vanguarda do início do século passado, sendo composto por movimentos como o dadaísmo, construtivismo, futurismo, entre outros (já referido anteriormente).

No processo de desenvolvimento da prática *site specific art* encontramos três modelos de concepção ligados às artes visuais e definidos por Miown Koun (1997). No início da prática *site specific art* a obra era indissociável ao local (galerias de arte), a ponto de o artista Robert Barry declarar que transferir uma de suas instalações para outro *site* seria destruí-la, já que as características físicas do *site* (altura, profundidade, iluminação etc.) eram premissas para a criação da obra que se completaria na experiência do espectador (modelo fenomenológico ou experiencial), ou seja, comprometendo não só a obra como também a recepção do espectador. Essa primeira proposta se opunha à ideia de obra de arte como objeto de circulação entre galerias, fruto do sistema institucional de mercado capitalista, de compra e venda. Revelar tal sistema e suas normas de modo crítico, ideológico, associado ao local seria tarefa do artista. O espaço não está isento, assim como a forma que as instituições concebem o significado da arte (modelo crítico institucional). Por fim, a prática *site* se desliga das características de um determinado local e dos espaços tradicionais da arte, busca maior fluidez relacionando-se com o mundo externo, com fenômenos, e se loca em espaços públicos, inclusive com abordagens sociais, ampliando as possibilidades conceituais e de prática da *site specific art* (modelo *site* discursivo).

Uma conclusão provisória pode ser que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. Mesmo se o domínio de uma formulação particular de *site-specificity* emerge em um momento e desaparece em outro, as mudanças, todavia, nem sempre são pontuais ou definitivas. [...] Preferivelmente, são definições que competem entre si, sobrepondo-se uma à outra e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje (ou mesmo dentro de um projeto específico de um artista)¹⁰⁸.

¹⁰⁷ De modo geral, trata-se de movimentos artísticos surgidos na década de 1960, inspirados na vanguarda do início do século XX, com movimentos artísticos experimentais que apresentavam novas ideias, fugindo do academicismo. Mais em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/viewFile/44072/27685>>

¹⁰⁸ KOUN, Miown. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. 1997, p. 173. Disponível em: <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>>

Vemos em Koun tanto uma abordagem política da prática artística em relação ao espaço a ser utilizado, quanto de prática artística que procura por outros lugares para se manifestar, ou seja, de artistas que buscam lugares outros, e não os tradicionais ou consagrados, para neles realizarem suas obras. Ressalto que a *site specific art* teve seus desdobramentos ao longo dos anos, renovando-se, avançando e até retrocedendo ao apresentar novas características de abordagem da concepção, de apropriação e da relação entre arte e espaço, arte e política, arte e instituição, arte e mercantilização¹⁰⁹. Nesta pesquisa o conceito se aplica no auxílio ao entendimento da prática artística do teatro realizada em lugares teatrais, que no campo das artes cênicas Lehmann denomina de “teatro específico ao local”, podendo ocorrer ou não correspondência a um texto preestabelecido. Os significados do lugar e da proposta de encenação podem se emaranhar, ampliando suas leituras. Segundo o autor, “o espaço se torna coparticipante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva”¹¹⁰, ou seja, torna-se um elemento ativo do espetáculo, numa relação obra-espaço, cabendo ao espectador atribuir significados.

Nesse sentido, o “teatro específico ao local” nos faz pensar como o espaço é incorporado à obra. Neste caso, ele não é utilizado como depósito de cena, não é mais um dado, mas um elemento constituinte da poética cênica. Tomado como lugar real de identidade composta pela combinação de elementos físicos: “comprimento, profundidade, altura, textura, formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas, particulares”.¹¹¹ Os elementos físicos pertencentes ao espaço ocupado (paredes, texturas, altura, iluminação, ventilação etc.) são apropriados pelos elementos da linguagem cênica (objetos, texto, atores, luz, sonoplastia etc.), numa ação recíproca. Ao se emaranharem, esses elementos compõem o corpo expressivo da encenação, potencializando a teatralidade. Os vestígios originais do lugar podem ser identificados, ainda se misturados aos os elementos da cena, existindo uma interação entre as presenças do/no lugar, seja entre corpos ou entre corpos e objetos. “Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção do teatro como tempo compartilhado, como experiência

¹⁰⁹ Este ponto requer um estudo amplo e aprofundado do tema *site specific art*, entretanto, não vejo necessidade de reter-me em tal explanação, uma vez que o exposto contempla pela origem e definição do conceito, sendo que o interesse aqui é no conceito de “teatro específico ao local”. Assim, indico a tese de Luiz Carlos Garrocho: Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG) (2015).

¹¹⁰ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 282.

¹¹¹ KOUN, Miown, *op. cit.*, p. 167.

comum”¹¹², que se realiza na presença de corpos no aqui - agora. No “teatro específico ao local” é importante que o espaço fale por meio do teatro e “em tal situação também os espectadores se tornam coparticipantes”¹¹³, pois sua presença é complemento da obra. Dilui-se, então, a distância que separa atores e espectadores, cena e espectadores e espectadores de espectadores. Assim, pelos estímulos do espaço e dos elementos da linguagem teatral é possível conectar-se com as potencialidades do lugar onde ocorre a poética cênica. O espectador, ali imerso, relaciona-se com o todo, o espaço em sua totalidade, em uma experiência de vivência física. Temos, então, cena, espaço e espectadores como elementos engajados e ativos. Nessa perspectiva, encontramos proximidade com o Teatro Ambientalista de Schechner que propõe a construção do fato teatral a partir da relação entre os elementos cênicos: “el público, los actores, el texto (al menos en la mayor parte de los casos), el estímulo sensorial, el ambiente arquitectónico (o la falta de tal ambiente) [...]”¹¹⁴.

O “teatro específico ao local” favorece o uso metonímico do espaço, em sua concretude de mundo como totalidade, enfatizando as camadas de realidade muito comuns nesse tipo de encenação, diluindo dessa maneira a distância entre o real e o fictício, na concepção pós-dramática de Lehmann: “o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizado, mas pensado como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida”¹¹⁵. Cabe ressaltar que o uso metonímico do espaço se sobrepõe ao espaço metafórico-simbólico¹¹⁶, entretanto, não o anula. Este último continua presente, uma vez que “a dimensão metafórica, o “como se” da ficção, é elemento essencial de fenômeno teatral, ou seja, caracteriza a dimensão do *site specific* no que diz respeito ao teatral”¹¹⁷, considerando que o conceito de *site specific* se expandiu, tendo em vista sua prática discursiva ou institucional (como apresentado anteriormente), dando origem a novas modalidades. Por outro lado, o uso do espaço como elemento propositivo da encenação não se sobrepõe ao texto e aos demais elementos da linguagem teatral. Stephan

¹¹² LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, 283.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 282.

¹¹⁴ SCHECHNER, Richard, 1984, *op. cit.*

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 268.

¹¹⁶ Entendido “enquanto substituto ficcional de um mundo real ausente”. Ver BAUMGARTEL, Stephan. Espaço, texto e recepção na instalação teatral. “O teatro dos ouvidos”: encontros entre língua e seres humanos. In: PARANHOS, Kátia; LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 203.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 210.

Baumgartel chama a atenção para a qualidade horizontal na relação entre as linguagens cênicas em uma “instalação teatral”, pensando a partir da “tensão entre linguagem verbal, espaço e corpo metafórico-simbólicos e metonímicos.”¹¹⁸. Temos assim, nessa organização entre espaço, objetos e corpos (atores e espectadores), uma fricção entre espaço metonímico e espaço metafórico-simbólico, entre realidade e ficção.

Nessa corrente do teatro contemporâneo se alinham os espetáculos da Cia. Drástica. As duas obras foram criadas para espaços específicos: bar e apartamento. As escolhas se deram a partir do que sugere o autor dos contos, quanto ao espaço de ação. Espectadores e obra se encontram em um lugar escolhido previamente pelos criadores cênicos para, ali, vivenciarem uma poética cênica na qual uma efetiva relação entre espaço e cena se funda, friccionando realidade e ficção, estabelecendo desse modo um lugar teatral. Assim também foi o caso do espetáculo *Navalha na Carne*, dirigido por Rubéns Camelo, que teve estreia em 2010. Na obra de Plínio Marcos que reúne um cafetão, um faxineiro homossexual e uma prostituta, a história se passa em um quarto de pensão. A produção do espetáculo carioca realizou a encenação em um dos aposentos do Hotel Paris (durante as temporadas também foi usado o Hotel Nicácio), frequentado por prostitutas. Os espectadores, em número limitado por sessão, dividiam o lugar teatral com os atores durante a representação, entretanto, não havia relação direta entre estes. A escolha do hotel como lugar teatral se deu, segundo o ator José Wendel, porque o diretor queria fugir de semelhanças com outras montagens do texto já muito explorado pelo teatro e pelo cinema, proporcionando aos espectadores outra experiência:

[...] Marta (Marta Paret atriz e produtora do espetáculo) comentava muito que fazer Plínio Marcos com aquela realidade nua e crua que o texto traz, para eles, não seria interessante fazer num palco italiano que todo mundo já montou, já foi muito montado, então seria interessante fazer a título de experiência mesmo, assim, fazer num local proposto mesmo pelo texto, assim, de fato, usar o espaço em si mesmo. E aí eles começaram com essa ideia, e começaram a pesquisar lugares e conseguiram esse do hotel da Praça Tiradentes que era um hotel bem conhecido que hoje inclusive ele está fechado, era meio que de luxo, já funcionou muitos, muitos anos atrás. E depois eles foram para o hotel Nicácio que é quando eu comecei a participar. E ela sempre pontuava muito isso que a questão mais forte era fazer um Plínio Marcos assim: nu e cru. A diferença era essa: em cima da realidade do próprio texto.¹¹⁹

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 210.

¹¹⁹ WENDELL, José. Entrevista cedida a Carloman Bonfim. (anexo)

Figura 24: *Navalha na Carne* – Direção Rubens Camelo (2010)



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/navalhanacarnepliniomarcos?fref=ts>>

O espetáculo também é realizado em um lugar teatral específico e em acordo com o que propõe o autor, quanto ao espaço onde se passa a história. Estabelece-se ali, também, uma relação entre realidade e ficção, na qual esses mundos se friccionam, principalmente pelo histórico do lugar e do que o texto aborda: “[...] era muito interessante porque tinha esse peso do ambiente, tinha essa carga que o ambiente já carrega da prostituição, da droga, do maltrato com as mulheres, entendeu? Isso era muito presente, do *machismo*.” Interessante notar como os universos, ficcional e real, se alinham na composição da materialidade cênica proposta.

CAPÍTULO 2: O LUGAR DO ESPECTADOR

*Uma obra de teatro não se olha como se olha um quadro pelas emoções estéticas que procura: é vivenciada em concreto*¹²⁰.

2.1. O espectador

Podemos encontrar no dicionário¹²¹ definições para a palavra “ver”: conhecer por meio do sentido da visão; ser espectador ou testemunha de; presenciar; observar; percorrer; estar em convivência com; participar de. No teatro, a ação “ver” está intrínseca tanto na origem do vocábulo *theatron* (*θέατρον*), em grego “lugar onde se vai para ver”, quanto na origem da palavra espectador: “de acordo com a etimologia, *espectador* vem do latim *spectātor*, -*ōris*, que significa ‘aquele que vê qualquer ato’, ‘aquele que contempla’ e ‘aquele que testemunha algo’”¹²². Temos então, no teatro, o espectador como aquele que presencia, assiste, testemunha o fato teatral.

“O teatro requer uma reunião de espectadores”¹²³, é o que afirma Denis Guénoun. Todos os tipos de arte demandam espectadores, mas é característica do teatro requerer presença em grupo, uma assembleia, para sua concretização. Reúne-se determinado número de pessoas em um certo lugar, devido a um objetivo comum: a apreciação de um espetáculo. A arquitetura tradicional do teatro onde ocorre o encontro entre público e obra se alterou ao longo da história, da forma circular na Grécia antiga ao teatro à italiana, de forma retangular nos dias atuais. No entanto, o teatro contemporâneo nos apresenta vários formatos de concepção e uso espacial para o fato teatral, promovido pela chamada “explosão do espaço”¹²⁴. Das arquiteturas tradicionais a forma circular possibilita melhor visibilidade, não só para os espectadores verem as cenas como, também, para se perceberem, verem-se, pois “este público quer ter o sentimento, concreto de sua

¹²⁰ Credo - Manifesto teatro independente – Tadeuz Kantor. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-fases-teatro-independente.html>> Acesso em 20/05/2015.

¹²¹ Ver MICHAELIS: *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo : Companhia Melhoramentos, 1998, p. 2188-2189

¹²² OLIVEIRA, Letícia. *Estamos trabalhando para você – o espectador virtual*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – EBA-UFGM, Belo Horizonte, 2014, p. 24.

¹²³ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p.13.

¹²⁴ Ver ROUBINE, Jacques Roubine, op. cit.

existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa”¹²⁵. Esse formato circular da arquitetura teatral encontrado na arena greco-romana e no teatro elisabetano se afina às assembleias políticas de caráter democrático. Temos, então, nessa configuração espacial do teatro, ingredientes políticos e, segundo Guénoun:

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento.¹²⁶

Para além do que é abordado em cena, o político no teatro está também no encontro entre atores e espectadores, e entre espectadores e espectadores, reunidos em assembleia. Entretanto, não tenho como foco uma discussão do sentido político do/no teatro, o que solicita entrar em outros campos conceituais que julgo poder afastar do verdadeiro objetivo desta pesquisa. Essa introdução é para melhor entender o “lugar” do espectador no teatro, apesar de ter conhecimento de o fator político, em suas várias faces, ser intrínseco ao teatro. O que interessa, aqui, é a condição estabelecida pelo teatro para sua efetivação: a presença do espectador, o encontro entre espectadores em determinado lugar teatral para apreciação/participação de/em um espetáculo. Presença que não deve ser ignorada, pois o espectador é elemento integrante da estrutura cênica de qualquer obra teatral, é o receptor no processo de comunicação da relação no teatro.

Acima utilizei o termo “assembleia”, que assim como “plateia” também é empregado como ideia de público. Plateia, geralmente, utiliza-se para identificar o espaço onde se situa o público no teatro, bem como o conjunto de espectadores nesse espaço. Assembleia corresponde ao conceito de público, de reunião de indivíduos para determinado fim, “acrescido o caráter de ‘um grupo de espectadores com papel ativo de opinar, votar, discutir e debater sobre o assunto encenado’, assim como defendeu Bertolt Brecht em seu teatro dialético”.¹²⁷

¹²⁵ GUÉNOUN, Denis, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹²⁷ OLIVEIRA, Letícia, *op. cit.*, p. 28

Sabemos que o teatro tem origem nos ritos religiosos de povos antigos, nos cultos adeuses como Dionísio, na Grécia. Para Pavis, a institucionalização do rito¹²⁸ em acontecimento teatral se deu a partir da separação entre atores e espectadores, do relato mítico e da escolha de um local específico para sua realização, perdendo, dessa forma, seu caráter ritualístico que não distinguia atores e espectadores. Na reunião de indivíduos em um espaço onde se dará o fato teatral temos, indissociáveis, o espectador-indivíduo e o agente coletivo, o público, e “no espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco (*participação*)”¹²⁹, ou seja, o público. Espectador, então, é aquele indivíduo que assiste a algo, e público é o conjunto de espectadores específicos de um espetáculo, o coletivo. E “é relevante frisar que *público* não é a ‘adição’ indeterminada e aleatória de vários espectadores, são micro coletivos que possuem interesses comuns”¹³⁰, um deles é bem claro: o interesse pelo teatro (determinado espetáculo) que os levam a se reunirem em determinado lugar teatral.

“Não há teatro sem espectador”: essa afirmação de Jacques Rancière basta para que se instaure o que ele chama de paradoxo do espectador, composto pela premissa de que este é contrário de conhecer, pois o espectador desconhece os modos de produção de uma aparência (o espetáculo) apresentada diante dele; e pela premissa de que espectador é contrário de agir, devido à sua imobilidade diante do que lhe é apresentado. De modo geral, costuma-se associar o espectador à figura de sujeito passivo ao apreciar um espetáculo (senso comum). Durante a ação cênica sua “imobilidade” pode gerar essa ideia. Contudo, isso não indica que ele não esteja produzindo sentidos diante do que presencia, pois o fato de ali estar e “ver” o que lhe é apresentado já indica uma ação. E com isso o espectador:

[...] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma

¹²⁸ “A origem do teatro seria *ritual* e religiosa, e o indivíduo, fundido no grupo, participaria de uma cerimônia, antes de delegar pouco a pouco esta tarefa ao ator ou ao sacerdote (...). Qualquer que seja o valor dessas teorias, o teatro de hoje não tem mais nada a ver com essa origem cúlrica (...). Ele se diversificou a ponto de responder a inúmeras novas funções estéticas e sociais.” Ver PAVIS, Patrice, *op. cit.*, 2011, p. 25

¹²⁹ PATRICE, Pavis, *op. cit.*, 2011, p. 140.

¹³⁰ OLIVEIRA, Leticia, *op. cit.*, p. 27.

história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.¹³¹

O espectador, então, age, cria pontes entre o que sabe e o que a obra lhe apresenta. O espectador lança seu olhar reflexivo e crítico diante da obra. Ranciere nos mostra sua noção de “espectador emancipado”, a partir do argumento de que nenhum é ignorante, pois todo e qualquer indivíduo possui algum saber adquirido ao longo da vida e do que vivenciou.

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio.¹³²

Assim, o espectador é capaz de associar o que sabe com novos conhecimentos, como os signos teatrais, produzindo, assim, sentidos. Reforça que ver é ação, que essa especialidade nos é própria: em nosso cotidiano, essa atividade existe quando relacionamos objetos, ações, signos de tudo ao nosso redor em uma leitura particularizada. E se ver é ação, implica que o espectador também atua (no sentido de agir sobre algo). Contudo, penso que as capacidades de interação do espectador com a obra estão para além do ver, observar e realizar uma leitura, estão também no sentir (os sentidos estimulados, pele sensibilizada, emoção, etc.), assim como no refletir, subjetivar, criticar, posicionar-se e se expressar diante do que é apresentado, do que foi vivenciado em uma experiência cênica, pois o entendo como elemento integrante do acontecimento cênico, o que já o torna “participante”, em muitos casos pensado e requerido durante todo o processo de concepção de um espetáculo. Com isso, para mim, as ações de estar presente e ver são o início da atuação/participação do espectador em um evento cênico.

¹³¹ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 17.

¹³² RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 20 e 21.

2.2. De público a espectador

Temos na plateia um conjunto de espectadores, mas cada qual com suas particularidades, ou seja, concebidos como indivíduos. Sabemos que a cena gera efeitos sobre os espectadores, por outro lado, eles também podem gerar efeitos sobre a cena, mais especificamente sobre os atores, criando um jogo cênico, uma relação frutiva entre atores e espectadores.

De acordo com Marco de Marinis, no estudo de teatro considera-se não só o fato teatral como objeto ou resultado, mas também e especialmente como processo, um fenômeno de significação e comunicação. Grande parte dos estudos teatrais de análise de espetáculos que engloba a semiótica, a sociologia e a psicologia se inicia a partir da metade da década de 1960, compreendendo o teatro como fenômeno e disciplina. Esses estudos se ampliam e abordam, de modo geral, o espectador imaginário, sem dar maior atenção ao espectador real e no todo que o evento teatral pode lhe provocar. As pesquisas em relação ao espectador no campo social, anteriormente, limitavam-se a dados quantitativos sobre a composição sociocultural e econômica do público e estatísticos relativos a seus gostos e preferências¹³³. Com a união dessas disciplinas, as pesquisas são enriquecidas e passam da ideia homogênea e abstrata de público para a noção de espectador, uma visão antropológica que abrange aspectos psicológicos, culturais e biológicos, além de uma concepção de relação comunicativa entre atores e espectadores (dois polos ativos e interdependentes). Uma “relação teatral”, na qual valores cognitivos, intelectuais e afetivos não são impostos unilateralmente, mas produzidos em conjunto¹³⁴. Em seu livro *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrologia* (1997), a partir do que o autor nomeia de análise do circuito teatral (sócio-semiótica), no tocante à produção e à recepção espetacular, na impossibilidade e inutilidade de isolar um dos polos, caracterizada por um ir e vir entre espetáculo e espectador, e vice-versa, se identifica dois importantes componentes estratégicos:

- a) *Las estrategias productivas de los emisores* (productores) *del espectáculo* (escritor, director, escenógrafo, actores, [...]): se trata, al mismo tiempo, de estrategias de significación y estrategias de

¹³³Ver MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrologia*. Tradução: Cecilia Prenz. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina, 1997, p. 76.

¹³⁴*Idem, ibidem*, p. 77.

comunicación-manipulación, tendientes no sólo a hacer –saber (es decir, a vehicular información, significados, mensajes), sino también, y sobre todo, a hacer-creer y a hacer-hacer [...], es decir, a modificar el universo intelectual y afectivo del espectador e incluso, en algunos casos, a impulsarlo directamente a la acción.

- b) *Las estrategias receptivas del espectador, entre las cuales podemos distinguir por lo menos:*
- a) Cierta número limitado de procesos y subprocesos que conforman el acto receptivo en el teatro: recepción, interpretación, emoción, valoración, actividad de la memoria. [...];
 - b) El o los resultados del acto receptivo, es decir, la comprensión que el espectador ‘construye’ para un espectáculo dado (a su vez, esta comprensión se compone por lo menos, de aspectos semánticos, estéticos y emotivos: los cuales – indudablemente es oportuno precisarlo – deben ser concebidos como íntimamente vinculados entre sí, pero son posibilidades de funcionamiento independiente [...]);
 - c) Cierta número limitado de presupuestos del acto receptivo, que funcionan como determinantes de los procesos de recepción, influyendo en su desarrollo y en sus resultados.¹³⁵

Por sua vez, sobre os “presupuestos del acto receptivo”, o autor apresenta um “sistema teatral de precondições receptivas”, que consideram parâmetros psicológicos, cognitivos e não cognitivos e desconsideram fatores sociológicos, e que ainda levam em conta, principalmente:

- i: los *conocimientos generales*, teatrales y extrateatrales, del espectador;
- ii: sus *conocimientos particulares*, relacionados en primer lugar con el texto dramático utilizado en la puesta en escena en cuestión y todas las otras informaciones previas sobre ella que el espectador haya podido inferir sobre la base del contexto comunicativo (tipología y organización del lugar teatral, etc.), y con los llamados ‘paratextos’: afiches, programas, artículos periodísticos;
- iii: fines, intereses, motivaciones y expectativas del espectador respecto del teatro, en general, y del espectáculo de que se trata, en particular [...].
- iv: condiciones materiales de la recepción, concernientes en primer lugar a la ubicación física del espectador en relación con el espectáculo y los otros espectadores.¹³⁶

De acordo com o teórico italiano, poderia ser incluída nesse sistema, ainda que provisoriamente, a relação entre os espectadores. Entretanto, para ele esta é uma questão complexa e particular, que “se refiere en primer lugar al carácter comunitário del público teatral y el funcionamiento colectivo de su recepción”.¹³⁷ De Marinis identifica ainda três

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 77-78.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 78.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 79.

concepções teóricas de relação entre espetáculo-espectador ou ator-espectador. Primeiro a concepção objetivista, segundo a qual:

[...] en el teatro existe (puede existir) una completa identidad entre los significados propuestos por los productores del espectáculo (del texto espectacular) y los significados recibidos por el espectador: en definitiva, según esta concepción, los significados circularían inalterables de un polo al otro de la relación teatral, de la misma forma que una carta o una encomienda viajan intactas (o casi intactas) del buzón de partida al de llegada [...].¹³⁸

Essa concepção impõe uma relação teatral mecânica, de ordem comunicacional, neutralizando o que é particular de cada polo, o que a torna impraticável, pois em toda relação de comunicação há sempre abertura para produção de sentidos por parte de cada sujeito, considerando seus traços culturais, históricos, psicológicos. Para o autor, essa comunicação entre os produtores da cena e os espectadores é, simplesmente, uma “transmissão de conhecimento”. A segunda concepção é a “niilista”, que:

[...] sostiene que no solo existe una división radical y totalmente imprevisible entre la visión del actor y del espectador, dicho de otro modo, entre el espectáculo propuesto y el espectáculo recibido, sino, y lo que es más importante, que semejante división, junto a la pluralidad infinita e incluso contradictoria de interpretaciones que crea y legitima, parecería proponer que en definitiva no hay significado en la relación teatral, la cual se sostiene en valores muy diferente a los puramente semánticos (a saber, sensaciones, emociones, asociaciones libre, etc.) y en operaciones bastantes distintas a las de la interpretación y la comprensión intelectual¹³⁹.

Contrária à concepção objetivista, a “niilista” considera produção e recepção como realidades distintas, sendo que o espectador não apreenderia as significações de uma obra teatral. Entretanto, Marinis nos chama a atenção para o fato de que não existe percepção sem interpretação, que é próprio do espectador dar sentido ao que vê, até mesmo de ficcionalizar, de criar histórias onde não há. A terceira concepção, a relativista, é dividida entre integral e parcial. A relativista integral se caracteriza pela união da concepção objetivista e da niilista e considera “elementos objetivos de comunicação e elementos de percepção subjetiva e individual, que ultrapassam o entendimento conciliador

¹³⁸ MARINIS, Marco de. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 89.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 90.

comum”¹⁴⁰. A relativista parcial considera importante tanto a produção quanto a recepção na relação teatral, segundo as especificidades de cada uma.

Segundo Marinis, no processo de recepção teatral, diante de uma obra repleta de estímulos (visual, sonoro, olfativo), o espectador primeiro aciona a percepção e em seguida a atenção, por meio do que o autor chama de “focalización de la atención”, considerando a atenção primordial para o que ele denomina uma “comprensión coherente Del espectáculo”, com êxitos e fracassos. Entretanto, alguns fatores determinam a atenção do espectador como “Las características físico-temporales del estímulo y de la situación en el cual se presenta, el significado del estímulo para el sujeto perceptor, el estado psicológico de este sujeto, etc”¹⁴¹.

Os dois espetáculos objetos deste estudo proporcionam aos espectadores uma experiência coletiva, sensorial, intelectual e afetiva. Concordo com Marinis: o estado psicológico do espectador influencia diretamente na sua atenção e na sua recepção, o que particulariza a vivência teatral, e também, que é próprio do espectador dar sentido ao que vê, o próprio teatro nos dá essa condição por se fundar enquanto representação em uma rede de signos. Sendo a presença física dos espectadores parte integrante do espetáculo, seria, de certo modo, impossível não se sentir transformado após a experiência? Podemos tentar alcançar uma possível resposta por meio de relatos de alguns espectadores, o que será visto mais à frente, inclusive com exemplo de como o foco de atenção da cena pode ser desviado para outro foco, outro espectador.

Tomamos, então, o espectador como um “vivenciador”, ciente de sua presença, em fluxo com seus pares, ou seja, convivendo com os presentes, pois “a vivência não é assunto individual”.¹⁴² Provocado por várias vias sensoriais (cheiros, sabores, toques, sons, texturas) o espectador se lança, ou não (e isso dependerá do seu grau de disposição e envolvimento para a comunicação), às propostas dadas, aguçando seu poder de leitura dos códigos da representação. O corpo, acostumado a uma posição frontal, passiva e confortável proporcionada pelas cadeiras de uma plateia tradicional, agora se encontra em outro lugar. E nesse novo ambiente se desloca ou se move na busca por perspectivas que lhe favoreçam acompanhar o todo da cena, produz relações, experimenta afetos, participa

¹⁴⁰ ANDRADE, Letícia, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴¹ MARINIS, Marco, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴² MAFESOLLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Alberto Christophe Migueis Stuckenbruck, 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 175.

do mundo teatralizado. Nesse sentido, Anne Ubersfeld nos chama a atenção ao afirmar que:

[...] o espaço teatral não é mais um dado, ele é uma proposta, onde podem ser lidas uma poética e uma estética, mas também uma crítica da representação; com isso, a leitura pelo espectador desses espaços-criações o remete a uma nova leitura do seu espaço sócio-cultural e da sua relação com o mundo. Em todo o caso, o espaço teatral desempenha um papel de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos da representação, entre os momentos da cena (como espaço-tempo unificador), enfim entre espectadores e atores.¹⁴³

Vemos a importância do espaço para uma poética cênica, é o mediador que recebe texto e representação, e ainda que a leitura da poética cênica realizada pelos espectadores influencia sua visão de mundo, por outro lado, sabemos também que fatores socioculturais interferem na recepção dos espectadores. Assim, os signos da encenação são lidos em acordo com alguns fatores, como sua localização dentro do lugar teatral e do histórico de cada um destes, ou seja, de sua experiência individual e de sua composição enquanto ser social, que em si apresenta diversas estruturas: econômicas, políticas, sociais, culturais, estéticas. Nesse sentido, entendemos as várias possibilidades de leitura de toda a simbologia dos espetáculos pelos espectadores, tanto por considerar toda obra possuidora de espaço abertos, quanto por considerar o espectador como indivíduo, e como o fato de sua localização no lugar teatral requerer empreendimento físico na busca por melhor visualização e participação, demandando posturas e deslocamentos corporais, ações e reações físicas, relação direta e indireta com os atores e também com os outros espectadores. Ou seja, sua participação efetiva na vivência teatral, peculiaridades que, como já vimos, estão presentes nos espetáculos *Dama da Noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*.

Como dito, para o autor a relação teatral é de comunicação, uma interação significativa, distante de uma relação mecânica. E apesar de que naquele período (anos 1990) o enfoque sócio-semiótico da recepção do espectador ainda ser inicial, demonstra, junto ao “sistema teatral de precondiciones receptivas” a noção de:

Competencia teatral, entendida como el conjunto de todo aquello (actitudes, capacidades, conocimientos, motivaciones) que coloca el espectador en condiciones de comprender (en el sentido más amplio del término) una representación teatral. De este modo, la competencia teatral

¹⁴³ UBERSFELD, Anne. Espaço e teatro. 2009. Disponível em Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html>. Acessado em 10/07/2014

no es un saber, una suma de conocimiento y de códigos, sino y sobre todo un saber-hacer, es decir, precisamente, la suma de capacidades, actividades y otros que permiten al espectador realizar las diversas operaciones receptoras.¹⁴⁴

Com isso, concebemos o espectador como uma figura realmente importante e decisiva, sendo “el único realizador efectivo de las potencialidades semántica y comunicativas de la representación”¹⁴⁵ considerando suas competências para tal fato, além do que não devemos esquecer que “todo texto siempre es incompleto y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas”¹⁴⁶. Ao considerar a competência de leitura de uma obra por parte do espectador, reconhecendo sua capacidade interpretativa, entendemos que a atribuição de sentidos parte de ambos os polos: cena e espectadores, numa relação teatral. E para De Marinis “es posible hablar, y no metafóricamente, de una dramaturgia (activa) del espectador refiriéndose a las diversas acciones/operaciones receptoras que éste realiza en el teatro: percepción, interpretación, apreciación estética, etc”.¹⁴⁷ Tendo como base a concepção de “leitor-modelo” sugerido por Umberto Eco, De Marinis propõe o “espectador-modelo”, cuja teoría serve para mostrar “en qué medida y de qué forma un espectáculo prevé y prefigura el punto de vista según el cual el espectador ‘deberá’ mirarlo”, bem como “en qué medida y de qué manera un espectáculo le deja a su receptor real ‘espacios vacíos’, márgenes de indeterminación mediante los cuales el podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando la marcas previamente dispuestas”. O ato receptor do espectador torna-se, assim, dramaturgia, ao construir sentidos no que aprecia, transformando-se num coautor da obra. Sua participação e sua apropriação da obra levarão em consideração não só o saber-fazer, ou seja, o assimilar significados e mensagens do enunciado teatral, mas também o fazer-fazer, “modificar el universo intelectual y afectivo del espectador e incluso, em algunos casos, a impulsarlo directamente a la acción”¹⁴⁸, ou seja, levá-lo à ação.

Desse modo, o espectador possui papel primordial no processo teatral, considerando o poder de interatividade dessa arte. Participante do evento cênico, o

¹⁴⁴ MARINIS, Marco de, *op. cit.*, 2005, p. 79.

¹⁴⁵ Neste caso, o texto é o “texto espetacular” é para De Marinis: [...] una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) ,p. 23.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 27.

¹⁴⁸ *Idem, ibem*, p. 77.

espectador adentra o lugar teatral e se vê integrado aos elementos da encenação. Nessa condição, “o teatro se torna uma “situação social” na qual o espectador vem a perceber o quanto sua experiência depende não só dele próprio, mas também dos outros.”¹⁴⁹ A experiência teatral é vivenciada por todos os presentes no espaço/tempo propiciado, mas é também individual, pois cada um fará uma leitura particular da experiência.

2.3. O espectador, quem?

Um espetáculo concebido em um lugar teatral pode propiciar maior possibilidade de interação/proximidade entre cena e espectador: é o que estamos percebendo nesta pesquisa. Ir ao teatro ou ir a um determinado lugar onde será apresentado um espetáculo implica, ao espectador, aceitar “implicitamente, participar de uma experiência”¹⁵⁰ e aceitar “conscientemente, ou não, um pacto silencioso, regido por convenções e regras seculares”¹⁵¹. A escolha do lugar teatral e a dramaturgia do espetáculo estabelecem os tipos de interação que serão, possivelmente, concretizadas com o espectador em acordo com demais especificidades da obra, como a localização do espectador no lugar teatral, durante a realização da obra. Letícia Oliveira apresenta sua conceituação de “espectador virtual” inspirada nas reflexões de Umberto Eco sobre “leitor modelo” e “leitor ideal”, e que pode ser entendida como “a ideia de uma ‘presença ausente’, programada na criação e experimentada na recepção”¹⁵², ou seja, um espectador implícito, previsto e capaz de estabelecer uma comunicação com as significações do espetáculo.

Com uma visão aberta, e a partir da proposta de Nicolas Bourriaud de sua “estética relacional” ou “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam”¹⁵³, Oliveira propõe uma organização das funções dos espectadores em relação à dramaturgia e à encenação, nomeando categorias provisórias, relacionadas à sua análise de uma série de espetáculos de

¹⁴⁹ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Letícia, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 14.

¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 62.

¹⁵³ BORRIAU apud OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 45.

diferentes grupos de teatro realizados em lugares teatrais. E ainda alicerça suas reflexões nas estratégias de interação criadas por meio de uma “presença programada no processo de criação e exibição dos espetáculos contemporâneos”.

Se tratamos aqui de espetáculos encenados em lugares teatrais e não em edifícios teatrais, sem a pretensão de estabelecer concorrências de valores entre um e outro, é inevitável pensarmos no papel do espectador em tais ambientes. Vejamos o que nos apresenta Luiz Carlos Garrocho em suas observações quanto ao que propõe Fiona Wilkie em relação à hibridização do espectador, característica dada quando este se encontra em uma experiência *site specific*, na qual realiza conexões entre cena e lugar. Segundo Garrocho, em um edifício teatral “o papel de ser um espectador já estaria dado desde o início, desde o momento que compra um ingresso ou apresenta um convite, mesmo que o espaço seja parte da cena”¹⁵⁴. O que não significaria, segundo o pesquisador, “que os processos de subjetivação já estariam pré-formados. Apenas que ele tem por pressuposto o foco de semiotização/ficcionalização na cena.”¹⁵⁵. Nomeando em sua pesquisa teórica e prática os espaços outros de realização de uma poética cênica de “lugar encontrado”, onde, segundo o pesquisador, “outras disposições se colocariam, apesar de os códigos e hábitos da recepção teatral – chamada então de convencional nesse sentido – também poderem estar atuando. O espectador entra, de modo pragmático, em negociações espaciais”¹⁵⁶. O espectador então seria “convidado e/ou requisitado a assumir outros papéis que, segundo Wilkie (2004), além do anterior – o de espectador: turista, detetive, orientador, curador, cartógrafo, visitante, consumidor, antropólogo, arqueólogo, peregrino, entre inúmeros outros (Wilkie, 2004, p. 208)”¹⁵⁷. Este seria um dos aspectos do caráter híbrido que o espectador comporta em uma cena *site specific*, como também a duplicidade de ser tanto “afetado pela ocupação cênica quanto pelo lugar”¹⁵⁸.

Veremos que esse caráter híbrido surge no que propõe Letícia Oliveira, ainda que esta questão não seja abordada pela pesquisadora, e ajuda-nos a entender o que propõe e o papel do espectador, associando aos espetáculos desta pesquisa. Os *status* de espectadores, classificados por Oliveira, são nomeados nos instantes de sociabilidade

¹⁵⁴ GARROCHO, Luiz. Lugar e convívio como prática e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – EBA-UFMG, 2015, p. 116.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p.117.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 116.

estabelecidos no encontro entre espectadores e obra, concretamente no jogo entre ator e espectador e demais elementos da linguagem teatral. Tais *status* não seguem uma regra geral, pois isso depende de cada proposta cênica (linguagem dramática), podendo se modificar com o desenvolvimento das cenas.¹⁵⁹

A primeira categoria é o *status* de testemunha, entendido como um “estado no qual o espectador não participa como um personagem ‘provisório’, nem possui uma função de sociabilidade na cena [...] presencia as situações ocorridas em cena”¹⁶⁰, uma presença ocular. Com relação às ações dos atores, estes “podem ou não direcionar o discurso para os espectadores, mas quando ocorre eventualmente um diálogo entre atuação e público, esse surge com uma função de comentar, confessar e busca a cumplicidade da recepção”¹⁶¹.

Para Schechner a participação do espectador gera incertezas no que originalmente foi ensaiado, podendo ocorrer novos acontecimentos que são incorporados à obra e que dão aos espectadores novos papéis, não somente o de testemunha: “se invita al público que deje a un lado su rol de testigo y adopte otros roles más activos”¹⁶².

A segunda categoria é o *status* de convidado. Nela o espectador assume uma função social em sua relação com a cena e se refere a “clientes de um estabelecimento, visitantes de uma instituição ou convidados de uma cerimônia, entre outros. [...] apresenta geralmente uma função social específica dentro do universo da encenação [...] e, por vezes, participa das ações propostas pelos atuantes”¹⁶³. Nessa relação a proposta é oportunizar ao espectador passar pela experiência de vivenciar a encenação.

O espectador em trânsito é a terceira categoria, encontrada em encenações com procedimentos que incentivam os espectadores a deslocar-se pelo espaço. As propostas de trânsito dos espectadores podem se dar de forma conduzida, sugerida, livre. A estudiosa apresenta a noção de espectador “desorientado” a partir de propostas da pesquisadora Miriam Roselló e de suas análises das instalações do artista plástico James Turrell, sendo o fenômeno da desorientação “uma ação ambígua gerada pela incapacidade de distinção entre o espaço do espectador e a obra que esse contempla ou assiste”.¹⁶⁴ E mais: “a função

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Letícia, *op. cit.*, p 76-77.

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 77.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 77.

¹⁶² SCHECHNER, Richard, *op. cit.*, 1988, p.120.

¹⁶³ *Idem, ibidem*, p. 81.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 88.

da desorientação é proporcionar espaços mentais para que os espectadores possam criar em seu imaginário suas próprias percepções mentais e sinestésicas sobre a obra que assiste”¹⁶⁵. Entretanto, por meio de Matteo Bonfitto e sua análise sobre as propostas de Jacques Rancière, que defende autonomia do espectador e sua relação com o espetáculo, Oliveira nos chama a atenção para o fato de que a mobilidade do espectador não garante sua efetiva participação, pois esse trânsito pode afastá-lo da cena:

Quando Rancière questiona a qualidade da participação do público, ele abre espaço ao mesmo tempo para pensarmos as distorções presentes em vários espetáculos que propõem dinâmicas relacionais específicas, que pressupõem uma maior “participação” do público, mas, na verdade, funcionam como mecanismos que reproduzem a mesma lógica existente – a do espectador/espetador – mascarada pelo uso do deslocamento espacial. Em contraste com o que aponta Rancière, não acontece em muitos desses espetáculos ou performances um “embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem”, mas sim a proposição de dinâmicas de deslocamentos espacial que funcionam como simulações de tal embaçamento. Em outras palavras, não basta fazer com que o espectador se desloque espacialmente para que tal oposição seja embaçada. Deslocamentos espaciais não garantem necessariamente qualquer tipo de agenciamento.¹⁶⁶

“Agenciar, é proporcionar condições de participação e não impô-las”¹⁶⁷, é o que nos explica Oliveira, que ainda ressalta a importância do cuidado com as propostas de deslocamentos e contato físico com o espectador. Essas propostas devem ser planejadas e não feitas de forma aleatória, o que pode gerar uma falsa impressão de participação dos espectadores.

Por fim, o espectador em estado de cumplicidade e contemplação. Ao dizer que contemplar é ver e perceber com prazer, admiração, comoção ou estranheza, piedade, uma obra de arte, Oliveira refere-se “à capacidade sensível do sujeito no processo de recepção, através de procedimentos de aproximação e identificação com a ação encenada”¹⁶⁸. Ser cúmplice, no sentido de ser conivente, é o que pode gerar no espectador a ação de “contemplação frutiva”. Para tanto, são utilizados procedimentos como depoimentos e confissões pessoais, estímulos sonoros, o espaço, projeção de imagens, que criam uma

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 88.

¹⁶⁶ BONFITTO apud OLIVEIRA, *idem, ibidem*, p. 89.

¹⁶⁷ OLIVEIRA, Leticia, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 93.

atmosfera na qual “podem atestar que a cumplicidade e a contemplação podem gerar lugares poéticos, críticos e irônicos para a recepção teatral”¹⁶⁹.

Essas categorias de *status* de espectadores propostas pela pesquisa de Letícia Oliveira não são fechadas, estão vinculadas ao seu estudo e análise de vários espetáculos, como dito acima, que compõem o objeto de investigação em sua tese, buscando “registrar as funções dos espectadores nas encenações e, portanto, a existência de um não invalida a presença do outro e vice-versa”. Com isso, as categorias podem ser identificadas isoladamente e em conjunto, de obra para obra. Meu interesse em sua pesquisa é a possibilidade de identificar o/os *status* dos espectadores nos espetáculos que analiso nesta minha dissertação, para melhor compreensão da participação e recepção dos espectadores.

3.4. Vivência e convívio

Identificamos no teatro contemporâneo o fenômeno da desdelimitação, seja no jogo entre o real e o fictício, no hibridismo de linguagens e, até mesmo, nos múltiplos lugares onde o teatro se instaura. Alguns desses lugares possuem uso cotidiano em acordo com a finalidade para a qual foram construídos, trazendo em si uma história repleta de significados. Apropriados pelo teatro, sua materialidade ganha novas configurações e modos de acepção, interferindo nos elementos da cena, alterando a relação entre atores e espectadores e influenciando a percepção espetacular. Na dinâmica dessas encenações se configura uma relação de vivência, uma experiência proporcionada pela escolha do lugar teatral.

Para André Carreira “o teatro é um ‘entre’, é um acontecimento que se dá entre os artistas e os espectadores, é uma ação compartilhada”¹⁷⁰, que se inscreve na memória dos participantes. O jogo teatral se estabelece entre os sujeitos da ação, podendo ser entre os atores e entre atores e espectadores. Temos então essa experiência compartilhada, apontada por Carreira, que surge da relação entre os sujeitos da ação e que repercute após o

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 105.

¹⁷⁰ CARREIRA, André. Fazer teatro é pensar o teatro. In: Conceição / Conception. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Vol. 1, n.1, p. 6. UNICAMP. São Paulo. 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/47>> Acesso em 17/05/2015.

ato da presença. Seja na sala de ensaios (demonstração de processo criativo) ou durante a apresentação do espetáculo, o trânsito entre o conhecimento de um para o outro, do pensar e do fazer, estabelece-se gerando novos saberes, considerando o contexto social, histórico e cultural de cada um. Toda obra cênica tem, por objetivo final de sua concretização, o encontro com o outro, o espectador. O teatro se realiza na presença dessas duas forças: os atores e os espectadores.

Em muitos espetáculos realizados em lugares teatrais, o lugar do espectador no evento cênico é pensado desde o início de todo o processo de criação. Ao partilhar o fruto do processo criativo com o coletivo expectante, outras questões aparecem, dentro e fora da cena. Dentro da cena no tocante às novas descobertas pelos criadores da cena. Fora da cena no que tange ao lugar dos espectadores (que sempre serão outros), colaborando com a prática artística por meio de questionamentos que surgem a partir da apreciação da obra. O espetáculo teatral apresenta ao espectador uma série de signos presentes no corpo do ator, no espaço, no texto, na iluminação etc. A partir da leitura desses signos, de sua decodificação, o espectador constrói sentidos, dando vazão para a construção de um pensar crítico, pois “o espectador, desde seu lugar de público ‘faz teatro’ como o outro polo da cena. De maneira simultânea pensa a cena, pois sua percepção e ação de recepção, são a elaboração de sentidos da cena.”¹⁷¹

Além de promover uma experiência compartilhada, o teatro também propicia uma experiência única, particular, pertencente ao indivíduo, ao íntimo do espectador, pois segundo Jorge Larrosa, “o acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”¹⁷². Para o autor, a experiência é compreendida como aquilo que nos acontece, nos passa, nos chega, nos afeta. O sujeito da experiência está exposto, receptível, aberto. É também pela abertura ao que lhe pode acontecer que o espectador se entrega, ou não, à experiência, e se expõe aos riscos com o que se experimenta e, conseqüentemente, abre-se a transformações. Acrescento aqui o estado psicológico do espectador, que influenciará nessa abertura à experiência proposta. Para Yi-Fu Tuan, a experiência “implica a capacidade de aprender a

¹⁷¹ CARREIRA, André, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁷² BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. 2002. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Fbedu%2Fn19%2Fn19a02.pdf&ei=1k5MVNbMF4rzgwSGj4EY&usg=AFQjCNE2TLAkvtbeci--OzhKVFand-jeRQ&bvm=bv.77880786,d.eXY>

partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele”¹⁷³. O espectador então vivencia e, a partir da experiência, cria por meio do sentimento e do pensamento. Ou seja, “o mundo do sentido é o mundo real interpretado pelas abstrações imediatamente fornecidas pelos órgãos dos sentidos”¹⁷⁴. Assim como Larrosa, Tuan fala da experiência como risco, o sujeito aberto para viver o novo. Experimentar e vivenciar se entrelaçam alimentando o ato criativo do espectador.

[...] a relação do espectador com a obra não é somente a de alguém que está lá para entender algo que o artista tem para dizer. [...] a participação do espectador é a de alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa. Ou seja, compreende-se que os significados de uma obra não estão cravados nela como algo inalterável [...]¹⁷⁵

Essa relação que é frutiva, solicita um espectador que se entregue à experiência criativa, que se arrisca em uma nova experiência ao vivenciar uma poética cênica. Segundo Beatriz Britto, o termo “teatro de vivência” foi cunhado por Paulo Flores¹⁷⁶ no início da década de 80. Entende-se que:

O teatro de Vivência do Ói Nós Aqui Traveiz, conforme eles mesmos dizem, procura uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade [...].¹⁷⁷

É certo que as pesquisas do Ói Nós Aqui Traveiz têm por base o “Teatro ritual” no qual, segundo eles:

As premissas da encenação ritualística são a essência do Teatro e como ele pode realizar-se plenamente, através do contato direto e criativo entre atores e espectadores. No ritual o espectador torna-se de novo participante, tal como na origem, onde o teatro era comunhão. É o que o Ói Nós Aqui Traveiz denominou de Teatro de Vivência [...].¹⁷⁸

Percebemos que se trata de uma experiência partilhada, na qual atores e espectadores participam ativamente do fato teatral, cujo caráter de acontecimento proporciona novas possibilidades perceptivas. Os grupos de teatro interessados nesse

¹⁷³ TUAN, Yi-Fu, *op. cit.*, 1983, p. 10.

¹⁷⁴ LANGER, Susanne, apud, TUAN, Yi-Fu. *Idem, ibidem*.

¹⁷⁵ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. Editora Hucitec. São Paulo, 2010, p. 37.

¹⁷⁶ Paulo Flores é integrante do grupo Ói Nós Aqui Traveiz.

¹⁷⁷ BRITTO, Beatriz, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

campo de pesquisa fazem de suas encenações “um lugar de vivência, onde todos - ator e espectador - estão integrados, fazendo do teatro não um espetáculo visual passivo e sim uma cena em que poucas pessoas possam experimentar uma vivência junto aos atores”¹⁷⁹.

Britto ainda nos informa sobre questões que envolvem o uso espacial pelo grupo, que:

[...] privilegia a questão do espaço cênico, como ambiente que propicie um encontro real entre atores e público, estimulando sua percepção e sensibilidade – geralmente são admitidas no máximo 50 pessoas por sessão, e o espaço é reestruturado completamente segundo necessidades do espetáculo, agindo diretamente sobre os sentidos do espectador.¹⁸⁰

O espaço em questão refere-se à Terreira da Tribo, própria do grupo, um galpão transformado em local de representação e que permite diversos rearranjos em sua estrutura. Quanto ao espectador, inserido nesse espaço que o envolve e que o retira da “segurança” de uma cadeira fixa comum nos espaços tradicionais, o grupo, em texto publicado no programa da peça supracitada, chama a atenção:

Poucas pessoas experimentando uma vivência junto com os atores, para que realmente exista o contato e se estabeleça uma relação viva, um encontro sincero, que tenha efeito de abalo, que perturbe, que tenha força de um acontecimento no qual atores e espectadores sairão transformados. ... Experimentar que o teatro não é um lugar seguro, onde se pode impunemente contemplar uma imitação da realidade e sair com a consciência tranquila. Colocar os espectadores numa atitude de vigilância que os obrigue a reações imprevistas [...].¹⁸¹

O espetáculo *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process* do Ói Nóis Aqui Traveiz, proporciona ao espectador uma experiência sensorial, pois possibilita colocar em cena a sua proposta de “teatro de vivência”, na qual o espectador “está integrado ao espaço vivenciando as ações cênicas em diferentes ambientes. Realizando um teatro voltado para o sensível, atingindo o espectador-participante não somente em sua esfera racional, mas em sua afetividade¹⁸².” O espetáculo rompe os limites físicos entre atores e espectadores, aproximando-os corpo a corpo, em momentos de intimidade. Há cenas em que o espectador bebe vinho, sente aromas, é tocado pelo ator, o que demonstra como a encenação explora os sentidos do espectador: olfato, tato e paladar. Sua presença é parte integrante do corpo espetacular.

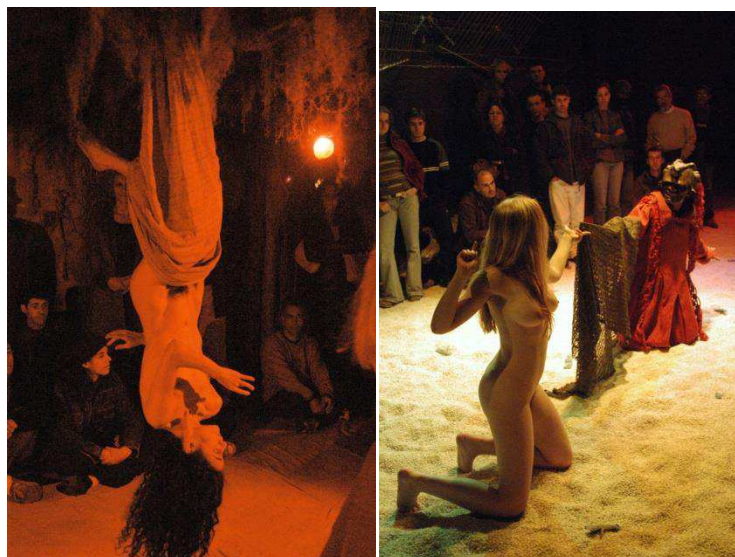
¹⁷⁹ CARRIRA, André, PAULO, Eder da Costa, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ BRITTO, Beatriz, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 68.

¹⁸² Este trecho foi retirado do programa do espetáculo *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process*, encontrado no site <http://issuu.com/terreira.oinois/docs/revista_kassandra>

Figuras 25 e 26: *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process* – Grupo Ói Nós Aqui Traveiz (2002)



Fonte: Disponível em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/item/939>>

Isso que chamamos, talvez por engano, de amor e Dama da Noite proporcionam aos espectadores compartilhar uma experiência coletiva, sensorial, intelectual e afetiva. Diferem de outros espetáculos em suas tipologias espaciais, pois quebram a rotina do público interessado e acostumado a frequentar os edifícios teatrais tradicionais. Como veremos, suas dinâmicas envolvem os espectadores afetando-os em diversas camadas sensoriais, em espetáculos que são por eles “experimentados”.

Para além do que propõe De Marinis, quanto ao estudo teatral como fenômeno de comunicação e significação, e ainda no percurso do teatro como experiência vivida, que em termos se aproxima do “teatro de vivência”, o argentino Jorge Dubatti, professor, crítico e historiador teatral, que propõe uma definição ontológica, concebe o teatro como um acontecimento, cujo sentido só é proporcionado no espaço de convívio entre atores e espectadores. Nesse espaço será produzida uma poética cênica, caracterizada pela efemeridade, ou seja, o teatro se materializa na presença/convívio de atores e espectadores em determinada intersecção espaço-tempo, e é essa especificidade que o distingue de outras manifestações artísticas. Um acontecimento que se constitui pela tríade: acontecimento convivial, acontecimento poético e acontecimento de expectativa, fundamentalmente associados. O acontecimento convivial:

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpos presente, sin intermediación tecnológica, de artista, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el

tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro de cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpos presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [Florence dupont, 1994].¹⁸³

O convívio demanda o encontro com o outro, uma reunião de corpos, e nesse aspecto o pensamento de Dubatti corrobora com o de Dennis Guénoun. Presentes em um espaço-tempo comum, os indivíduos compartilham uma experiência por meio do convívio, no tocante ao humano, proporcionado pela materialidade teatral, considerando sua efemeridade e sua não reprodutibilidade por meios tecnológicos, o que nos permite pensar o teatro como “o império por excelência do aurático”¹⁸⁴. Mas o que seria essa “aura”? Nesse contexto, Luciana Romagnolli nos chama a atenção para o fato de o autor tomar como referência o conceito de aura cunhado por Walter Benjamim em 1935, ou seja “uma estranha teia composta de espaço e tempo, aparição única de uma distância, por mais próxima que ela seja” (BENJAMIN, 1994: 286), acrescentando que é a aura da obra de arte “o que se atrofia na época da reprodutibilidade técnica (1994: 284)”¹⁸⁵. E para complementar seu raciocínio, cita Beatriz Sarlo: “‘no teatro, a aura está na presença imediata dos corpos’ (DUBATTI, 2007: 61) não só dos atores, mas também dos espectadores e técnicos”¹⁸⁶. Falamos então da presença de corpos proporcionada pelo acontecimento teatral, das distâncias entre os corpos, principalmente entre ator e espectador, o que nas próprias palavras de Dubatti, em palestra proferida no México em 2010, resume o aurático, que é a “energia do corpo vivo”¹⁸⁷, e que se dá no aqui agora, impossível de se repetir.

A materialidade do teatro pertence à esfera da arte, à criação artística, ou como prefere Dubatti, à produção de *poíeses*, por constituir-se tanto do fazer quanto do feito, ou seja, tanto da produção/criação quanto da obra em si. Isso a partir do conceito aristotélico de *poíeses*, pois para Aristóteles toda arte (música, dança, artes plásticas etc.) é em essência poema, e o termo *poíesis* envolve tanto a ação de criar como o objeto criado,

¹⁸³ DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Editora Libros de Godot. México, 2011, p. 35

¹⁸⁴ ROMAGNOLLI, Luciana. *Convívio e presença como dramaturgia – A dimensão da materialidade e do encontro das criações da Companhia Brasileira de Teatro*. EBA. UFMG. Belo Horizonte, 2013, p. 30.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁸⁷ DUBATTI, Jorge. Conferência para Catedra AfonsoReyes. Monterrey, México, 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZlQ>

separando-se assim do entendimento de poesia relacionada à linguagem escrita em versos e prosas.

Llamamos *poíesis* al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción, corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no solo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades no poiéticas) en tanto marca un salto ontológico: configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares.[...] La función primaria de la *poíesis* no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo.¹⁸⁸

O acontecimento poético, que é a materialidade teatral e que, ontologicamente, está além da realidade cotidiana, é criado pelas ações de um corpo vivo, o do ator, um “corpo poético” distinto do corpo cotidiano. Essa criação poética pode se dar pela palavra ou não, do corpo em movimento vinculado à palavra ou não, com vínculo musical ou não, bem como esse corpo pode, ou não, relacionar-se com elementos tecnológicos. Ligada ao acontecimento poético está a expectativa.

Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejar afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artista, técnicos, espectadores). [...] La expectación no se limita a la contemplación de la *poíesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poíesis* productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, éstas se estimulan y fusionan en el convivio y dan como resultado una *poíesis* convivial.¹⁸⁹

“No hay teatro sin función expectatorial”¹⁹⁰ é o que também declara Jorge Dubatti, assim como não há expectativa sem o convívio e o acontecimento poético. As ações originárias dos acontecimentos convivial, poético e de expectativa se entrelaçam produzindo totalidade ao acontecimento teatral. A expectativa é o espaço de recepção e percepção do espectador, envolvendo todos os seus sentidos, todo o corpo. Dubatti nos apresenta o conceito de “espectador companheiro” (do latim *cum* (com) e *Panis* (pão), aquele que divide o pão com o outro: companheiro), que se caracteriza pela disponibilidade ao diálogo com o acontecimento teatral (a matéria cênica) que lhe é ofertado durante o convívio, bem como se dispõe a adequar-se, a receber, saborear, apalpar, descrever, compreender, a afetar-se pela poética cênica, a não se isolar no “eu”. A reconhecer o/os

¹⁸⁸ DUBATTI, Jorge, *op. cit.*, 2011, p. 38-39.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 42.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 41.

outro/outros, pois “el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos – por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través Del vino o lo alimentos compartidos”,¹⁹¹ ou seja, o convívio implica o eu e o outro, num diálogo no qual provocam-se afetos e deixa-se afetar-se.

Para Dubatti, no convívio há mais experiência que linguagem, pois nem tudo na poética cênica é “fácil de ler”, pois a experiência proporciona zonas fora do campo semiótico, sendo impossível construir um discurso. A percepção produz uma experiência que se localiza no sensível do corpo, um corpo afetado, porém, é também de caráter efêmero, impossível de reter, que passa a pertencer à memória fragmentada: “el artefacto de la memoria implica congelamiento, detenimiento, en oposición a la fluidez y mutabilidad de la experiencia”¹⁹², ou seja, o convívio perde sua naturalidade e intensidade. Segundo Dubatti, o teatro como fenômeno do convívio transforma-se em um espaço de construção de territórios de subjetividade, proporcionado pela experiência. Quando em reciprocidade, estimula e multiplica as ações do convívio, pois é nessa experiência de convívio que “o espectador elabora um espaço de intimidade no qual constrói sentidos sobre si e sobre o mundo, segundo um mecanismo de alteridade no qual se desprende da própria subjetividade rumo à subjetividade do outro, para enfim regressar a si e ressubjetivar-se”.¹⁹³

Se temos lugar e cena em diálogo, juntos proporcionando o encontro entre atores e espectadores, e se é nesse encontro que se dá o convívio, temos então o convívio como uma prática do lugar, uma vez que é ali, em um espaço/tempo, que ocorre o acontecimento teatral. Uma prática que se abre a estados de afecções quando nele corpos se movimentam, aproximam-se e se distanciam, afetam-se mutuamente em uma experiência física realizada na presença de atores e espectadores, uma experiência também sensível, íntima.

A Cia. Drástica nos apresenta espetáculos nos quais os espectadores estão em uma situação que tem como primeira referência o lugar. Atores e espectadores se reconhecem enquanto integrantes ativos do fato espetacular realizado em um lugar teatral.

¹⁹¹DUBATTI, Jorge: *Teatro y cultura viviente*. Letras y Armas. Universidad Autónoma de Nuevo León. N° 58, 2008, p. 59. Disponível em: <<http://www.armasyletras.uanl.mx/58/>> (último acesso: 29/01/2016)

¹⁹²DUBATTI, Jorge, 2011, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹³ROMAGNOLI, Luciana, *op. cit.*, p. 31.

Eugênio Barba nos dá sua impressão sobre a experiência do espectador em um espetáculo encenado em um lugar teatral:

A contiguidade de ações que pertenciam a situações diferentes impunha ao espectador um processo de seleção que muitas vezes não levava em consideração o que o diretor estava propondo como central... O espectador deveria escolher e fazer uma montagem própria, enquadrando rapidamente às vezes uma, ou às vezes outra situação, ou seguindo uma delas e ignorando a outra. Ao mesmo tempo, ele tinha consciência de que o espectador sentado ao seu lado estava olhando para uma direção diferente, escolhendo segundo um interesse diferente e recebendo uma informação diferente.¹⁹⁴

Vemos que o lugar teatral influencia as escolhas do diretor e a leitura da poética cênica realizada pelos espectadores e, conseqüentemente, em sua visão de mundo. Podemos entender a arte, e neste caso o teatro, como uma experiência que envolve o sujeito, que entregue ao acontecimento teatral também terá seu imaginário estimulado, produzindo imagens que geram impactos afetivos. Um espetáculo encenado em um apartamento pode contribuir com as lembranças do espectador quanto às situações e à espacialidade das casas, por ele, já habitadas. Para Bachelard, essas imagens são lembranças do passado, localizadas em espaços íntimos do espectador, que as recupera diante dos estímulos dados pela encenação. Assim, memória e imaginação se tornam presentes em um devaneio, que reascende emoções e que se manifesta também fisicamente. E nesse encontro consigo mesmo, entre corpo e alma, o espectador renova seu olhar diante do mundo.

De Marinis afirma que nesta relação o espectador é o “único realizador efectivo de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación”¹⁹⁵. Nesse sentido, entendemos que em um espetáculo realizado em um lugar teatral as possibilidades de leitura de seus signos são múltiplas, mas única para cada espectador, e sua participação efetiva na vivência teatral lhe exige quebrar barreiras e estabelecer “relações íntimas”, peculiaridades que, como estamos percebendo, estão presentes no espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor e Dama da noite*.

Com isso, concebemos o espectador como uma figura realmente participativa, e sua apropriação da obra levará em consideração não só o saber-fazer, ou seja, assimilar significados e mensagens do enunciado teatral, mas também o fazer-fazer, “modificar el

¹⁹⁴ BARBA, Eugenio, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁵ MARINIS, Marco de, *op. cit.*, 1997, p. 77.

universo intelectual y afectivo del espectador y incluso, en algunos casos, a impulsarlo directamente a la acción”¹⁹⁶. Ou seja, levá-lo à ação, possibilitar-lhe sensibilizar-se e entregar-se a uma experiência que toca o que possui de mais íntimo para, assim, passar por uma “transformação”. Experiência proporcionada pelo convívio, intrínseco ao acontecimento teatral realizado em um lugar teatral que lhe propicia aproximar-se da cena, dos atores, dos outros espectadores, e de si mesmo.

¹⁹⁶*Idem, ibidem*, p. 77.

CAPÍTULO 3: A CIA. DRÁSTICA EM CENA

*No princípio, existia apenas uma vaga vontade de trabalharmos juntos. Não tínhamos texto nem peça, não tínhamos projeto nem ideologia, não tínhamos consciência nem culpa. Havia somente afinidade.*¹⁹⁷

3.1. Cia. Drástica

No Brasil do final do século passado, ao contrário da década de 1980, na qual prevaleceu a figura dos encenadores como Gerald Thomas e Antunes Filho, na década de 1990 houve o surgimento e a predominância de grupos de teatro que almejavam estabelecer uma prática a partir de projetos artísticos de caráter investigativo e contínuo, centralizados na figura do ator-criador¹⁹⁸. Em Minas Gerais, a partir dos anos 1990, surgem as leis de incentivo à cultura (municipal e estadual) que, de certo modo, oportunizam aos grupos de teatro se organizarem financeiramente, garantindo ações continuadas; os cursos de formação superior em teatro (licenciatura e bacharelado) em cidades como Belo Horizonte, Ouro Preto e Uberlândia; os festivais de teatro, como o FIT-BH, e a referência de grupos que já se destacavam no cenário nacional, como o Grupo Galpão (BH), Ponto de Partida (Barbacena) e Grupo Oficina Multimídia (BH). Estes desde sempre se preocupam em aprofundar suas pesquisas e buscam aprimoramento técnico e artístico, principalmente “o interesse pela investigação de aspectos relativos às diversas dramaturgias da cena”¹⁹⁹, e que, de certo modo, inspiraram a criação de novos grupos nas décadas seguintes. Assim:

[...] o teatro de grupo é um movimento fundamental para o teatro brasileiro contemporâneo e representa uma tendência das mais significativas na construção de novos discursos cênicos no país. Essas qualidades devem ser associadas ao fato de que um enorme número de grupos ocupa todas as regiões do país e mantém uma atividade criativa permanente em âmbitos culturais muito diversos.²⁰⁰

¹⁹⁷ ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011, p. 17.

¹⁹⁸ Ver MENCARELLI, Fernando. Acômica: criação e pesquisa teatral em Minas. In: MENCARELLI, Fernando; ROJO, Sara (orgs.). *Cia. Acômica na sala dos espelhos*. – Belo Horizonte: Cia. Acômica, 2007, p. 45.

¹⁹⁹ CAETANO, Nina. *Em cena o processo*. In: Grupo Teatro Invertido. *Cena invertida: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010, p. 7.

²⁰⁰ CARREIRA, André. Grupos de teatro no Brasil: realidade e diversidade. *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. nº 4, Rona Editora, 2007, p. 11.

Instaura-se, assim, a perspectiva do trabalho coletivo distanciada do modelo clássico de companhia de teatro ou de agrupamentos teatrais momentâneos constituídos, geralmente, para a montagem de um ou mais espetáculos pontuais resultando, na virada dos anos 80 para os 90, no predomínio do teatro de grupo em Belo Horizonte²⁰¹. Dessa forma, surgiu também a necessidade de uma representação dos interesses artísticos e políticos desses grupos, que então resolveram se organizar. Marcelo Bones²⁰² destaca que a organização teatral em Belo Horizonte ocorreu pela necessidade, também, de trocar e organizar os movimentos dos grupos que se formavam na cidade. Pondera que:

Iniciou-se uma inédita troca de experiências artísticas entre esses grupos (e outros que também começaram a se aproximar). Organizaram-se vários encontros nos quais esses coletivos expunham seus processos de trabalho, suas histórias, suas angústias, seus limites, suas falhas, seus desafios e desejos. E nessa construção coletiva realizou-se em Belo Horizonte um dos mais ricos e importantes processos de compartilhamento político-artístico da década de 1990.²⁰³

Nascia assim em 1992 o Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG), uma associação de grupos de teatro, cujo objetivo central se delineia em duas estratégias de atuação: a de representá-los artística e politicamente nas esferas públicas e privadas e a de promover a troca artística entre os grupos. Como confere Cida Falabella ao dizer que “a primeira visava propor diretrizes para a elaboração de políticas públicas consistentes na área de artes cênicas e a segunda resultou em memoráveis encontros, onde cada grupo expunha e refletia, junto com os demais, sobre seus métodos, suas escolhas, sua linguagem”²⁰⁴.

O MTG, formado inicialmente por 11 grupos, ganha força e legitimidade na cidade. Em 1996 passa a produzir o FIT-BH, cuja parceria se encerra em 2002. Produz um evento próprio e de grande repercussão, o “Estação em Movimento – Mostra de Teatro de

²⁰¹ Cabe considerar que todas as formas de produção teatral permanecem e funcionam concomitantemente na cidade. Nosso objetivo nessa pesquisa é dar visibilidade a um modo de organização teatral – teatro de grupo – também, permeada de contradições. A discussão acerca dos processos de formação do teatro de grupo mineiro é complexa e demanda outras considerações.

²⁰² Marcelo Bones é diretor e professor de teatro, fundador do Grupo Teatro Andante de Belo Horizonte. Ex-Diretor de Artes Cênicas da Funarte.

²⁰³ BONES, Marcelo. *Teatro de grupo, grupo de teatro* – In: Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. nº 4. Minas Gerais: Rona editora. 2007, p. 72.

²⁰⁴ ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho e Drama a Zap 18: Construção de uma identidade*. Dissertação (Mestre em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006, p. 52.

Grupo” com quatro edições, cujo embrião surgiu dentro do FIT-BH. Promove o “Minas de Grupo”, encontro com vários grupos de diversas regiões do Estado de Minas Gerais, com quatro edições. Lança a revista *Ensaio Aberto*, hoje na sua 8ª edição. Com o passar dos anos, muitos grupos se desvinculam da associação e outros passam a integrá-la, principalmente do interior de Minas.

A Cia. Drástica, criada em 1995, tinha seus membros fundadores já inseridos nesse cenário da formação de grupos em Belo Horizonte, por participarem de ações promovidas por grupos atuantes na época. É oriunda da turma do Curso de Formação de Atores do ano de 1993 do Teatro Universitário da UFMG, que desde 2009 funciona um anexo do prédio do curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes, no campus da Pampulha. Trata-se de um curso técnico de nível médio, com duração de três anos. A turma de alunos na qual estavam os integrantes da Cia Drástica teve como resultado prático de conclusão de curso a concepção do espetáculo *Tempestade* (já citado), com texto do martinicano Aimé Césaire e direção de Bya Braga, encenado no pátio do prédio do Coleginho da rua Carangola do bairro Santo Antônio, onde funcionava o Teatro Universitário. Temos, então, a primeira experiência dos integrantes da Cia. Drástica fora dos palcos tradicionais.

Para lançar-se enquanto grupo de teatro na cidade de Belo Horizonte, o caminho escolhido foi a produção de um espetáculo infantil, no caso, *Brincadeiras de Quintal* de 1995. Com texto de minha autoria e direção de Helena Soares, buscamos em nossas memórias elementos lúdicos da infância no interior de Minas para compor texto, cenário, figurinos e personagens. O texto mostrava a relação de amizade entre duas crianças que dividem sonhos, brinquedos e brincadeiras. Na época, a produção foi finalizada com recursos dos próprios integrantes da companhia. Somente em 2003 a Cia. Drástica consegue aprovar e captar recursos pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura. O projeto “Visita ao interior de Minas” previa circulação de *Brincadeiras de Quintal* por algumas cidades do interior de Minas Gerais. Bem aceito pelo público, o espetáculo saiu do repertório nesse mesmo ano.

Desde sua fundação, as produções da Cia. Drástica foram criadas para serem apresentadas em palco convencional e não convencional: o espetáculo infantil *Brincadeiras de Quintal* de 1995 (palco convencional); *Verde Natal* de 2000 (espaços convencionais e não convencionais), espetáculo infantil com produção realizada entre

Brasil e Portugal, com apresentações somente em várias cidades de Portugal, pois os custos para transporte de cenário e objetos de cena impediram que a produção fosse também realizada no Brasil; *Corações Partidos ou Amor em Pedacos* de 2005 (palco convencional) uma paródia do gênero melodrama, com estreia em 2005 no Centro de Cultura Belo Horizonte e circulação por diversas cidades de Minas Gerais e Espírito Santo. *Cocorico-Sol! Férias na Fazenda* de 2009 (palco convencional), espetáculo infantil muito premiado que circulou por várias cidades mineiras. Em 2006, seus integrantes convidam o diretor Fábio Furtado²⁰⁵ para a direção de *Dama da noite*. Desde o início de concepção do projeto, uma das propostas para a encenação era a de realizá-la fora do lugar teatral tradicional, posteriormente essa ideia foi amadurecida, passando para a proposta de realizar a encenação no lugar onde o autor indicava a ação, já apontando o desejo de se estabelecer uma pesquisa que envolvesse a tríade ator/espectador/espço. Perguntamo-nos se seria realmente interessante conceber o espetáculo *Dama da Noite* em um lugar teatral tradicional, onde a distância entre palco e plateia poderia ser um limite para o que pretendíamos, ou seja, estabelecer um discurso direto e próximo ao espectador. E já que a personagem título do conto se encontrava em um bar, por que não nos deslocarmos para um e, ali, realizar nossa encenação? Assim, iniciamos os ensaios ao mesmo tempo em que procurávamos pela cidade um bar que nos aceitasse e que sua estrutura nos satisfizesse. Após longa procura (passamos por diversos bares que nos fecharam as portas diante da proposta), encontramos e fomos bem recebidos pelos proprietários do bar Casa Cultural Matriz, localizado no subsolo do edifício JK, no bairro Barro Preto, em Belo Horizonte²⁰⁶.

Para o treinamento físico do ator, pensamos em utilizar uma técnica que pudesse nos instrumentalizar, ampliando nossa capacidade de comunicação e nossa expressividade para animar um personagem. Bem como, pudesse nos dar possibilidade de interação com o lugar teatral à nossa disposição, em algumas cenas, buscando diálogo e integração entre o corpo e os contornos da arquitetura, numa experimentação espacial. Jacques Copeau, Vsevolod Meyerhold e Étienne Decroux são alguns nomes importantes de

²⁰⁵ Formado pelo Teatro Universitário da UFMG, Fábio Furtado é ex-integrante da Cia. Acômica. Seu trabalho como diretor teve início como assistente de direção de espetáculos de Eid Ribeiro.

²⁰⁶ Em uma produção/concepção de um espetáculo realizado em um lugar teatral as dificuldades são muitas, a começar por encontrar o espaço desejado e a permissão de quem é dono ou cuida do espaço. Nos dois espetáculos da Cia Drástica, aqui em questão, foi difícil conseguir o lugar teatral, principalmente em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, que dependíamos de um apartamento. Diante de tantas recusas a solução foi ocupar o apartamento onde eu, Carloman Bonfim, moro. Com a concessão do outro morador do apartamento e em acordo com os outros moradores do prédio, que tiveram uma sessão exclusiva para eles, o espetáculo pôde, em fim, estrear.

homens de teatro que no início do século XX contribuíram para a formação de atores no que tange, principalmente, à prática física, pouco explorada na época, sistematizando então, cada um à sua maneira, uma metodologia de trabalho:

Os reformadores do teatro europeu debruçaram-se sobre a arte do ator e investigaram sua técnica para saber como interpretar um texto ou um personagem e como elaborar uma dramaturgia dinâmica. Todos destacaram a necessidade de fazer com que o ator tomasse consciência de suas possibilidades, a fim de transformar, de ator-intérprete em ator-criador. [...] As tentativas de renovação da cena levaram à noção de que o ator necessitasse de um treinamento específico.²⁰⁷

Um treinamento específico que privilegie procedimentos criativos para cada proposta de encenação. Era preciso alinhar o treinamento físico na direção em que caminhava a encenação. Assim, para isso utilizamos princípios da Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux (1898 - 1991), por acreditarmos nas potencialidades da técnica ao exercer maior consciência no corpo do ator. Elemento que contribuiria com a nova proposta cênica da Cia. Drástica, que investiria, a partir de então, ainda mais na figura do ator-criador, elemento vivo da cena, já que seu treinamento reforça a noção de “estar junto”, “é essencial para o ator e para a coesão de uma obra, pois os atores atuam com seus parceiros, com o espaço, com os objetos e as luzes”²⁰⁸. Ressalto que não se trata do uso puro e total da técnica (impossível), mas sim de referências básicas de partituras físicas e releituras de algumas “figuras”. Fábio Furtado já desenvolvia um trabalho de preparação física de atores utilizando a técnica decrouniana em seu coletivo cênico, a Cia. Acômica. O envolvimento do referido diretor com essa técnica se deu por estudos práticos com integrantes do Amok Teatro, grupo com sede no Rio de Janeiro e liderado pela brasileira Ana Cláudia Teixeira e pelo francês Stephane Brodt, que estudaram mímica corporal na escola de Corinne Soum e Steven Wasson na França. A primeira ação realizada pelos líderes do Amok em Belo Horizonte ocorreu em 1995, e foi proposta por mim e pela atriz carioca Vanessa Bond (amiga de Ana Cláudia) que na época residia na capital mineira. Tratava-se de uma oficina com técnica de máscaras balinesas. Levamos o projeto para a então secretária de Cultura Berenice Menegale, que se interessou pelo projeto e nos direcionou a Carlos Rocha, então diretor geral do FIT-BH, que produziu a oficina por meio de uma ação extra, antecedente ao FIT-BH de 1996.

²⁰⁷ TEIXEIRA, Ana. Etienne Decroux: do treinamento à criação. In: MENCARELLI, Fernando; ROJO, Sara (orgs.). *Cia Acômica na sala dos espelhos*. Belo Horizonte: Cia Acômica, 2007, p. 66-67.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 75.

A técnica decrouniana é composta por uma série de ações físicas executadas por meio de geometrias precisas, partituras de movimentos. O rosto é ocultado para que outros órgãos expressivos do corpo possam ser utilizados. Para Decroux, o movimento do corpo do ator está fundamentado em sua coluna, sendo o tronco o órgão expressivo de onde saem os estímulos dos braços e pernas, prolongando as linhas de força da arquitetura tridimensional. Na composição das partituras das figuras e peças de repertório da Mímica Corporal Dramática, bem como em seu treinamento técnico, observam-se elementos de composição tais como: “oposições musculares”, “impulso” e “esforço”, que interagem e envolvem força muscular, oposições, tensões, precisão e ritmo. Os dois primeiros elementos estão aliados ao “equilíbrio instável” que os dinamizam, por meio da negação da força da gravidade. Já o “princípio de equivalência” se relaciona ao deslocamento das tensões, oposições e esforço de determinada parte do corpo para outras partes quando da execução das ações. Basicamente, são esses elementos de composição que fazem parte do léxico da “gramática” corporal decrouniana e que resultam em um corpo vivo, ou seja, na “presença” do ator.²⁰⁹ Desse modo, a prática da Mímica Corporal Dramática valoriza a presença de ator, o corpo em estado de energia, o corpo dilatado:

A *dilatação* revela a “incandescência” das ações, o trabalho com a energia, e tende a fazer aparecer um real transfigurado, informe, disforme, disfuncional, desmaterializado, paradoxalmente, de sua matriz imitada, ainda que dentro de uma figuração (“incompleta” de sentido legível). Por meio dela, Decroux fala da grandiosidade do movimento, do valor no extremo de sua realização em relação a um determinado espaço e de um esbanjamento de sua expansão em jogo com o equilíbrio.²¹⁰

Nesse sentido, o trabalho físico dos atores usado em *Dama da noite* e em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, além da busca por um corpo expressivo, preciso, ágil e dinâmico, que se fragmenta e soma esses fragmentos numa recomposição corporal, tentou fugir de corpos estereotipados. Também foi direcionado para estabelecer uma relação com a arquitetura do espaço em diálogo com as propostas de Étienne Decroux. Desse modo, o piso, as paredes, os desníveis (balcões e banco de alvenaria) foram exploradas por mim em *Dama da noite*, por meio de ações físicas e deslocamentos, utilizando impulsos, desequilíbrio, oposições, contrapesos, apoios, ritmo. Para o espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* adotamos os mesmos procedimentos de

²⁰⁹ BONFITTO, *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. – São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 59 – 63.

²¹⁰ BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanía de ator: caminhos para a soberania*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 175.

utilização da técnica decrouniana, porém, intensificando a relação com a arquitetura do espaço.

[...] então o trabalho com a mímica ela traz um aprofundamento da consciência que é essencial para o trabalho do ator. Então, especificamente nesse trabalho que a gente traz um espaço não convencional, a gente traz um apartamento, a gente já tem a cenografia ali como elemento essencial do trabalho, o diálogo ele se torna mais potente, porque você trabalha inclusive diretamente com as linhas, com tudo, com os móveis, a janela... todos esses desenhos que o espaço já te dá e a “mimese” (a atriz quis dizer Mímica Corporal) te dá também corporalmente, o diálogo se amplia, né? O seu horizonte fica mais ampliado e acho que o trabalho ganha mais força.²¹¹

Eu e a atriz Ludmila Ramalho, em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, usávamos em cena a arquitetura do apartamento como apoios e suportes (paredes, piso, teto, janelas), contracenando com esses elementos e dinamizando o espaço, às vezes invertendo sentidos, ampliando ou diminuindo-o na percepção do espectador, ou seja, o corpo modelado pelo espaço e vice-versa, produzindo espacialidades. Essa reciprocidade entre espaço e os corpos dos atores faz parte do trabalho desenvolvido por Schechner que afirma: “Trato de hacer del espacio ambientalista una función de las acciones que los actores descubren. Por supuesto que se desarrolla cierta reciprocidad entre espacio e idea, movimiento y caracterización”²¹². Vemos que é uma característica das encenações realizadas em lugares teatrais.

O principal é pensar esse corpo do ator e esse espaço que é outro, que não é caixa cênica, que é um espaço desconhecido para esse ator, dentro do olhar, através da mímica, o mais importante que eu vejo nos dois espetáculos é como que a gente descobriu uma relação no corpo dos atores para ocupar esses espaços [...] No caso de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, a gente trabalhou muito esse corpo desenhado pela mímica que em desequilíbrio com o próprio corpo ocupa os espaços de apoio, por exemplo, como que um corpo apoia na parede, [...] Então, a descoberta através de muito como que esse corpo age em conformidade com o espaço ou em oposição ao espaço também [...].²¹³

Além da tentativa de estabelecer um diálogo entre corpo e espaço, a utilização da técnica para esses espetáculos também reside no alcance de uma consciência corporal,

²¹¹ RAMALHO, Ludmilla. Entrevista. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Carloman Bonfim para esta pesquisa de mestrado.

²¹² SCHECHNER, Richard, *op. cit.*, 1988, p. 41

²¹³ FURTADO, Fábio. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Carloman Bonfim para esta pesquisa de mestrado.

na precisão dos movimentos, no tônus muscular, na resistência física, proporcionando uma relação mais consciente de utilização do corpo entre os atores e entre atores e espectadores.

Assim, o espetáculo *Dama da Noite* teve sua estreia em 2007, no bar Casa Cultural Matriz, realizando três temporadas e depois circulando por algumas cidades de Minas. O espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, de 2011, estreou em um apartamento no bairro Santa Efigênia, também em Belo Horizonte, realizando mais uma temporada em 2012; em 2013, reestreia na Casa Una Centro de Cultura²¹⁴. Como já dito, ambos são adaptações de contos de Caio Fernando Abreu. Há, entretanto, uma diferença no modo de concepção dramaturgica dos espetáculos. *Dama da Noite* é uma adaptação de um texto literário para o teatro. A partir do texto pronto construiu-se a encenação, considerando o espaço do bar. Por sua vez, *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, teve sua dramaturgia criada a partir de dois contos, das improvisações dos atores e de apontamentos da direção e da dramaturga Polyana Costa Santos, também considerando o espaço a ser utilizado para a encenação, neste caso, um apartamento, de acordo com nossas impressões quanto ao que sugere o autor no conto *Outro lado da tarde*. Quanto às apresentações desses espetáculos, foram realizadas algumas experiências em outros espaços, onde se estabeleceu o lugar teatral, salas e galpões, com o objetivo de dar maior possibilidade de circulação dos espetáculos. Contudo, percebemos como se tornavam vazias as características primordiais das encenações, pois nesses ambientes elas perdiam suas potências, como a intimidade, essencial para que se criasse a atmosfera desejada, considerando as distâncias que esses lugares nos impunham, assim decidimos realizá-las somente em lugares análogos aos seus lugares de origem.

Passemos então à descrição dos espetáculos objetos desta pesquisa, para melhor entendimento de sua proposta investigativa, por meio da dinâmica de cada um. Durante a descrição serão realizadas análises que dialogarão com o que foi desenvolvido nos capítulos antecedentes.

²¹⁴ Levar os espetáculos *Dama da noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* a outros lugares foi uma maneira de circular com os mesmos prolongando suas vidas, tendo em vista as dificuldades encontradas para mantê-los em seus locais específicos. Entretanto, escolhemos realizá-los somente em locais que correspondiam aos seus locais de origem: bar, boate, casa, apartamento. Nesta dissertação escolho falar somente dos lugares de origem/estreia dos espetáculos. *Dama da noite* também foi realizado em outro bar, como espetáculo integrante do 2º Festival Nacional de Teatro de Itaúna MG. *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* também ocupou uma casa em Viçosa MG e a Casa Una Centro de Cultura em Belo Horizonte. Ir para outro lugar teatral, mesmo que análogo, requer todo um trabalho de ocupação/adaptação que interfere na estrutura da encenação, o que sempre nos obrigou a, no mínimo, dois dias de ocupação/apropriação do lugar teatral anterior ao dia de apresentação, isso com horas de trabalho diário. Demandando um intenso trabalho de pré-produção.

3.2. A dinâmica do espetáculo *Dama da noite*

O espetáculo *Dama da noite*, adaptação do conto homônimo de Caio Fernando Abreu, estreou em Belo Horizonte no primeiro semestre de 2007 na Casa Cultural Matriz, no subsolo do Edifício JK, um bar que nunca havia abrigado um espetáculo de teatro e que disponibilizou capacidade para 75 pessoas. Em suas pesquisas, Almeida Júnior nos apresenta algumas discussões acerca de conceitos e do uso de espaços outros para a atividade teatral. Segundo o pesquisador, a transformação ou adaptação de um espaço em lugar teatral amplia a questão, possibilitando a teatralização de qualquer espaço. Nesse sentido, compreendemos as escolhas dos criadores do espetáculo *Dama da noite*, cujo objetivo era de realizar a ação cênica no lugar indicado pelo autor. No conto, a personagem encontra-se em um bar, daí a opção por utilizar a Casa Cultural Matriz como espaço cênico, instituindo um lugar teatral, onde a realidade do lugar é absorvida pela encenação. Entendemos, então, que a apropriação de um espaço como um bar, pelo teatro, contribui para que este se torne parte do mundo teatralizado.

Dirigido por Fábio Furtado, o espetáculo *Dama da noite* tocava em questões delicadas presentes em nosso cotidiano como sexualidade, preconceito, amor, solidão, morte e AIDS. A personagem do conto é uma mulher, na nossa versão uma travesti: primeiro, porque o conto nos dava essa possibilidade, segundo, por seguir uma corrente inversa aos demais espetáculos teatrais da capital mineira que, em sua maioria, abordava (e continua abordando) a figura da travesti de maneira caricata e, em alguns casos, preconceituosa. Além, claro, de estabelecer um desafio para o ator em seu trabalho de artista criador. As indagações e o ponto de vista da personagem sobre os temas carregam em si as possibilidades de provocar o espectador, levando-o a refletir sobre seu lugar dentro de uma sociedade que, comumente, exclui ou age de modo preconceituoso em relação às travestis.

Para a realização da encenação o bar não sofreu intervenções em sua estrutura física. Aproveitamos sua arquitetura e decoração para dinamizar as cenas. Algumas mesas e cadeiras foram reorganizadas nos dois ambientes do bar para possibilitar que eu, enquanto ator, pudesse executar as ações da personagem e os espectadores pudessem se deslocar. No segundo ambiente, onde estavam localizados a pista de dança e o palco das

bandas de música, foram inseridos: uma cortina vermelha à beira do palco e uma placa de neon vermelho onde se lia “Dama da Noite”; na pista, um balcão de madeira em cuja base se encontravam dois aquários com peixes vivos (espécie betta) e, do lado esquerdo, uma pequena estrutura feita de ferro tubular, servindo de repositório de copos e garrafas de bebidas. As mesas receberam um adesivo com a imagem de um pênis coberto por um ramo de flor da flor dama da noite. A iluminação ganhou reforço com alguns refletores da produção do espetáculo. O bar encontrava-se em pleno funcionamento e os funcionários desempenhavam suas tarefas normalmente e que atendia à dinâmica do espetáculo: porteiro, bilheteira, garçom e cozinheira. Nos dois ambientes foi borrifada essência do perfume da flor dama da noite. Dessa forma, vemos os elementos da encenação se alinharem à estrutura física do bar.

O início do espetáculo se dava com a personagem chegando da rua, assim como os espectadores. Estes, no bar, já se familiarizavam com o ambiente. Ao tentar entrar, a personagem era abordada pelo porteiro, então, desvencilhava-se de sua vigilância para adentrar o local, sendo logo interpelada por um garçom (este ator do espetáculo), que barrava sua entrada e fazia uma vistoria agressiva, mas era interrompido pelo dono do bar, que permitia o acesso da personagem, em uma ação improvisada. Este início já nos apresenta peculiaridades de espetáculos encenados em lugares teatrais outros, pois diferentemente do que acontece no edifício teatral tradicional, onde as “várias convenções, incluindo o próprio espaço cênico como um domínio diferenciado, o abrir e fechar de cortinas, as três chamadas antes do espetáculo... demarcam os limites entre a vida e a arte”²¹⁵. Com isso, podemos compreender como a experiência teatral, fora das amarras tradicionais, pode levar o espectador a outro nível de vivência, quando arte e vida se aproximam. Em certo dia de apresentação um dos espectadores, sentado próximo à entrada, segurou no braço de sua esposa, dizendo: “vamos embora, esse lugar não é para nós!”²¹⁶, referindo-se ao ato agressivo sofrido pela personagem. No entanto, a mulher o acalmou, falando que já se tratava do início do espetáculo. Fato semelhante também ocorreu durante apresentação de *Navalha da Carne*, com direção de Rubens Camelo. Segundo o ator José Wendell, numa cena em que a personagem Neusa Sueli apanha do personagem Vado, ocorreu o seguinte:

²¹⁵ SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* O Percevejo. Unirio. V. 12, 2015, p. 8. Disponível em: < <http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html> >

²¹⁶ A situação foi narrada pela espectadora Águeda Maria Pereira ao final de uma das apresentações do espetáculo.

“Teve um dia que um cara saiu do quarto do lado, invadiu o quarto e falou ‘que isso, meu irmão, *cê* não vai bater nela, não! Não vou deixar *cê* bater nela, não!’. E pra explicar que era uma peça de teatro? E o cara acreditou que ela *tava* apanhando de verdade. E teve que parar, explicar que era uma peça de teatro. Pro cara não partir pra cima. Havia esse... tinha esse risco, entendeu?”²¹⁷

Em uma circunstância como essa, vemos o espectador se desestabilizar diante do limite entre o real e o fictício, ou da imposição da ficção à realidade, o que Lehmann chama de qualidade de uma situação, que ocorre “quando não se sabe se um ator está sendo realmente tratado com choques elétricos diante do público [...], é provável que o público reaja como diante de um procedimento real, normalmente inaceitável”.²¹⁸ Realidade também percebida na presença/atitude do dono do bar que agia como ele mesmo, sem a necessidade de um personagem. Circulava pelo bar e agia naturalmente, até mesmo quando interferia na cena permitindo o acesso da personagem.

Com um discurso direto aos espectadores, que lhe serviam de interlocutores²¹⁹ (sendo chamados de *boy* aqueles a quem a fala era dirigida), a personagem iniciava a relação proximal com os espectadores, estabelecendo um pacto entre as partes, valendo-se disso para acentuar o caráter de realidade pretendido na encenação, vivenciada por todos em espaço e tempo presentes, nos quais estão/são no/o teatro. Os espectadores (alguns providos de bebida) ocupavam os assentos das mesas dispostas no primeiro ambiente e moviam o corpo para acompanhar a personagem que circulava pela sala, subia no balcão e se servia de bebida, interagindo com todos ao seu redor. É notável como o mundo fictício anunciado pelo texto dramático se ajusta ao mundo real do bar, aproximando o espectador do jogo cênico proposto, o que se percebia na dinâmica das ações físicas do ator, que também interagiu com a arquitetura do bar em frases como: “Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se ficar a fim de quebrar tudo.”²²⁰. Neste trecho está clara, também, a indicação do lugar de ação dada pelo autor.

²¹⁷ WENDELL, José, op. cit.

²¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies, op. cit., p. 168-169.

²¹⁹ No conto a personagem se dirige a um jovem que “parece” responder e fazer perguntas. No espetáculo da Cia Drástica o público assume esse papel.

²²⁰ ABREU, Caio Fernando, op. cit., 1988, p. 92.

Em seguida, a personagem elaborava um jogo de perguntas (ora verbalmente²²¹, ora fisicamente) com alguns espectadores, e logo pedia a mão a um deles e o conduzia para o segundo ambiente do bar: a pista de dança. Temos neste exato momento do espetáculo uma provável ruptura total da fronteira entre ator e espectador e entre vivência real e fictícia, que se intensificará com o desenrolar das cenas, e que, segundo Lehmann, “tem amplas consequências para a compreensão do espaço teatral, já que ele deixa de ser um espaço metafórico-simbólico e se torna um espaço metonímico”²²². Espaço metonímico, como dito anteriormente, “é o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro”²²³. O espaço, então, é enfatizado em sua originalidade. O espectador se vê transitando entre dois mundos, um no campo imaginário, fictício, e outro no campo físico real, potencializando o ato de expectação. O que Lehmann nos apresenta se ajusta à definição de lugar teatral dada por Almeida Jr., ao dizer que este não é depósito de cena, mas sim local onde se constrói a atividade teatro, incorporando-o à encenação como parte do universo teatralizado, ou seja, este não é ressignificado, mas realçado, ainda que temporariamente. Sabendo-se que o “espaço metonímico” não se sobrepõe ao “espaço metafórico-simbólico” e, sim, friccionam-se em um mesmo espaço-tempo.

Figura 27: *Dama da Noite* – Direção de Fábio Furtado (2007)



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Guto Muniz.

²²¹ No início optamos pela utilização de uma voz mais grave e um pouco aveludada, contudo, não me sentia confortável com a utilização dessa voz. Soava-me falso. Após conversa com o diretor e a preparadora vocal decidimos utilizar minha própria voz, sem qualquer artifício. Assim, me senti mais à vontade.

²²² LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 267.

²²³ *Idem, ibidem.*

Retomemos a dinâmica do espetáculo. Seguida pelos outros espectadores, a personagem atravessava um corredor em penumbra, alcançando o segundo ambiente, onde os espectadores passavam a ocupar os assentos dispostos ao redor da pista de dança. As ações continuavam: ela transitava entre as mesas e cadeiras ocupadas pelos espectadores; subia em uma mesa, no balcão e num longo banco de alvenaria em uma das paredes laterais; às vezes, soprava fumaça de seu cigarro em direção aos espectadores; o olhar fixo, cara a cara com um espectador; o discurso direto agora é mais provocativo, em alguns momentos com forte teor sexual. Os toques físicos se acentuavam: a mão que passava pelos cabelos de um espectador; as mãos apoiavam-se nos joelhos de outro; o colar que era colocado no pescoço de outro; o casaco nos ombros de outro; o tamanco que tocava o órgão sexual de outro; até o momento em que a personagem sentava-se no colo de um dos espectadores. Assim, ia se construindo uma relação de intimidade com os espectadores, que reagem a essa “invasão de intimidade” com risos nervosos, o corpo que se esquivava ou tencionava, respostas em voz baixa às perguntas que lhes eram feitas, ou não respondiam. Os espectadores para os quais as falas eram direcionadas eram convocados a assumir o papel de *boy*, o interlocutor que no conto não possui voz e que no espetáculo é provocado a falar em alguns momentos. Durante as cenas eles também giravam o corpo nas cadeiras ou se inclinavam para acompanhar a movimentação da personagem, levantavam-se para ir ao banheiro, além de interagirem com o garçom pedindo bebidas e petiscos. Com isso, temos uma participação mais ativa dos espectadores, envolvidos por camadas sensoriais no lugar teatral que ultrapassam o ato de olhar, ver: toques físicos (entre ator e espectadores e entre espectadores), perfume e cheiro de comida, o gosto das porções e das bebidas (para os que requeriam), além, claro, da audição (como sons vindos da rua e da cozinha do bar). Tais características presentes no espetáculo se conectam com o pensamento de De Marinis, Yi-Fu Tuan e também com o que Almeida Jr. usa em sua definição para lugar teatral, quando fala do espaço delimitado pelo sensível biológico, da experiência teatral que se dá no território vivido (p. 48 desta pesquisa), da sinestesia.

Um fato chama atenção. Certo dia, no decorrer do espetáculo, um espectador avançou para cima de mim (ator) me segurando e gritando comigo. Sua reação ainda não possui uma explicação plausível, no sentido de: sentiu-se agredido pelo que dizia a personagem? Queria provocar o ator? Estava em desacordo com a encenação? Estava sob efeito de algum entorpecente reagindo às provocações da personagem? Bom, não sabemos,

mas gostaríamos de saber. Ao final, apenas pediu desculpas sob forte pressão da produtora do espetáculo. Entretanto, o fato não prejudicou o andamento do espetáculo. E é a esse tipo de risco que o ator está sujeito quando a encenação opta por estabelecer uma intimidade entre atores e espectadores, isso em qualquer modelo de encenação, mais ainda nas encenações que dilui-se as fronteiras entre eles. Também exposto, o espectador está e, com isso, o inusitado pode se apresentar:

Ao se convocar a exposição da intimidade como elemento central da poética da cena no espaço ambiental os *performers* se projetam como sujeitos. Assim, experimenta o risco que é expor-se e pedir cumplicidade ao espectador, colocando este também em uma situação exposta. Oferecer o íntimo, o mais pessoal, se permite que o espectador não esteja obrigado a “entender” o espetáculo, se não vivê-lo, senti-lo, e até mesmo defini-lo ou não como teatral.²²⁴

Desse modo, as reações podem ser surpreendentes. Durante o espetáculo, era visível que os espectadores se encontravam em estado de alerta, proporcionado por uma experiência que os aproxima da cena, dos atores e de outros espectadores, e em circunstâncias imprevistas. E para melhor compreender o que pode ocorrer com os espectadores em uma situação de proximidade, recorro mais uma vez a Lehmann:

Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um momento das energias co-vivenciadas, e não mais dos signos transmitidos.²²⁵

Essa dinâmica centrípeta é constatada em *Dama da noite*, uma vez que temos a todo instante o espectador levado para o centro da cena. Temos, então, o espectador como um “vivenciador”, ciente de sua presença e da presença dos outros, espectadores e atores, em um espaço/tempo provocado por várias vias sensoriais (cheiros, sabores, toques, sons, texturas). Muitos desses espectadores se abrem à percepção e se envolvem em uma relação de comunicação que lhe é proposta, determinando sua participação de modo mais ativo, conseqüentemente, contribuindo para o processo de recepção do espetáculo.

²²⁴ CARREIRA, André. *Espacialidade e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro*. Ilinx – Revista do LUME. Únicamp, n. 4, dez., 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/278>> Acessado em 29/02/2016.

²²⁵ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 267.

Em *Dama da noite*, a capacidade máxima estipulada pela produção do espetáculo era de 75 pessoas, exatamente para que as distâncias não se prolongassem permitindo que os espectadores perdessem o foco, gerando o que Lehmann chama de “força centrífuga”, mas ao contrário, estreitando as distâncias, tentando manter a predominância da “força centrípeta”, ampliando os estados perceptivos do espectador. E, neste caso, podemos perceber uma concordância com Pavis, que fala do espaço a ser preenchido pela força centrípeta que “vai do quadro para o indivíduo e focaliza todo movimento em um ponto central interior à cena”²²⁶, ou seja, o corpo do ator.

À medida que o espetáculo avança a personagem vai se desnudando, retirando camadas de figurino, revelando-se para os espectadores. No final, usando apenas um micro *short* e uma camiseta de renda, recolhe seus pertences e abandona o bar deixando os espectadores, agora, apenas a se perceberem numa penumbra.

E quanto ao espectador de *Dama da Noite*, é possível identificar uma função à sua participação? Em acordo com as definições dadas, ou elencadas por Letícia Oliveira, vejamos como alguns espectadores se identificam e como os criadores do espetáculo concebem a participação do espectador. Para Heitor Lopes²²⁷, o espectador é “um cúmplice da própria realidade”²²⁸. Notamos que ele se refere ao espetáculo como algo pertencente ao mundo real, provavelmente devido à sua imersão no universo proposto pela encenação. Segundo Oliveira, o espectador cúmplice é aquele conivente, que se encontra em um estado contemplativo frutivo, provavelmente provocado pelos depoimentos da personagem e suas abordagens. Já Fabiano Lana²²⁹ se via em “uma relação de cliente que o espaço traz. Eu senti um pouco isso, eu estava num bar, eu me sentia um pouco cliente. É... E me sentia mais uma testemunha de um acontecimento”²³⁰. Neste caso, é fato o papel de cliente dado pelo lugar teatral: um bar. Oliveira enquadra a categoria cliente dentro do *status* de espectador convidado. O espectador, então, cumpre uma função social, podendo participar das ações propostas pelo ator, o que lhe proporciona uma experiência, uma vivência, ainda diria um convívio. O que entra em acordo com as propostas de Dubatti

²²⁶ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, 2011, p. 143.

²²⁷ Heitor Lopes é coordenador de decoração da Leroy Merlin.

²²⁸ LOPES, Heitor. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Carloman Bonfim para esta pesquisa de mestrado.

²²⁹ Fabiano Lana é ator da Uma Companhia de Belo Horizonte.

²³⁰ LANA, Fabiano. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Carloman Bonfim para esta pesquisa de mestrado.

quanto ao teatro de convívio, diante até mesmo do que o espectador do espetáculo, neste caso Fabiano Lana, sente: testemunha de um acontecimento. O *status* de testemunha, de certo modo, opõe-se ao de cliente, pois para Oliveira nessa categoria o espectador não participa como personagem “provisório” e também não possui uma função social na cena, ele apenas presencia a cena. Neste caso, talvez, para Fabiano Lana o fato de presenciar a interação da personagem com os outros espectadores tenha lhe dado essa impressão de testemunhar algo. Fábio Furtado, diretor do espetáculo, entra em acordo com a percepção de Fabiano Lana, pois também vê o espectador de *Dama da Noite* como uma testemunha. Em suas palavras isso se deve ao fato de:

a gente sempre quis que esse espectador fosse surpreendido nesse lugar e fosse testemunha desse testemunho dela (a personagem), então é como se ele (espectador) tivesse realmente nesse bar e chegasse uma pessoa e começasse a comentar, conversar da vida. Então, apesar de ser diretamente, ou não, ele era testemunha direto desse depoimento, as vezes participativo direto, ou não.²³¹

Sim, cada um tem sua visão da função do espectador no espetáculo, e como diz Oliveira, tais categorias podem ser vinculadas a outras, pois a presença de uma não invalida a outra. Para mim, sempre foi clara a participação do espectador em *Dama da noite* como clientes de um bar, que diante de um acontecimento, neste caso o acontecimento teatral, cumpre também a função de cúmplice do que ocorre naquele espaço/tempo. Tanto que a cada apresentação agradecia aos espectadores dizendo “agradeço aos meus parceiros de cena desta noite”, isso no sentido de par formado ao se estabelecer uma relação, sendo esta de cumplicidade. Tenho para mim, o espectador que cumpre uma função social, proporcionada pelo lugar teatral, e em estado de contemplação frutiva, em uma experiência sensível propiciada pelo convívio, ciente de sua presença e da presença dos outros, e ainda em consonância com Dubatti, um espectador companheiro, aberto à recepção, disponível ao diálogo com o acontecimento teatral e que se permite afetar pela poética cênica.

²³¹ FURTADO, Fábio, *op. cit.*, 2015.

3.3. A dinâmica do espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*

O espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, com texto criado a partir dos contos “Para uma avenca partindo” e “O outro lado da tarde”, ambos de Caio Fernando Abreu, abordava o entrave de um casal que põe fim à relação de amor. Foi encenado em um apartamento no bairro Santa Efigênia, em pleno uso cotidiano, com circulação dos moradores pelas escadas e corredores do prédio. Os espectadores aguardavam na entrada do edifício o momento para subirem até o apartamento²³². Aberto o portão, todos subiam e entravam com o espetáculo já em desenvolvimento e se acomodavam em caixas de papelão localizadas ao longo das paredes da sala, formando um corredor ou o que Eugênio Barba chama de “espaço-rio”²³³. O casal de atores explorava a arquitetura da sala, cozinha e corredor, que estavam ao alcance das vistas dos espectadores, entretanto, os outros cômodos também eram utilizados, como os quartos, o banheiro, o *hall* de entrada, e dessas cenas só era possível ouvir a voz dos atores e sons alhures.

Durante todo o espetáculo, a proximidade entre atores e espectadores era mínima, o toque físico era quase concretizado. Porém, os espectadores estavam em constante contato físico uns com os outros em cada margem da sala, o que impunha uma intimidade e também incômodos, pois sentir-se tocado por alguém estranho é praticamente uma invasão de privacidade. Situação semelhante vive o casal de atores observados pelos espectadores presentes no apartamento, sendo estes últimos também observados pelos outros espectadores do outro lado da sala (e vice-versa), onde transcorrem as cenas. Há, assim, um jogo de quem observa quem e de quem ocupa a zona de atuação. Envolvidos pelo ambiente e pelas cenas, os espectadores ficam tão próximos dos atores que, algumas ações, pareciam sugerir uma relação mais direta, e poderiam se perguntar se nesta situação de relação proxêmica agem como simples espectadores ou como personagens, tendo em vista que:

[...] há um limite muito tênue para o público distinguir se é apreciador ou personagem daquela situação. Porém, se por um lado a proximidade pode

²³² A única regra estabelecida aos espectadores era que estes deveriam sentar nas caixas de papelão dispostas na sala. Não estabelecemos regras como a impossibilidade de sair do apartamento. Essa possibilidade poderia ocorrer, bastando que qualquer um desejasse e a executasse.

²³³ Ver BARBA, Eugenio. *Queimar a casa – origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 86.

trazer ao espectador um envolvimento intenso com o que acontece no plano da ficção, por outro pode ocorrer um efeito de distanciamento da ação. Isso acontece geralmente, quando o espectador, ao ver a cena, tem como imagem de fundo a plateia.²³⁴

O trânsito dos atores pelos cômodos exige dos espectadores uma mobilidade física para acompanhar e selecionar as cenas ou ações do ator ou da atriz. Alguns sons exteriores são incorporados ao espetáculo, a exemplo, os latidos da cadela do apartamento térreo. Em certo dia de apresentação (impossível lembrar a data certa), eu, ator, interagi com os latidos da cadela em uma cena de discussão do casal. Essa cena acontecia em um dos quartos e o público não a presenciava, apenas ouvia o que estava sendo dito. Mundo real infiltrando o mundo fictício. Outro acontecimento inverte essa relação. Uma espectadora²³⁵ ao se ver em um apartamento fechado e perceber o mofo nas paredes e no teto (tratava-se de pintura), reage por meio de uma crise de tosse. A atriz Ludmilla Ramalho comenta sobre essa experiência:

[...] eu lembro disso, tossindo muito, muito, na primeira cena, foi uma reação, depois que a gente foi saber que foi uma reação psicológica, porque ela viu o mofo no espaço, e era uma pessoa alérgica, e o mofo era de mentira, mas enfim, olha que loucura, ela começou a tossir achando que era... ela saiu, saiu do espetáculo, saiu do apartamento, e depois ela até retornou quando ela se acalmou e tudo. Mas isso foi uma reação que nos atingiu e influencia o trabalho, realmente com teatro sim todo dia é um dia, todo dia você faz um espetáculo, mas quando aproxima o espectador e coloca ele dentro da obra, realmente todo dia é um dia.²³⁶

Como diz a atriz, ocorreu que a espectadora, por um instante, acreditou se tratar realmente de mofo. Precisou sair da sala, recuperar-se e retornar para o interior do apartamento. E, realmente, essa reação nos atingiu, como também aos outros espectadores. Nós, atores, continuamos com a cena, mas tendo que lidar com certa tensão: o que aconteceu? Perguntamo-nos durante o ato e a resposta só obtivemos ao final.

O espetáculo é entrecortado por duas pausas. Em cada uma, com duração média de um minuto e meio, os espectadores eram deixados sozinhos no apartamento em penumbra, ao som de uma música instrumental (apenas violão). O espaço recebia apenas a interferência da luz externa, vinda da área de serviço do apartamento vizinho. Podemos entender estes dois momentos como um devaneio, sugerido por Bachelard, um momento de solidão no qual, distanciados dos agentes cênicos (os atores), cada espectador elaborava

²³⁴ REBOUÇAS, Evill, *op. cit.*, p. 154.

²³⁵ Trata-se de Daniela Vargas, na época, repórter da Rede Minas de Televisão.

²³⁶ RAMALHO, Ludmilla, *op. cit.*, 2015.

o que presenciou mesclando isso às suas lembranças; experiência única registrada pelos sentidos de cada um (como objetos, cheiros e sons presentes na encenação) que provocam lembranças, imagens de vivências passadas que são revividas corporalmente, tornando-se presentes. Além de serem nestes momentos “atores” uns para os outros, tendo em vista que se encontram frente a frente. Sobre isso Bachelard diz que

Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. Então, quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, devolve ao ser a energia de uma origem.²³⁷

Temos o espectador em momento de suspensão, intimidade, particularidade, um momento introspectivo, de afecção. Mas temos ainda, por outro lado, um grupo de indivíduos partilhando um mesmo tema relacionado a um casal em um mesmo espaço concreto, um apartamento real, lugar privado, marcado pela intimidade de quem ali vive, e que é agora compartilhada. Tal circunstância resulta em aproximar o espectador do que pertence ao pessoal, tentando aprofundar a relação no processo de comunicação. Este jogo proposto pela encenação “se constrói supondo que o principal elemento da criação teatral é aquilo que se produz entre os *performers* e os espectadores.”²³⁸

Figura 28: *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* – Direção Fábio Furtado (2011)



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Guto Muniz.

²³⁷ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. – São Paulo: Martins Fontes, 1968, p. 33.

²³⁸ CARREIRA, André, *op. cit.*, 2011, p. 339.

Como já dito, o texto dramático foi criado a partir de dois contos de Caio Fernando Abreu, mas também das experiências de vida dos atores, ou seja, do que cada um vivenciou em relação ao tema “amor”, o que reforça o caráter de intimidade do espetáculo, ao levar para cena pequenos extratos da vida dos atores, mesmo que não identificáveis pelos espectadores. Um bom exemplo é o próprio apartamento, onde realmente vive um casal, sendo um deles ator do espetáculo.

O espetáculo era finalizado com um brinde entre o casal, que se estendia aos espectadores, propiciando um momento de conversa espontânea que revelava que a experiência vivenciada pelos espectadores fazia emergirem lembranças de situações semelhantes às apresentadas. Eram constantes os relatos de espectadores sobre passagens de suas vidas em que haviam se separado da pessoa amada e, durante o espetáculo, várias imagens povoaram suas lembranças, afetando-os significativamente. Temos a intimidade dos espectadores agora dividida com os atores, ou seja, um jogo de exposição que vai além do teatro alcançando de fato a realidade. O caso de estarem dentro de um apartamento em ocasião de extrema intimidade de um casal também provocava alguns incômodos. Em certos momentos, alguns espectadores relataram sentir vontade de interferir na cena, acolhendo e confortando um ou outro personagem, ou até mesmo querer sair do apartamento para não vivenciar o que era apresentado. Esta “recusa”, talvez, seja pelo fato de não suportarem o que sua memória lhes trazia, ou seja, imagens de um passado marcante que poderia significar tristeza. Na linha de pensamento de Gaston Bachelard podemos entender isso como um momento de retorno às raízes da casa onde moramos, pois “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem... O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente”²³⁹. Outro incômodo gerado e relatado pelo espectador Luiz Lerro²⁴⁰ foi o perfume que, em determinado momento, era borrifado no banheiro e invadia a sala. O cheiro incomodou-o a ponto de o nariz se irritar e este quase cair em crise de espirro.

A encenação de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* estabelece o texto falado apenas no diálogo entre os personagens, não há interlocução direta com os espectadores, como também não há uma interação entre atores e espectadores. Mas nem

²³⁹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 26.

²⁴⁰ Luiz Lerro é ex-integrante da Cia. Acômica. Hoje é professor de teatro do Departamento de Arte da Universidade Federal de Rondônia. Seu relato ocorreu logo após umas das apresentações do espetáculo.

por isso os espectadores são compreendidos como seres passivos deste ato teatral, pois segundo Jacques Rancière, em sua análise sobre a emancipação do espectador, “[...] olhar é agir [...] olhar é também uma ação [...]”²⁴¹. E mesmo porque seus sentidos estão estimulados, há cheiros, há sons, há contato com outros espectadores, ou seja, sua percepção é estimulada a todo momento, até mesmo quando afasta o corpo dando passagem para os atores, e isso o coloca em atividade. Ocorre, sim, um jogo entre as distâncias, tanto entre os atores, quanto entre atores e espectadores, o que gera em muitos instantes certas expectativas a respeito da concretização do toque, já que espectadores e espectadores não se furtam do contato físico entre si.

Como dito, no espetáculo as distâncias rompidas entre os próprios espectadores os forçam ao contato, pois eles se percebem e percebem os outros também pelo contato físico. O fato de estarem no lugar real proposta pelo texto potencializa a imaginação dos espectadores. As imagens geradas pela memória repercutem fisicamente. Lembranças e imagens se encontram. O ator está próximo e logo distante, abrindo o campo de percepção para os vazios, as direções, os volumes. Corpo em estado de afecção, que se altera ao receber/perceber estímulos pela cena e pelo lugar teatral, “e de tal modo que o ambiente e o corpo interagem entre si, produzindo afecções. Portanto, ocorre nesse processo a passagem do nível dos sentidos da audição, visão, tato e cheiro para a posição em que o corpo se encontra em relação aos outros corpos, objetos e fluxos.”²⁴² O teatro potencializa estados de afecção corporal ao aproximar o espectador da cena, o que revigora seu engajamento no processo de expectação. A experiência sensível cria estados de consciência corporal tanto de si quanto do outro. Corpo que não se individualiza e se abre ao coletivo, pois podemos imaginar um corpo poroso que, sensível, absorve os estímulos ao redor e a eles responde. Assim, entendemos que a sinestesia aciona os sentidos em relação a, por exemplo, memória do espectador que fará conexões com o espetáculo, como veremos mais à frente.

Quanto aos espectadores, vejamos como podemos identificar sua participação em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*. Heitor Lopes se identifica como um espectador contemplador, assim como Fabiano Lana. Segundo Letícia Oliveira, essa categoria envolve o espectador em estado de comoção, admiração, prazer etc., e em um

²⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 17.

²⁴² GARROCHO, Luiz, *op. cit.*, p.221, 2015.

processo receptivo de aproximação e identificação com a obra. Como o que nos relata Heitor Lopes:

[...] no apartamento (referindo-se ao espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*) as pessoas choravam, porque muitos se colocavam no lugar ou se viam... ou já tinham ‘passado pelas cenas’ (referindo-se ao reconhecimento dos espectadores das situações apresentadas pelo espetáculo) e estavam se colocando no lugar e lembrando do que tinham passado, tanto homem quanto mulher.²⁴³

Heitor Lopes deixa clara sua percepção ao contemplar alguns espectadores envolvidos emocionalmente, provavelmente por se identificarem com as situações apresentadas pela poética cênica e, neste caso, os espectadores também passam a ser o foco. Fabiano Lana ainda agrega os *status* de cúmplice e convidado. Percebemos aqui o caráter de hibridização dado ao espectador quando em uma obra *site specific*, para o qual nos chamou a atenção Fiona Wilkie (p. 67 desta pesquisa), mas não pelo espectador ser requisitado a assumir mais de um papel, mas pelo espectador assim se perceber, e como a pesquisadora pontuou, pela duplicidade de ser afetado pelo lugar e pela ocupação cênica. Sua justificativa para a categoria convidado deve-se ao fato de entrar em um apartamento, em suas palavras, “ninguém entra em uma casa sem ser convidado”²⁴⁴. Mas qual função social esse espectador convidado estaria cumprindo no espetáculo? Para mim a resposta é clara, em princípio o espectador é apenas uma testemunha que presencia as situações ocorridas durante as cenas, “uma presença ocular”, como dito por Oliveira. Mas também como convidado, principalmente porque o espetáculo é finalizado com um brinde entre o casal que se estende aos espectadores. E aí temos ainda mais definido o espectador como convidado de uma comemoração, por mais que a ficção tenha ido, os atuentes, o lugar teatral e os espectadores, ainda são os mesmos. Em acordo com minha visão está a atriz Ludmilla Ramalho:

Ele tá como testemunha, ele tá como testemunha, um cúmplice, não deixa de ser cúmplice, e também não deixa de ser um convidado porque a gente convida ele para estar ali, mas acho que testemunha no sentido de vivenciar aquela experiência com a gente sim, a gente convida esse espectador para vivenciar aquela história mesmo, então, acho que testemunha seja o que eu vejo que mais se aproxima desse lugar.²⁴⁵

²⁴³ LOPES, Heitor, *op. cit.*, 2015.

²⁴⁴ LANA, Fabiano, *op. cit.*, 2015.

²⁴⁵ RAMALHO, Ludmilla, *op. cit.* 2015.

Apesar de citar o espectador como convidado e cúmplice, a atriz conclui o seu papel como testemunha. Se, como dito, o espectador testemunha é uma “presença ocular”, podemos concebê-lo como um *voyeur*? Na percepção do diretor Fábio Furtado, esse papel do espectador é assim definido:

Ele era simplesmente um *voyeur* dessa história, em momento nenhuma a gente direcionava o olhar ou falava alguma coisa para a plateia, então ele era quase que ausente do espaço. Gosto dessa imagem que a gente sempre quis que o espectador fosse um móvel que tá ali encostado num canto.

Nesse sentido, o espectador de *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* também pode ser um *voyeur*, um ser presente que observa, e ainda que não ocorra interação direta entre atores e espectadores, estes são provocados a deslocar o corpo quando os atores se aproximam. A relação que ocorre no *voyeurismo* se dá por meio do sujeito oculto que observa outros, na maioria dos casos, sem efetiva participação. Como colocado pelo diretor do espetáculo, para os atores não havia uma relação direta, mas para a encenação havia uma função dada aos espectadores: objetos encontrados no lugar teatral. Digo ainda que a relação que se procurou estabelecer era exatamente a de alguém convidado a espiar a intimidade de um casal, uma testemunha, um *voyeur*. Com isso, temos mais uma vez o hibridismo na função do espectador. É válido dizer que em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, busca-se atingir o espectador mais pelas sensações, dado o caráter sensorial fortemente presente no espetáculo, do que exclusivamente pelo texto dramático, considerando a proximidade entre atores e espectadores, tendo em vista que não há um limite concreto entre lugar da cena e lugar dos espectadores. Tal proximidade levou vários deles a agirem durante as cenas, como no momento em que meu personagem, ao se dirigir ao espelho para retirá-lo da parede, fez com que o espectador próximo, se afastasse dando espaço para que a ação fosse realizada. Ou quando, ao perceber a coleção de LPs encostados na caixa de som, um espectador, provavelmente por curiosidade, separava-os com os dedos para ver os títulos, além de outros exemplos que serão citados na próxima seção: “A Cia. Drástica e a ocupação dos lugares teatrais”. Isso posto nos faz pensar que as reações dos espectadores, suas ações mais diretas, eram espontâneas e dialogavam com a cena.

3.4. A Cia. Drástica e a ocupação de lugares teatrais.²⁴⁶

Os temas abordados e, principalmente, a indicação espacial dada nos contos (base para criação dramatúrgica) levaram os artistas criadores da Cia. Drástica a realizarem seus espetáculos em lugares teatrais, escolhidos em pleno uso cotidiano de suas funções (bar e apartamento), que foram mantidas durante o ato cênico, propiciando uma experiência cênica de interação entre lugar, cena e espectadores. Anterior a isso, o desejo de sair do circuito de exibições espetacular realizadas em edifícios teatrais tradicionais e de realizar uma experiência que aprofundasse o trabalho de ator e sua relação com o lugar teatral e com os espectadores, buscando construir uma identidade. Isso pressupõe, de certo modo, que em uma empreitada como essas as peculiaridades dos lugares serão preservadas e apropriadas pela encenação, criando interações e não isolando cena e lugar. Em ambos os espetáculos, a ocupação do lugar teatral se deu já com o processo de criação cênica avançado²⁴⁷. Ao encontrar e definir os lugares teatrais, foram necessárias uma ocupação e uma interferência para nos apropriarmos dos ambientes à nossa disposição, no intuito de sermos afetados por eles e, simultaneamente, afetá-los. Se em *Dama da Noite* o texto já estava pronto quando passamos a ocupar o bar, em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* o texto se concluiu com a ocupação do apartamento. Desse modo, o que fazer para que o lugar torne-se sujeito ativo em uma relação fluida com a cena? Na tentativa de dar respostas para tal pergunta recorro a Antônio Araújo que elabora um sistema com os principais elementos cênicos, que sofrem interferência pelo lugar teatral outro, destacando a relação entre espaço e texto:

O espaço afeta a dramaturgia, que tem de ser reescrita e adaptada às condições arquitetônicas específicas. Por exemplo, novos textos devem ser criados para que se possa efetuar o deslocamento de uma determinada personagem -e/ou do público- de uma área a outra dentro do local de representação. [...] Por fim, em função da atmosfera proporcionada pelo local, o roteiro poderá ajustar-se a ela, atenuando elementos que não precisariam ser realçados, ou, ao contrário, reforçando aspectos que ficariam fragilizados ou foram “engolidos” pelo lugar.²⁴⁸

²⁴⁶ Nesta seção faço várias citações, algumas extensas, mas necessárias para o entendimento da análise proposta.

²⁴⁷ Durante o processo de criação dos dois espetáculos os ensaios aconteceram sem a presença de espectadores. Trabalhamos a relação/interação (ou não) com os espectadores de modo simulado.

²⁴⁸ ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, p. 174.

Se o espaço afeta a dramaturgia, consequentemente afeta as ações dos atores, que por sua vez movimenta o espaço, sendo este produtor de sentidos, considerando sua historicidade, sua carga semântica, sua toponímia e imaginários, podemos, então, entender que daí surge, também, uma dramaturgia do espaço. Na cena contemporânea o termo “dramaturgia” vai além da concepção clássica grega circunscrita na literatura dramática, que “no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra”²⁴⁹. Como diz o próprio Pavis “a dramaturgia no seu sentido mais recente tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.”²⁵⁰ O conceito de dramaturgia se expande e irá se articular com os outros elementos constituintes da linguagem teatral. Assim, a noção de dramaturgia enquanto processo de criação cênica pode referir-se a acepções como: dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia do espaço, entre outros. “Os artistas dos movimentos de vanguarda do início do século XX, em oposição ao textocentrismo, passam a considerar os diversos elementos da cena – o trabalho do intérprete, a luz e o local da encenação, dentre outros – como ferramentas efetivas da criação do espetáculo”.²⁵¹ Assim,

Os diálogos estreitos dos criadores com seu entorno e da cena com as características dos lugares concretos em que se inseriam iriam se tornar uma das marcas da cena contemporânea nas últimas décadas e promover a definição de uma denominada dramaturgia do espaço, mais ou menos explorada pelos conjuntos de artistas conforme os projetos em realização.²⁵²

O lugar teatral a ser ocupado para a realização de uma prática teatral, cujo local tenha sido construído para uma atividade qualquer, que não a cênica, apresenta-se impregnado de simbologias, havendo uma historicidade e um imaginário próprios do lugar que poderá interferir na encenação e também na recepção da poética cênica. Tem-se em Certau o lugar praticado e, em Almeida Jr., o lugar de construção da atividade teatro, temos ação, temos os corpos dos atores em ação e se relacionando com o lugar teatral (paredes, distâncias, profundidade, altura, vestígios), temos uma construção dramaturgical do espaço. Sendo muitas cenas criadas em função das especificidades do lugar teatral. Nos casos dos espetáculos da Cia. Drástica temos o lugar e sua utilização cotidiana, vinculado

²⁴⁹PAVIS, Patrice, *op. cit.*, 2011, p. 113.

²⁵⁰*Ibidem*, *idem*, p. 114.

²⁵¹REBOUÇAS, Evil, *op. cit.*, 2009, p. 21.

²⁵²MENCARELLI, Fernando. *Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso*. In: Grupo Teatro Invertido. *Cena invertida: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010, p. 16-17.

aos temas e ao próprio espaço de ação dramática dada pelo texto. Falo então de uma realidade que estará presente durante o fato teatral, pois a própria estrutura arquitetural do lugar, ao ser explorada de diversas formas, passa a ser utilizada a favor da dramaturgia. O lugar teatral é enfatizado, dele se apropria o espetáculo, contribuindo com o discurso temático da encenação, pois “o ambiente já existe e, aparentemente não pode mais ser transformado. Mas o ator pode usar sua presença para fazer uma característica dramática brotar daquela arquitetura que, por costume e hábitos cotidianos, não somos mais capazes de ver e não vivemos mais com o frescor do olhar”.²⁵³

De volta ao sistema elaborado por Antônio Araújo, vejamos através de sua visão/experiência o que ocorre quanto à relação entre espaço e ator:

O espaço afeta a interpretação, ao proporcionar ao ator um situação atmosférica e objetual específica, diferente daquela construída cenograficamente. [...] construções arquitetônicas podem facilitar ou induzir construções emocionais. Por outro lado, a presença física do ator no espaço e a sua relação com os objetos ali presentes, também promove um redimensionamento ou mesmo uma redescoberta do lugar. [...] Neste sentido, se o espaço afeta o ator, também ele afeta o espaço, humanizando-o e teatralizando-o, simultaneamente. O corpo do intérprete re-significa o corpo arquitetônico. E vice-versa.²⁵⁴

E, por fim, a relação entre espaço e espectadores:

O espaço afeta a recepção dos espectadores, interferindo na sua leitura da obra, pois ele evoca as memórias pessoais, os condicionamentos culturais e, mesmo, as projeções do espectador em relação ao local. A experiência *sitespecific* tem a capacidade também de provocar todos os sentidos da plateia, já que descondiciona as referências teatrais usuais. Isso ocorre devido à presença de diferentes parâmetros arquitetônicos e visuais; à modificação na percepção sonora e auditiva [...]; à existência de odores característicos [...]; às variações de temperatura em um ambiente não climatizado; ao contato físico com texturas e objetos, de natureza diferente dos encontrados em salas de espetáculos, além da exposição mais acentuada à presença corporal dos outros espectadores.²⁵⁵

E mais, sobre a carga semântica do espaço e a possibilidade de imersão do espectador na obra:

O espaço também carrega uma história – conhecida ou não, mas que se encontra inscrita em suas paredes – e uma carga emocional específica, que dialogarão com a subjetividade de cada indivíduo da plateia. Além, disso, a contingência do deslocamento, seja para poder ver uma cena, seja para adquirir um ângulo melhor de visão, ou simplesmente, modificá-lo,

²⁵³ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Um dicionário de antropologia teatral*.

É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda. São Paulo, S.P.. 2012, p. 68.

²⁵⁴ ARAÚJO, Antônio, *op. cit.*, 2011, p. 174-175.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 175.

rompe com a passividade cômoda do “estar sentado”, estimulando um maior engajamento corporal na recepção. Tudo isso somado promove uma experiência imersiva para o espectador, acentuando um caráter vivencial e não apenas contemplativo. Rompe-se a separação convencional espetáculo/público, já que tudo é cena, é presença, e todos, inclusive os atores, são também espectadores.²⁵⁶

Antônio Araújo parte de suas experiências particulares em lugares teatrais, sendo possível identificar tais percepções quanto à interseção entre o que pertence ao lugar e demais elementos cênicos inseridos em outras encenações, nas quais o espaço é motor para a criação cênica, como nos casos aqui analisados. Em *Dama da Noite*, como dito, foram necessários vários dias de ensaios no bar Casa Cultural Matriz para que pudéssemos nos apropriar de sua estrutura física, de seus objetos expostos e mantidos durante as apresentações, bem como de seu cotidiano (funcionamento da bilheteria e cozinha) para mantermos uma fluidez durante as cenas. Na pista de dança havia um pequeno palco, onde os grupos musicais se apresentavam em outros dias na casa, mas não o utilizamos, exatamente por fugirmos dessa espacialidade que tende a separar palco e plateia. Isolamos esse palco com uma cortina preta e à sua frente colocamos uma placa de neon que, por sua vez, era coberta por outra cortina de cor vermelha. Esta, em determinado momento, era aberta pela personagem e podia-se ver a placa de neon onde se lia “Dama da noite”.

Figura 29. *Dama da Noite* – Direção de Fábio Furtado (2007)



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Guto Muniz.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 175.

Quanto aos procedimentos de ocupação do lugar teatral em *Dama da Noite*, tivemos muita liberdade dada pelo proprietário do bar, o senhor Edmundo, apreciador e incentivador de práticas artísticas em seu estabelecimento comercial que de algum modo provocassem seus clientes e levasse um novo público para conhecer a Casa Cultural Matriz. Em relação à ocupação, o diretor do espetáculo Fábio Furtado diz:

A gente teve que sempre pensar muito em relação à construção da cena, como ela seria vista, de onde ela seria vista, o quê que tinha no próprio espaço que era a favor ou contra essa encenação que a gente imaginava. Em alguns momentos a gente teve que mudar a forma de como o espectador via por dificuldades espaciais, de localização da cena, por conta de um coluna, por conta de não ter aonde a plateia sentar para assistir, se era frontal, se era lateral, e a gente teve que pensar no *Dama da Noite* como que passava desse primeiro ambiente que tinha aquele corredor pra passar pro segundo ambiente, como que esse corredor faria parte dessa encenação, como que a gente levava essa plateia pra esse segundo ambiente, como que a gente distribuía as pessoas nas cadeiras para que elas estivessem próximas do balcão, mas também não em cadeiras mais distantes, porque a gente precisava percorrer esse espaço todo, esse segundo espaço da encenação.²⁵⁷

Ou seja, foram várias tentativas de estratégias construídas, abandonadas e, por fim, definidas durante a ocupação do bar para que cena, espaço e espectadores pudessem construir uma materialidade cênica fluida. Uma das estratégias adotadas em *Dama da Noite* está no momento em que a personagem, enquanto canta a música *Todo amor que houver nessa vida*²⁵⁸, dá a mão a um espectador e o direciona ao outro ambiente do bar, seguidos pelos outros espectadores. Todos atravessam um corredor de paredes vermelhas e com luz baixa, adentrando uma pista de dança com várias mesas e cadeiras em meio a uma camada de fumaça cênica, onde se reposicionam pelo espaço. No tocante à construção das relações com os espectadores, para mim, enquanto ator dos espetáculos, as expectativas quanto às reações dos espectadores ficaram apenas em uma pergunta: será que irão responder às perguntas? Em *Dama da Noite*, por exemplo, havia uma segurança de minha parte dada pelo intenso trabalho de construção da personagem e o do caminho utilizado para abordar os espectadores. Construímos a relação/interação gradativamente: um olhar, um “oi!”, um toque, até chegar a uma frase mais direta.

Em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, o mesmo procedimento para ocupação do apartamento foi utilizado, tanto que em alguns dias eu e a atriz Ludmilla

²⁵⁷ GUIMARÃES, Fábio, *op. cit.*, 2015.

²⁵⁸ Música criada por Roberto Frejat e Cazusa. Pertence ao álbum *Barão Vermelho* de 1982.

Ramalho iniciávamos os trabalhos de apropriação do apartamento horas antes de o diretor chegar. Buscávamos uma intimidade entre nós, o ambiente, seu entorno e os objetos pertencentes ao lugar e os objetos pertencentes às cenas, por meio de ações físicas que depois seriam exploradas pela direção. Acreditávamos, como os artistas do espetáculo *Evangelho para lei-gos*, que nesse caminho poderíamos evidenciar “a criação de situações e cenas que surgem em função da especificidade do local da encenação e, conseqüentemente, não contempladas nos experimentos em sala de ensaio”²⁵⁹. A exploração do lugar teatral fez com que algumas cenas fossem realizadas dentro dos quartos e do banheiro, onde os espectadores não tinham acesso. Os vestígios próprios do lugar foram mantidos e enfatizados, como as marcas dos objetos feitas pelo tempo nas paredes, assim como a cor dessas paredes, as lâmpadas e as bicicletas que podiam ser vistas penduradas na área de serviço. Isso para alguns espectadores que tinham visão da porta de acesso à essa parte do apartamento.

Figura 30. Ocupação do apartamento para encenação de *Isso que chamamos, talvez por engano de amor*.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Carloman Bonfim.

Explorávamos a arquitetura na tentativa de descobrir potencialidades no espaço, no texto e nas ações físicas, algumas vezes alterando o texto e até mesmo eliminando trechos, deixando que as ações físicas pulsassem vozes silenciosas, afinal, “por momentos, o corpo, o movimento, o espaço podem dizer melhor do que as palavras”²⁶⁰ e mais, nas palavras de Schechner, “hay una relación real, viva, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo, que el tejido humano no se detiene

²⁵⁹ REBOUÇAS, Evill, *op. cit.*, 2009, p. 53.

²⁶⁰ FISBACH, Frédéric apud PAVIS, Patrice, *op. cit.* 2010, p. 287.

abruptamente en la piel”²⁶¹. Uma vez que o texto dramático ainda estava em fase de conclusão, seu final foi alterado por iniciativa dos atores que, descobriram novos caminhos para seus personagens, já que deles se apoderavam a cada dia, levando a dramaturga a aceitar a proposta. Nesse aspecto, o trabalho físico desenvolvido com base na Mímica Corporal de Decroux veio nos dar consciência dessas ações, sem o intuito de congelá-las, mas sim de descobrir nelas referências de impulsos para dar sentido e expressividade.

[...] a gente trabalhou muito esse corpo desenhado pela mímica que em desequilíbrio com o próprio corpo ocupa os espaços de apoio, por exemplo, como que um corpo apoia na parede? Como ele encosta o braço? Ele cai em desequilíbrio em “torre *Eiffel*”, ele propõe um apoio com uma mão e depois ele vai dobrando o cotovelo pra ocupar esse espaço. Como ele encosta com as costas, ele desliza na parede para sentar no chão. Então, a descoberta através de muito como que esse corpo age em conformidade com o espaço ou em oposição ao espaço também, e como que ele usa esse espaço como apoio ou como espaço para ocupação, ou como um corpo que se desloca, é... acho que basicamente é isso, assim.²⁶²

Os experimentos valorizavam não só o texto dramático como também o espaço, o corpo, os objetos. Furtado ainda explana sobre toda essa interferência no lugar teatral, mostrando-nos como foi possível estabelecer um diálogo fluido entre cena e espaço nos dois espetáculos:

[...] as paredes no *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, a gente verticalizou nessa utilização dessas paredes não só como esse espaço concreto de que apoia um quadro, de que se encosta uma coisa, mas quase como se ela fosse um continuidade dessa relação dos dois, era um espaço que era tão vertical na história do casal que ele passava a não ser só concreto... Que ele é quase que uma metáfora da relação dos dois, tinha uma coisa que era... Que foi construída junto, mas que “tava” mofada, “tava” esburacada, “tava” rachada, “tava” descolorida, “tava” sem cor, “tava” sem tom, ela passava mais do que esse concreto a ser quase uma metáfora dessa relação. Os outros objetos... Objetos, adereços cênicos, o som e a luz a gente tentava que eles fizessem tão parte desse ambiente.²⁶³

Quanto à utilização de elementos como trilha sonora e iluminação, próprios do teatro, mas também presentes nos lugares teatrais e inseridos no espetáculo, como na ideia de “teatro específico ao local” e de *site specific*, em que ocorre a interação entre tais elementos, os pertencentes ao lugar e os inseridos pela encenação, o diretor ressalta:

²⁶¹ SCHECHNER, Richard, *op. cit.*, 1988, p. 42.

²⁶² FURTADO, Fábio, *op. cit.*, 2015.

²⁶³ *Idem, ibidem.*

[...] que não fosse uma trilha sonora de um espetáculo, é a música que tá ali, que toca naquela boate, a “dama da noite” canta para a plateia, é a música do próprio espaço, a gente trabalhou muito com a ideia de um motor [...] como se fosse esse motor que movimenta o mundo, mas que em algum momento ele pode partir e não tem mais essa energia, então tinha uma sonoridade que a gente tentava que ela causasse um certo incomodo no início mas que depois essa sonoridade desse motor, desse ronco ele quase não era nem perceptível [...] No *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, a ideia também de uma trilha sonora ela já não casava também, então a música era manipulada pelo ator, não é uma música incidental que entra por uma pessoa que tá lá na cabine, não, é o ator que [...] liga o som.²⁶⁴

Vale informar que em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, o espaço era intimista, contrário de *Dama da Noite*, cujo espaço do bar era amplo e, por isso, havia uma necessidade de preenchê-lo com uma sonoridade que não fugisse à atmosfera presente, que se integrasse ao lugar. Assim, a escolha por esse som de motor, esse ronco, característico de uma grande metrópole com seus movimentos e ruídos urbanos noturnos, típicos da área central da cidade.

Então, a luz da mesma forma o ator entra ele liga o interruptor pra acender a luz, ele sai, ele desliga o interruptor, então essa manipulação para que tivesse essa verossimilhança, precisava ser tão ali integrada, que fizesse tão parte desse universo, dessa relação dos dois que não cabia uma luz, uma trilha especial tocada em algum lugar, tinha que fazer parte daquele universo deles. O *Dama da Noite* não, a luz fazia um pouco parte daquele lugar, a gente podia brincar com essa luz de bar, de boate, então ela podia, ela tinha, ela dava possibilidade desse caráter de uma luz mais elaborada no momento que ela cantava, então tinha a luz que piscava, quase uma luz de boate, mas também ela tinha que fazer parte daquele lugar, não era uma coisa que “tava” sendo manipulada por uma pessoa lá na trilha sonora, é como se ela tivesse naquele universo e ela fizesse uma sonoridade acontecer, ela levasse uma música, ela dessa a possibilidade de mudança de iluminação [...].²⁶⁵

Em *Dama da Noite*, os operadores de som e luz da equipe do espetáculo ocupavam o espaço destinado aos funcionários do bar (uma espécie de cabine aberta) e ficavam expostos, sendo vistos por boa parte do público. No tampo de uma das mesas do bar, o iluminador Felipe Cosse recortou um pequeno círculo e por baixo da mesa fixou um pequeno refletor que era ligado em uma cena, na qual a personagem subia em cima dela. Essa ideia de adaptar e aproveitar os elementos do lugar, deixando-os expostos, assim como os elementos que são próprios do teatro (equipamentos de luz e som) contribui com a relação entre realidade e ficção, uma vez que, ao adentrar o local, o espectador irá perceber

²⁶⁴*Idem, ibidem.*

²⁶⁵*Idem, ibidem.*

a presença desses elementos que estruturam a ficção. A realidade pode surgir também do próprio entorno do lugar teatral, mais especificamente das interferências externas que podem, ou não, ser absorvidas pela cena, enfatizando a imbricação entre o real e o fictício. Nos espetáculos da Cia. Drástica, essas interferências externas surgiram e foram absorvidas pela cena:

[...] tem um momento do texto assim, lindo, que eu olho para a janela e falo da chuva e aí começou a chover, nossa, aí é aquela magia do teatro mesmo, aquele instante né quando a realidade e a ficção se juntam e aí a coisa parece que entra numa dimensão mesmo e acontece com uma potência e não só para a gente que tá ali atuando como pros espectadores, a gente sente a respiração dos espectadores vivenciando aquele momento mesmo [...] ²⁶⁶

[...] outro caso foi aquela música de casamento que começou a tocar. Um dia no meio de uma coisa começou a tocar uma música de casamento [...] A marcha nupcial começou a tocar no meio da cena assim e isso deu um estranhamento muito grande no momento da cena porque os dois atores escutaram reagiram e a plateia percebeu isso, e a gente sabia que não tinha a ver diretamente com nossa encenação, era uma coisa de interferência externa mas que veio também pra trazer mais possibilidade de entendimento daquela relação. ²⁶⁷

Em casos como os de espetáculos realizados em lugares teatrais, onde as probabilidades de interferências externas podem ocorrer com maior frequência e potência, texto e ações perdem sua fixidez, dando maiores possibilidades do real ser absorvido pelas cenas ao criar fissuras e friccionar realidade e ficção. Na construção dos espetáculos da Cia. Drástica, apenas em *Dama da Noite* criamos, de forma mais agenciada, espaços para que a realidade pudesse emergir, mas uma realidade interna, como as respostas dadas pelos espectadores às perguntas feitas pela personagem. Porém, foi em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, que a realidade externa interveio com maior frequência, e isso ocorreu devido ao lugar teatral escolhido. Em *Dama da Noite* lugar e tempo são reais, não há ficção espacial ou temporal, tudo acontece no aqui e agora. O real surge de modo espontâneo e o absorvemos durante as cenas, pois nos permitíamos isso. Tanto que em determinado dia de apresentação um espectador entrou em conflito com a personagem (como já relatado), sendo logo controlado em uma ação de improviso, fato que não comprometeu a cena, nem o espetáculo. Lembrando o que diz André Carreira: “se o real no teatro pode ser um elemento que irrompe, na tessitura da cena, como acontecimento, sem

²⁶⁶ RAMALHO, Ludmilla, *op. cit.*, 2015.

²⁶⁷ FURTADO, Fábio, *op. cit.*, 2015.

que nem atores, nem espectadores, possam controlar suas operações, ele também pode se manifestar de outras maneiras, com diferentes objetivos”²⁶⁸. No caso dos espetáculos motes desta pesquisa, a própria realidade irrompe na tessitura cênica, e então podemos observar alguns instantes em que ficção e realidade se entrelaçam ou ainda se embaralham pelas ações dos atores e pelo olhar dos espectadores, ampliando dramaturgia e signos das cenas. Quando a realidade é absorvida pela cena, bem como quando se produz um “efeito de realidade”, “a proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações com o real”²⁶⁹, entretanto, o jogo proposto não é o de enganar, mas o de envolver o espectador, trazê-lo cada vez mais para dentro da cena. E, então, ele pode durante o evento cênico confundir realidade e ficção, exatamente pela fricção desses dois planos, pois:

o teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados.²⁷⁰

Ou seja, o próprio teatro se realiza em um espaço/tempo real: recordemos do caráter de acontecimento apontado por Dubatti. Ao atravessar a cena o real, também, interfere e altera a percepção do espectador. O lugar teatral (e nestes casos reais em relação ao lugar dramatúrgico proposto) já é capaz de provocar o engajamento do espectador ao evocar lembranças, ao provocar diversas associações considerando as experiências que ele traz. A relação cena/espectador pode resultar em sua participação de forma mais direta, ou não. Essa participação pode ser provocada ou dar-se de modo espontâneo, muitas vezes estimulado pela proximidade da cena.

[...] realmente por essa proximidade, o espectador entrava na nossa ação, entrava e somava a ação. Por exemplo, uma cena em que eu canto um música, dublo uma música, meio um canto mudo, vou jogando uns papéis

²⁶⁸ CARREIRA, André. *Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real*. In: Sala Preta. Revista USP. vl 13, n.1, p. 03. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>> Acessado em 03/01/2016.

²⁶⁹ CARREIRA, André. *Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro*. In: Ilínx Revista do Lume. Unicamp S.P. n. 4, p. 02, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/17> Acessado em 03/01/2016.

²⁷⁰ LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, 2007, p. 18

no chão, esses papéis iam se espalhando pelo espaço, e às vezes cai no pé de um espectador, caia no colo de um espectador e o espectador interagía com esse papel, às vezes me dava, me entregava [...] a gente abria a porta e fechava a porta em alguns momentos e às vezes o espectador até segurava a porta [...] E a gente tava no meio da cena assim, bateu um vento e a porta ia bater e o espectador segurava a porta [...] Então o espectador era um espectador ativo, não era um espectador passivo. Era uma das nossas pesquisas de como trazer esse diálogo com o espectador de forma diferenciada, eu acho que o espaço alternativo, não só o espaço alternativo, mas o espaço real ele traz uma outra proposta de relação com o espectador [...] ²⁷¹.

A atriz nos fala de espectadores realmente participativos, pois estes interagem, inclusive, de forma autônoma, sem que agenciássemos meios de interação nesses momentos, mesmo porque não havia uma relação direta com eles. A proximidade entre artistas e espectadores e entre espectador e espectador pode propiciar situações em que as reações podem ser observadas por outro, com isso, nos perguntamos: o espectador pode, por alguns instantes, também passar a ser o foco da cena, sem que lhe seja direcionada atenção pela cena, ou apenas está integrado a ela? “Então, acabava a gente... interagindo, assim, com a peça inteira, como também vi pessoas... até mesmo pessoas chorando”. Com esse testemunho de Heitor Lopes ²⁷² podemos entender um pouco a experiência do espectador, (como exemplo citado na página 109 desta dissertação). Notamos que Heitor Lopes deslocava seu olhar ora para a cena, ora para os espectadores, estes então passam a ser o foco, o que, no meu entendimento, não prejudica o acompanhamento do espetáculo por parte do espectador que desloca seu olhar. É, apenas, mais um meio de o espectador acompanhar o espetáculo e criar sua leitura, isso, inclusive, em acordo com Schechner que ao detectar esse tipo de comportamento, ou reação, em alguns espectadores do Teatro Ambientalista, conclui “No es cuestión de aburrimiento, sino de enfocarse sobre otros aspectos de la representación además de la narrativa, o de las emociones de los actores” ²⁷³. Heitor Lopes ainda se refere às lembranças, a um estado de afecção que envolve a memória (passado) e cena (presente), e tudo que ela, a cena, envolve (corpos, espaço, vestígios, sons etc.). O espectador, imerso no universo proposto ao lugar, cria conexões entre os elementos ali presentes, principalmente entre cena e lugar, e entre cena, lugar e memória. O próprio lugar já lhe convoca uma memória de experiências vivenciadas em lugares análogos.

²⁷¹ RAMALHO, Ludmilla, *op. cit.*, 2015.

²⁷² LOPES, Heitor. Belo Horizonte, *op. cit.*, 2015. (Observações entre parênteses de minha autoria)

²⁷³ SCHECHNER, Richar, *op. cit.*, 1988, p. 50.

No edifício destinado previamente ao teatro, diz Fiona Wilkie (2004), o espectador se envolveria antes com a memória de outras encenações, textos e temáticas – e não com o lugar. Já na experiência *site-specific*, a arquitetura, assim como os vestígios de ocupações anteriores e atuais – acrescento – ativariam em graus e modalidades diversas a memória desse espectador. Essas memórias – continua Fiona Wilkie (2004) – podem ser tanto do lugar (relativas ao conhecimento histórico, lembranças diversas, ocorrências mais recentes, etc.), quanto de outros lugares (em que um lugar presente e atual convoca outros lugares) Um sítio, segundo a autora, conteria esses dois tipos de memória, com a carga de associações oriundas do campo coletivo e pessoal.²⁷⁴

Pressupõe-se que a memória é ativada pelo o que o lugar provoca, como os vestígios ali presentes e não anulados pela ocupação cênica, como no caso dos espetáculos da Cia. Drástica, em que tais vestígios, como já dito, são enfatizados. É uma experiência que ocorre pela percepção do espectador em relação ao espaço concreto, bem como em relação ao que ocorre nas cenas, nas ações dos artistas em fluxo com o espaço, uma vez que cena, espaço e espectadores interagem, provocando no espectador um estado de afecção. O espectador Fabiano Lana nos fala sobre sua experiência em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*:

[...] tinha uma coisa que você fazia que eu achava foda que era quando você subia a parede, né? [...] era uma imagem muito boa... [...] Me causava sensação, me dava uma puta vontade de fazer, primeiro (risos), sério, muito louco, eu queria fazer aquilo. E... Causava essa sensação de querer fazer, de querer realizar aquilo, me traz uma lembrança de infância de... da clássica... de ficar subindo nas partes da porta assim, que era uma coisa que eu fazia pra ‘caralho’ quando era criança, e... é isso, me traz uma imagem muito boa, assim.²⁷⁵

Diante disso, é clara a potência da imagem produzida pela cena ao estimular a memória do espectador, aproximando-o ainda mais da cena, a ponto de lhe provocar o desejo de realizar o que vê, de executar as ações do ator pela lembrança: as imagens de sua infância quando subia pelo batente da porta, trazem boas sensações. O exemplo mostra uma relação fluida, ainda que subjetiva (por se tratar de uma reação interna) entre o espectador, a cena e o espaço, quando este se deixa afetar pelo acontecimento poético, resultado do convívio teatral.

Figura 31: *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* – Direção Fábio Furtado (2011).

²⁷⁴ GARROCHO, Luiz, *op. cit.*, 2015, p. 113-114.

²⁷⁵ LANA, Fabiano. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Carloman Bonfim para esta pesquisa de mestrado.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Guto Muniz.

Então, posso dizer que nos espetáculos da Cia Drástica o lugar teatral é fator preponderante para a realização de uma poética cênica, propiciando uma relação proximal e interativa entre atores e espectadores, tirando estes de sua passividade/neutralidade, ativando seus sentidos em lugares teatrais que dialogam com o universo proposto pelo texto, tornando-os sujeitos da experiência teatral em um lugar onde palco e plateia coexistem, favorecendo uma experiência convivial.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objeto de análise dois espetáculos da Cia. Drástica, cujas encenações partiram de uma investigação que considerou o lugar teatral como elemento potencializador na criação de uma poética cênica e na efetivação da proximidade entre cena e espectadores. Participei ativamente da concepção dos espetáculos *Dama da noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* desde os primeiros passos, inclusive são minhas as propostas dos projetos. Daí o interesse pelo tema, pois me perguntava sobre o que emergia nas relações estabelecidas durante o ato cênico, tanto entre cena e espaço quanto cena e espectadores em um espetáculo encenado em um lugar teatral.

A pesquisa realizada se deu a partir do conceito de lugar teatral aplicado aos espetáculos da Cia. Drástica, o que gerou uma análise de certos aspectos da prática cênica como o próprio lugar, a cena e o espectador. Busquei uma relação entre tais elementos tentando aprofundar a pesquisa nas questões relativas ao lugar teatral e ao espectador, para então ampliar o foco com a cena, mais especificamente no que tange o trabalho de ator desenvolvido pela Cia. Drástica.

Para melhor definir o ambiente utilizado pelos espetáculos desta pesquisa, busquei definir espaço e lugar (lembrando a impossibilidade concreta de tal incursão apontada por Pavis e das várias nomeações que um espaço, fora do edifício teatral tradicional, pode receber), a partir de autores que tecem definições aproximadas em muitos pontos. Principalmente quanto ao conceito de lugar teatral, entendido a partir do cruzamento de definições, como o lugar onde se constrói a atividade teatro, ou seja, onde por meio das ações entre corpos ocorre a prática cênica, encontrada nas premissas de Almeida Jr. E a ideia de “lugar de movimento”, onde acontecem as interações humanas, o lugar praticado de Certeau, e o espaço coletivo social do geógrafo Milton Santos. E ainda, mais familiar ao teatro, a noção de um espaço de jogo (Ubersfeld, Pavis e Certeau). Assim, entende-se que é a partir de determinada necessidade, intenção, do desejo e, neste caso, de uma prática cênica a ser realizada em determinado lugar que se constitui o lugar teatral, onde se estabelece a relação entre cena e espectadores, seja este um lugar qualquer como bar ou apartamento.

Ao traçar um caminho histórico sobre o espaço no teatro e as diversas experiências realizadas em lugares teatrais fechados, procurei contextualizar o momento em que se deram as investigações práticas da Cia. Drástica ao criar os dois espetáculos objetos desta pesquisa. Como também dar um panorama da cena teatral contemporânea brasileira (até 2006), que nos mostra diversos grupos e encenadores que investiram em experiências espaciais como fonte de pesquisa, tendo o lugar teatral, diverso, como elemento potente, entendido como parte do processo de criação e não como um receptáculo, um lugar onde se deposita a cena. Pelo contrário, como na abordagem de “teatro específico ao local” encontrado em Hans-This Lehmann, o lugar teatral torna-se parte da obra de arte, ele não é apenas espaço, ele está presente, é elemento potente inserido na encenação, ocorrendo em diálogo com a obra de arte, entendido ainda como meio para comunicação, contribuindo inclusive com a dramaturgia espetacular por ser produtor de sentidos, levando em conta suas peculiaridades arquitetônicas e sua historicidade, sua carga semântica e todo um imaginário particular, bem como a presença do espectador, e mais, potencializando a cena e não somente o texto, contribuindo para a ampliação do conceito de dramaturgia, que passa a articular todos os elementos de um espetáculo teatral. E ainda, em conformidade com a *sit specific art* (contribuição advinda das artes visuais dos anos 1960, tão caras ao teatro contemporâneo) e a ideia de uma obra artística, mesmo que criada para um lugar específico, que pode se deslocar para outro lugar análogo ao de sua origem, que não o prédio tradicional construído para tal atividade, e de uma obra de arte que também insere o espectador em seu universo, o que vai de encontro às propostas de convívio de Jorge Dubatti, de um teatro contemporâneo organizado pela singularidade da presença de corpos, corpos em proximidade e sensibilizados, que se percebem em determinado cruzamento espaço-tempo. Corpos em estado de afecção, que retêm sensações, e assim, diante de tal experiência, muitas vezes, se compreende impossível de construir um discurso verbal, restringindo-se à experiência sensível, dos sentidos. Considerando, ainda, o convívio como uma prática do lugar, um lugar onde, em decorrência do acontecimento teatral, vive-se uma experiência única, ampliando a noção de concepção de lugar dentro da encenação, o que é perceptível em *Dama da noite* e em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, nos quais, assim como em tantos outros espetáculos, a prática se configura no jogo relacional entre cena e espectadores: na observação, na cumplicidade, na participação, na interação, no deslocamento, no ato de viver o lugar durante o acontecimento teatral, efêmero e irrepetível. Assim, tentei com tais

conceitos um entendimento de apropriação do lugar e da possibilidade de interação entre todos os elementos constituintes da poética cênica, sobretudo na melhor compreensão do papel do espectador quando em proximidade com a cena.

Vimos que a procura por um lugar teatral onde se pudesse conceber um espetáculo cênico de modo diferente dos tradicionais modelos, tentando criar formas diversas de relação entre cena e espectadores, ultrapassa um século. E, ainda, segue no teatro contemporâneo a busca por novas composições de ocupação espacial e abordagem cênica que privilegiem a proximidade em um encontro que propicie uma relação frutiva entre cena e espectadores. A procura por lugares teatrais na cena contemporânea parece desenhar maneiras ilimitadas de instaurar uma poética cênica em um lugar teatral, sem a necessidade de querer substituir o edifício teatral, mas sim, de ampliar as possibilidades que a arte teatral nos oferece quanto ao ambiente para sua realização. Entretanto, cabe perguntar, assim como Pavis: “será que, depois das casas populares dos anos 1930, das casas de cultura dos anos de 1960 e 70, dos espaços polivalentes dos anos de 1980 e 90, o teatro vai acabar retornando aos edifícios, ao abandonar os abrigos para reintegrar as plateias à italiana?”²⁷⁶. O próprio autor responde, dando a entender que a tipologia do teatro depende de cada sociedade, assim como a sociedade que viu o teatro de palco à italiana nascer já se findou, e assim, “o teatro está incessantemente sendo repensado e deve encontrar formas e arquiteturas novas”²⁷⁷.

Certas questões emergiram durante o desenvolvimento da pesquisa, como a possibilidade de classificar os espectadores de cada espetáculo e das relações estabelecidas durante o acontecimento teatral. Desse modo, busquei por meio da pesquisa de Letícia Oliveira fundamentar uma reflexão sobre a categorização de *status* dos espectadores. Então, apresentei uma análise sobre a participação do espectador nos espetáculos da Cia. Drástica, tendo como suporte a percepção de alguns deles e de parte da equipe do espetáculo. Pudemos notar como se diferem determinadas opiniões, mas como a própria Oliveira nos alertou, tais categorias não são fechadas e podem se agrupar, o que não invalida nem uma, nem outra.

Entendo que o conjunto de *status* atribuídos aos espectadores contribui para o melhor entendimento de sua participação e visão de sua “presença/atuação” em cada

²⁷⁶ PAVIS, Patrice, op. cit., 2010, p. 101.

²⁷⁷ *Idem, ibidem.*

espetáculo. Vimos que a interação entre cena e espectador se apresenta de forma diferente em cada obra da Cia. Drástica, obedecendo à concepção de cada um e o modo de agenciamento (estratégias) criado e, claro, o lugar teatral utilizado. A amplitude do bar em *Dama da noite*, bem como o discurso da personagem, propiciaram momentos de maior interação, de mais abertura para as relações com os espectadores; ao contrário, o tema e o lugar teatral (apartamento) em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, que proporcionou uma atmosfera intimista, levaram os criadores à optarem por uma relação mais no campo sensorial, em proximidade circunstanciada pela sinestesia, muito explorada pela encenação. Ainda que o agenciamento seja utilizado nos meios interativos entre cena e espectadores, tais estratégias podem escapar do controle de cena. Vimos isso de forma abrupta e inusitada em *Dama da Noite*, quando da interferência de um dos espectadores, mas também de forma singela e colaborativa em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, quando alguns espectadores pegavam as folhas do chão e as entregava para a atriz, ou quando seguravam a porta para os atores passarem. São casos em que claramente se têm a presença do espectador dentro da cena e “é particularmente significativo o fato de que, uma vez colocado o espectador em uma zona iluminada ou, em outras palavras, uma vez tornado visível, ele também comece a desempenhar um papel no espetáculo²⁷⁸”. Nesses exemplos, temos uma colaboração que se infiltra e contribui com a dramaturgia do espetáculo, a partir de “espectadores autônomos”, o que gera novas discussões quanto ao espectador participante, discussões que não cabem nesta pesquisa, restando seu desenvolvimento em outra oportunidade. Trata-se de uma espontaneidade, ações que surgem no calor da cena, assim também ocorre com a realidade circundante que infiltra na ficção sendo por ela absorvida, provocando desse modo a fricção entre realidade e ficção, que também já se encontram presentes pelo fato de mundo metafórico simbólico (ficção) e mundo metonímico (realidade) se horizontalizarem no acontecimento teatral propiciado pela realização de um evento cênico em um lugar teatral, como vimos nos espetáculos aqui analisados.

Ainda refletindo sobre o espectador, pude compreender certas questões sobre esse elemento. Temos em uma plateia um conjunto de espectadores que podem de modo coletivo reagir aos estímulos dados pela cena. E temos o indivíduo espectador, que compõe a plateia, mas que se singulariza pelas características (sociais, psicológicas, culturais etc.)

²⁷⁸ GROTOWSKI, Jerzy, apud, REBOUÇAS, Evill, op. cit., 2009, p. 155.

próprias de cada um, ou seja, de sua experiência de vida. Integrante da estrutura de qualquer espetáculo, o espectador é o receptor do processo de comunicação que ocorre na relação teatral. Toda obra traz em si um “texto” com aberturas, as indeterminações, possibilidades múltiplas de leitura, cabendo a cada espectador “ler” e completá-lo seguindo seus próprios critérios subjetivos, pois “cada contemplador da obra participa do diálogo com o autor e o grupo social, e compreende os signos apresentados de maneira própria, de acordo com sua experiência pessoal, com seu ponto de vista. Assim sendo, o sentido de uma obra é inesgotável”²⁷⁹.

O acontecimento teatral carece da presença/recepção/compreensão do espectador para que a obra cênica se complete, em um jogo que se dá na relação entre autores, objeto estético e receptor. Desse modo, entendo o espectador também como um criador, indivíduo ativo/participante do evento cênico, capaz de elaborar sua própria “leitura” e, como diz Marco De Marinis, ainda que esta ocorra com êxitos e fracassos. Corroborando, Dubatti também atribuirá ao espectador o trabalho criativo, ao concebê-lo como sujeito que exerce a atividade de expectativa, que se vale de seu imaginário.

Neste ato final, fica a certeza de que toda pesquisa aqui desenvolvida se apresenta com espaços abertos para contemplar outras perspectivas de investigação referentes ao lugar, ao espectador e à cena. Consciente de que os temas abordados carregam em si complexidades que, de um modo ou outro, posso ter deixado escapar. Contudo, creio que o que me propus a investigar tem aqui seu lugar de exposição, reflexão, análise, crítica e construção de novos questionamentos.

Pensar o teatro como arte de encontro(s), de corpos presentes em determinado espaço/tempo, também é pensar o humano e sua capacidade de criar, estando ele no palco ou na plateia, ou em um lugar teatral matriz que favoreça o rompimento entre a fronteira dessas duas áreas. Pensar o teatro hoje aliado ao de tempos passados, em que grandes encenadores, ávidos por novos experimentos, desconstruíram e reconstruíram os princípios da cena, desenhando a nossa prática cênica contemporânea, é vislumbrar novas perspectivas que ainda se delineiam.

²⁷⁹ DESGRANGES, Flávio, *op. cit.*, 2010, p. 122.

FONTES

Obras literárias:

ABREU, Caio Fernando Abreu. *Os dragões não conhecem o paraíso*. – São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

ABREU, Caio Fernando Abreu. *O ovo apunhalado*. – Rio de Janeiro; Salamandra. 1984.

BIBLIOGRAFIA

Artigos, livros e capítulos de livros:

ALMEIDA JR., José Simões de. Considerações a cerca do conceito de lugar teatral. In: *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *O espaço teatral e a cidade*. 2009. Disponível em <https://lugarateatral.wordpress.com/category/lugar-teatral/>. Acesso em 10/07/2014.

_____. O lugar teatral como unidade cultural (meme). In: *Anais da V reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: ECA-USP, 2009. Disponível em:

<[http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Jose_Simoes_de_Almeida_Junior - O lugar teatral como unidade cultural meme.pdf](http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Jose_Simoes_de_Almeida_Junior_-_O_lugar_teatral_como_unidade_cultural_meme.pdf)>. Acesso em 13/05/2015.

_____. O lugar teatral e a cidade – entre o visível e o invisível. *Revista Sala Preta*. São Paulo: USP, 2009, p. 95. Disponível em

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57393/60375>>. Acesso em 03/07/2015.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.

ARTAUD, Antonin. *O teatro de seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. – São Paulo: Martins Fontes, 1968.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAUMGARTEL, Stephan. Espaços, texto e recepção na instalação teatral. O teatro dos ouvidos: encontros entre língua e seres humanos. In: PARANHOS, Kátia, LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

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

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a arte da atuação: caminhos para a soberania*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do ÓiNóis Aqui Traveiz como espaço de resitência*/ Beatriz Britto. Coordenação Terreira da Tribo. - - Porto Alegre: [S.n.], 2009.

BONDÍIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. 2002. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Fbedu%2Fn19%2Fn19a02.pdf&ei=1k5MVNbMF4rzgwSGj4EY&usg=AFQjCNE2TLAkvtbeci--OzhKVfand- jerQ&bvm=bv.77880786,d.eXY>

CAETANO, Nina. *Em cena, o processo*. In *Cena invertida – dramaturgia em processo* / Grupo Teatro Invertido. Belo Horizonte, MG: CPMT, 2010.

CAMARGO, Roberto Gil. *Palco e plateia – Um estudo sobre a proxêmica teatral*.- Sorocaba, São Paulo: TCM-Comunicação, 2003.

CARNEIRO, Ana. *O papel do apresentador-narrador*. In *Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. *Revista Brasileira de estudos da Presença*. v.1, n.2, 331-345, jul./dez, 2011.

CARREIRA, André; PAULO, Eder da Costa. *O ator no contexto da cultura regional. Da pesquisa – Revista de investigação em Artes*. UDESC. Florianópolis S. C. v. 1, n. 1, p. 131- 145, ag.,2003/ jul., 2004. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenicas.htm> - acessado última vez em 06/07/2015)

CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; RAVETTI, Graciela; GRAMMONT, Guiomar; ROJO, Sara, organizadores. *Mediações performática Latino-americanas II*. Belo Horizonte : Faculdade de letras da UFMG, 2004.

CARREIRA, André. Grupos de teatro no Brasil: realidade e diversidade. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto* – nº 4, Rona Editora, 2007

_____. *Fazer teatro é pensar o teatro*. IN: *Conceição / Conception*. Revista do programa de pós-graduação em artes da cena. Vol. 1, n. 1. UNICAMP. São Paulo. 2012. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/47>> Acesso em 17/05/2015

_____. *Espacialidade e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro*. Revista do LUME. Unicamp, n. 4, dez., 2013. Disponível em:

<<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/278> > Acessado em 29/02/2016.

_____. *Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real*. In: Sala Preta. Revista USP. vl 13, n.1, p. 03. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>> Acessado em 03/01/2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis RJ. Vozes Ltda.. 1998

DA SILVA, NoeliTurle. O teatro de rua no Brasil : a primeira década do terceiro milênio. In: *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*. 2009, p. 4. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/743/680>> Acesso em 16/08/2015.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

GRUPO TEATRO INVERTIDO. *Cena invertida: Dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

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

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'água Editores: 1986.

KOUN, Miown. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. 1997, p. 173. Disponível em: <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUIZ, Macksen. A poesia de construir a morte. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16 de out. 1991.

MAFESOLLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. 4 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. Editora Ática S. A. – São Paulo, 1989.

MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Tradução: Cecilia Prenz. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. 1997.

MARINIS, Marco de. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II* - 1ª ed. – Buenos Aires : Galerna. Buenos Aires, 2005.

MENCARELLI, Fernando. *Acômica: Criação e pesquisa teatral em Minas. Cia Acômica na sala dos espelhos* / Fernando Mencarelli; Sara Rojo (orgs) – Belo Horizonte: Cia Acômica, 2007.

MICHAELIS: *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Beneditti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*; Traducción: Alejandro Bracho con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial, S. A. de C. v. Coleccion Escenario. México. D.F. 1988.

_____. *O que é performance?* O Percevejo. Unirio. V. 12, 2015, p. 8. Disponível em:

< <http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html> >

SERRONI, José Carlos. *Espaços teatrais – a evolução da arquitetura cênica na história*. Minas Gerais. COSIPA. 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina do teatro ao te-ato*. Editora Perspectiva S. A. São Paulo – Brasil, 1981.

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SUCHER, C. Bernd. *O teatro das décadas de 80 e 90*. Tradução Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999

TEIXEIRA, Ana Cláudia. Etienne Decroux: do treinamento à criação. In: Cia. Acômica na sala dos espelhos / Fernando Mencarelli; Sara Rojo (orgs) – Belo Horizonte: Cia. Acômica, 2007.

UBERSFELD, Anne. Espaço e teatro. 2009. Disponível em Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html>. Acessado em 10/07/2014

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*; [tradução José Simões (coord.)]. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses:

ALMEIDA JR, José Simões de. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP, São Paulo, 2007.

BARRETO, Gabriela Mafra. *A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrux e do Teatro da Vertigem*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2008.

BONFIM, Carloman. *O espetáculo Arena de tolos como prática pedagógica de inserção do teatro na cidade*. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Teatro) – EBA-UFMG, Belo Horizonte, 2010.

GARROCHO, Luiz. *Lugar e convívio como prática e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – EBA-UFMG, Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, Letícia. *Estamos trabalhando para você – o espectador virtual*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – EBA-UFMG, Belo Horizonte, 2014.

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho e Drama a Zap 18: Construção de uma identidade*. Dissertação (Mestre em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006.

Sites:

MUNIZ, Guto. Pedro Páramo. 2012:<<http://www.focoincena.com.br/pedro-paramo/5773>>. Acesso em 01/06/2015

<<https://www.facebook.com/navalhanacarnepliniomarcos?fref=ts>>

<http://issuu.com/terreira.oiois/docs/revista_kassandra>

<<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-fases-teatro-independente.html>>

<<http://www.reliquiasideologicas.blogspot.com.br>>

< <http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html> >

ANEXOS

A – Mensagem via e-mail

Queridos Carloman, Ludmila, Fabio e Viviane

Grato pelo convite
seguem algumas palavras

Um espetáculo delicado. Triste.

O **lugar teatral** escolhido vem corroborar com a minha convicção que não se trata de um *espaço alternativo* ou mesmo *espaço inusitado*. Mas de um lugar teatral *outro*. Uma vez que os signos do teatro estão lá e suas traquitanas tb.

Devo lhes dizer que para mim o espetáculo tem altos e baixos.

Há as vezes excesso de *movimentação* que não dialoga com o imobilismo que a situação se impõe ao espectador. Pequenos excessos (e escolhas) pontuais como: por que queimar os papeis numa caixa? as frases em pequenos papeis já não estão suficiente separadas?

Cortadas? Ou então por que a personagem deveria cantar com base sonora? A

caixa *estoura...* são pequenas sobreposições significantes que resultam nesses *excessos* que de modo algum comprometem o todo do espetáculo

A proposta cênica de Fabio á rigorosa e presente na cena. Não se esconde durante o espetáculo e faz fluir. Dialoga com os atores e com a cena proposta. A encenação faz emergir um conjunto *naif* de imagens.

Figurinos e iluminação adequados.

A cenografia metateatral certamente iria requer mais tempo da minha escrita, principalmente, quando envolve a proposta de hibridizar memorias espaciais. Ela é correta e coerente com o espetáculo.

Carloman desenvolve a personagem gestualmente contida e busca dar densidade ao trabalho fundado no rigor corporal e acompanhada pelas modulações (sutis) sonoras que espacializam a sala, tornando-a maior ou menor, na percepção do espectador. Ludmila segue a mesma indicação da direção, todavia, ela *escapa* e parece *borrar* este arcabouço da armadura da composição da personagem. Nesses momentos o espectador fica magnetizado pela sua preciosa atuação. Sem, contudo, deixar ou se antagonizar com a proposta da direção. Apenas faz pulsar a personagem noutra sonoridade. Ambos Carloman e Ludmila reluzem em cena. Expostos aos espectadores conseguem transitar entre a interpretação naturalista, contida pela dinâmica espacial e a teatral. O publico *voyeur* observa. Não há diálogo entre os espectadores e a cena claustrofóbica na sala do apartamento. Um trabalho refinado dos artistas e permeado de sutilezas

Por fim, um espetáculo denso, coeso acerca daquilo que não se altera no tempo - a incomunicabilidade.

um enorme abraço²⁸⁰

José Simões de Almeida Junior.

B - Entrevistas

José Wendel - Ator do espetáculo *Navalha na carne*.

(Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte - (15/09/2015))

Pesquisador – como surgiu a ideia de ir para um outro lugar e não para um palco tradicional.

Wendel – olha, a Marta (Marta Paret atriz e produtora do espetáculo) comentava muito que fazer Plínio Marcos com aquela realidade nua e crua que o texto traz, para eles não seria interessante fazer num palco italiano que todo mundo já montou, já foi muito montado, então seria interessante fazer a título de experiência mesmo assim, fazer num local proposto mesmo pelo texto assim, de fato, usar o espaço em si mesmo, e aí eles começaram com essa ideia, e começaram a pesquisar lugares e conseguiram esse do hotel da Praça Tiradentes que era um hotel bem conhecido que hoje inclusive ele está fechado, era meio que de luxo, já funcionou muitos, muitos anos atrás. E depois eles foram para o hotel Nicácio que é quando eu comecei a participar. E ela sempre pontuava muito isso que a questão mais forte era fazer um Plínio Marcos assim: nu e cru. A diferença era essa. Em cima da realidade do próprio texto.

Pesquisador – De que forma o espaço interferiu no processo de encenação.

Wendel – Ah, total. O diretor era o Rubens Camelo e quando eu entrei substituindo eu entrei... eu estava... eu ensaiava na sala do Rubens, na casa dele. Era um espaço assim (mostra) desse tamanho, era pequeno, e quando a gente foi pro espaço tudo muda, porque além de mudar tudo na nossa cabeça, de quem tá fazendo, fica muito mais verdadeiro, fica muito mais real, é como se fosse cinema, entendeu? A realidade do cinema, sabe? Essa verdade do cinema, então o espaço, ele chocava muito o público também, porque os outros quartos continuavam funcionando. As meninas que trabalhavam lá recebendo seus clientes

²⁸⁰ Mensagem de José Simões de Almeida Júnior a Cia Drástica, via e-mail (10/12/2011). Preservei o formato do texto original.

e atuando inclusive no mesmo andar que a gente fazia. O nosso hotel... o nosso quarto era o mais caro, era R\$27,00 a noite, era a suíte, ele tinha banheiro, mas já era um ambiente assim decadente, entendeu?... sujo. A gente trocou os lençóis, ela (Marta Paret) levava tudo obviamente.

Pesquisador – Havia essa questão sinestésica? De cheiros?

Wendel – Sim, as energias.

Pesquisador - Os cheiros? Os odores?

Wendel – Sim, total presente. O banheiro, aquele cheiro de... inclusive aquele hotel em reforma meio caído, aquele cheiro de puteiro, aquele cheiro encruado difícil assim nas paredes.

Pesquisador – havia alguma relação, interação com os espectadores?

Wendel – Olha aconteceu coisas muito engraçadas, inclusive a música do bar que tinha embaixo interferia muito, as vezes começa a tocar Fábio Júnior, e já tava rolando a peça, as vezes começa a tocar Lady Gaga e já tava rolando a peça e a gente tinha que fazer com tudo isso acontecendo. E teve... e como a Neusa Sueli (personagem do espetáculo) apanha muito do Vado (personagem do espetáculo) tinha personagem... tinha... teve um dia que um cara saiu do quarto do lado invadiu o quarto e falou “que isso, meu irmão, cê não vai bater nela, não! Não vou deixar cê bater nela, não!” e pra explicar que era uma peça de teatro? E o cara acreditou que ela tava apanhando de verdade. E teve que parar explicar que era uma peça de teatro. Pro cara não partir pra cima. Havia esse... tinha esse risco, entendeu?

Pesquisador – E essa fricção entre a realidade e o ficcional.

Wendel – Total. Inclusive teve um dia que a gente tava fazendo la e tinha um monte de... a plateia tava toda aqui no espaço (mostra)...

Pesquisador – bem diferente para a cama, né, que ficava?

Wendel – É fica bem de frente pra cama, mas assim, ante de entrar no quarto tinha uma saleta que era onde a plateia esperava, era um pequeno *hallzinho* que dava para os outros quartos também. E um dia lá tava lotado, um dia de sábado, e de repente um casal abre a

porta... porque o banheiro era pra todo mundo. O nosso quarto tinha banheiro, mas, os outros não tinham. Então, eles abriram a porta e quando... e um monte de senhora do Leblon pra assistir a peça... quando abriram a porta tinha um negão de pau duro e a negona toda peladona, com peito de fora, eles deram um grito “aaahh”, fecharam a porta na mesma hora e não sabiam o que estava acontecendo. Às vezes chegava gente com cliente lá e olhava pra aquelas pessoas arrumadas “o que essas pessoas estão fazendo aqui?” Aí eu tinha que explicar... como eu fazia o Veludo (personagem do espetáculo) eu tinha que explicar que ali era uma peça de teatro. Eu ficava pra fazer essa narração, eu ia lá embaixo, eu trazia as pessoas, entendeu? Que era no terceiro andar. Eu ficava fazendo essa... pois tinha gente que achava que eu trabalhava no hotel e tava ali só pra dar uma força pro pessoal da peça.

Pesquisador – Entendi, mas eu digo uma relação mais direta mesmo com o espectador dentro do quarto.

Wendel – Era muito direta, inclusive tem uma amiga minha que foi ver ela acho muito forte, ela saiu...

Pesquisador – mas eu falo assim, os atores olhavam, falava, direcionavam o discurso?

Wendel – Não, existia uma quarta parede mesmo, apesar de ser muito pequeno, porque a gente queria transportar pra aquele quarto.

Pesquisador – entendi.

Wendel – era tudo transportado naquele quarto, naquele lugar, então o espectador ele era levado para aquela atmosfera, pra aquele espaço e ele era apenas espectador, entendeu? A gente não tinha relação com o espectador.

Pesquisador – então esse é o motivo da não relação com o espectador?

Wendel – Mas era um distancia assim de dois passos, três passos assim... do cenário e a plateia, alias mais, né? Tinha... ficava aqui (mostra um espaço na sala onde aconteceu a entrevista) a primeira fila já ficava aqui, a cama era aí, assim. Nesse espaço ali (mostra) já fazia algumas cenas, entendeu?

Pesquisador – entendi. Bom, aqui você já me respondeu: ocorreu alguma reação mais significativa de algum espectador?

Wendel – É.

Pesquisador – essa do “cliente” mesmo.

Wendel - ...pra convencer ele que aquilo era teatro.

Pesquisador – Mas de algum espectador mesmo, que foi lá para ver o espetáculo. Alguém reagiu? Teve alguma reação.

Wendel – Não só de não achar muito pesado...

Pesquisador – essas... mesmo de comoção...

Wendel – Essa minha amiga, ela tava muito comovida, então ela tava num dia muito sensível, ela não conseguiu ficar até o final, ela achou muito violento.

Pesquisador – Ela saiu?

Wendel – Ela saiu. E era terrível isso para gente porque ali já era um ambiente muito mínimo e você tá ali concentrado fazendo a cena e de repente levanta alguém e sai. Fotografa logo.

Pesquisador – Altera, né?

Wendel – Altera muito. Mas era muito... a gente também já se preparava pra tudo.

Pesquisador – Essa você também já respondeu: em alguma das apresentações houve alguma interferência externa que foi integrada? A música mesmo, né?

Wendel – A música... as vezes tinha gente que... tinha cliente que abria a porta sem querer falar nada “desculpa” e tava rolando a cena, entendeu?

Pesquisador – mas vocês integrava...

Wendel – isso não, que isso era muito rápido... mas a música sim.

Pesquisador – de que forma?

Wendel – É... jogava junto ali né? Colocava dentro do texto de alguma forma.

Pesquisador – O estado (emocional dos personagens), cantava junto...

Wendel – É...

Pesquisador – que diferença é para você atuar nesse espaço (quarto de hotel) em relação ao palco tradicional?

Wendel – É total né? Que aqui tem... no palco tradicional você tem seu camarim, você tem o terceiro sinal, você... é totalmente diferente assim, tipo... você tem a coxia, ali não tinha coxia, entendeu? Ali não tinha camarim, nosso camarim era o próprio cenário a gente passava o figurino em cima da cama, no cenário... o ambiente em si, né? Quando você vai para o teatro você já... aí um ator te ligou e falou vou para o teatro. Ali as pessoas iam para o teatro, quando elas chegavam lá ela falavam “meu Deus! É um puteiro!” Ficavam enlouquecidas, e o ambiente já era pesado...

Pesquisador – Mas era divulgado que era um puteiro?

Wendel – era divulgado.

Pesquisador – e essa proximidade com o espectador, isso alterava alguma coisa em vocês atores?

Wendel – totalmente! Totalmente. A gente ficava muito mais... tipo, é quase que como o olhar da câmera para você. O olho em cima de você assim. A audiência era em cima de você, então... mas era... eu que substituí, que tive cinco ensaios, não fiz ensaio de luz, nem de nada, no dia quando eu fui fazer que tinha luz eu não sabia pra onde ir, não sabia o que dizer, tive um branco.

Pesquisador – Além das músicas recebidas no local...

Wendel – Eu olhava (não dá para entender o que é dito) “ai meu Deus!” Ele dizia “Reza viado, reza!” Aí eu lembrei do texto e comecei a falar, entendeu? Porque eu fiquei meio perdido no primeiro dia, na estreia né? Até me situar. Eu entrei... eu caí de paraquedas assim. Foi uma substituição bem louca. Mas, foi... era muito interessante porque tinha esse peso do ambiente, tinha essa carga que o ambiente já carrega da prostituição, da droga, do maltrato com as mulheres, entendeu? Isso era muito presente, do machismo. Tinha personagens muito estranhos lá. A Marta (atriz), a Neusa Sueli, ela conversava com muitas meninas, aí tinha umas que eram muito simpáticas, tinha uma que não falava nada com agente, ela não falava uma palavra.

Pesquisador – houve esse trabalho anterior de aproximação para essa concepção?

Wendel – Eles fizeram um laboratório. Eles foram lá visitar, eles conversaram com a galera. Eles conheceram o ambiente antes, né?

Pesquisador – Pra terminar, como é que você classifica o espectador desse espetáculo? Testemunhas? Cúmplices? Convidados? Clientes? Contempladores?

Wendel – Eu acho que entre testemunha e cúmplice. Porque de alguma forma eles eram nossos cúmplices ali também. E todo mundo sabia que era um teatro que tava sendo feito, né? Afinal de contas... mas que... você tá... tipo assim... tô indo visitar Plínio Marcos, entendeu? Era quase isso. Por que ele... tô indo visitar o universo pesado, o submundo. Tô indo entrar em contato com aquilo. Então, tinha... era... a gente levava as pessoas a testemunharem aquilo realmente.

Fábio Furtado – Diretor dos espetáculos *Dama da Noite e Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*.

(Residência de Fábio Furtado, Belo Horizonte - 14/08/2015)

Pesquisador – Qual a relação que você faz entre a mímica corporal dramática de Etienne Decroux e a utilização do espaço nos espetáculos?

Furtado – Bom, acho que o principal é pensar esse corpo do ator e esse espaço que é outro, que não é caixa cênica, que é um espaço desconhecido para esse ator, dentro do olhar, através da mímica, o mais importante que eu vejo nos dois espetáculos é como que a gente descobriu uma relação no corpo dos atores para ocupar esses espaços. Como, por exemplo, que a Dama da noite vinha desse espaço de fora do bar, ela passava por uma entrada que tinha um porteiro e ela ocupava essa primeira sala, ela ocupava aquele balcão que tinha no bar, como ela ocupava o segundo espaço, que era um espaço do próprio bar, só que ela ocupava com um cenário que era nosso. Então, a ocupação desse cenário que era nosso ela já tinha mais esse entendimento porque a gente sempre utilizou aquele balcão que ela usava. Mas, como que esse corpo dessa personagem, que é trabalhado através dessas divisões da mímica, dessas amputações, como que esse corpo ocupa esse espaço que é desconhecido como essa primeira antessala. No caso de *Isso que chamamos, talvez por*

engano, de amor, a gente trabalhou muito esse corpo desenhado pela mímica que em desequilíbrio com o próprio corpo ocupa os espaços de apoio, por exemplo, como que um corpo apoia na parede? Como ele encosta o braço? Ele cai em desequilíbrio em “torre Eiffel”, ele propõe um apoio com uma mão e depois ele vai dobrando o cotovelo pra ocupar esse espaço. Como ele encosta com as costas, ele desliza na parede para sentar no chão. Então, a descoberta através de muito como que esse corpo age em conformidade com o espaço ou em oposição ao espaço também, e como que ele usa esse espaço como apoio ou como espaço para ocupação, ou como um corpo que se desloca, é... acho que basicamente é isso, assim... A diferença entre os dois, no *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* a gente usava muito esse espaço concreto que são as paredes do apartamento, como apoio pro corpo do ator. Então, aos poucos fomos descobrindo esse desenho de como que a gente usava para apoio como aquela caminhada que você (eu ator do espetáculo) fazia no chão com os pés... tava deitado e os pés caminhavam pelas paredes, o subir nos vãos da porta, então, como é isso? Como é que a gente usou o que era concreto do espaço para dar desenho no corpo do ator.

Pesquisador – Você faz alguma associação entre os elementos que são próprios da mímica corporal dramática e o espaço?

Furtado – Sim, eu acho que aquela ideia, por exemplo, dos *dinamoritmos* das subidas, né? e de mudança de ritmos e de... perdi um pouco o pensamento quando você tava falando do dinamoritmo... da... até das entradas, né?... das possibilidades de entradas nesse espaço pela porta da frente, pela porta do quarto, pelos corredores, vinha da cozinha e principalmente a distribuição de que os dois personagens estavam sempre em relação ou em oposição um ao outro, e esse público que estava dentro do apartamento, ele não era um público que estava diretamente relacionando com o ator. Então é o ator muito em relação ao espaço, em relação a ele e em relação ao corpo do outro. Em relação ao corpo dele (do ator) os trabalhos com a mímica foram muito de entendimento desse personagem através desse desenho através dessas tri-dimensões corporais, tipo os desenho dos *anelês* e principalmente os *dinamoritmos* com relação aos objetos, as manipulações com os objetos. Eu acho que essa composição através da mímica vem muito pra isso pra composição do corpo, pra relação dos dois, pra relação com o espaço e essa rítmicas diferenciadas em relação aos objetos e ao outro ator.

Pesquisador - A adaptação dos contos já sinalizava uma relação de uso de espaço

alternativo? Como se deu essa transposição do texto escrito para o texto cênico?

Furtado – Bom, primeiro com *Dama da Noite*. *Dama da noite* ele (o autor Caio Fernando Abreu) já passa a ideia no texto de que aquela cena está contendo num bar, numa boate, num espaço mais ou menos nesse caminho. Durante nosso processo a gente... teve um momento que a gente viu que só um espaço alternativo que fosse adaptado para parecer um bar não nos agradava muito, então a gente durante... do meio do processo pro final a gente percebeu que a encenação, o caminho que a gente tava buscando da encenação, ele precisava realmente ser num lugar, numa boate, num bar. Então, ele veio muito como uma necessidade dessa transposição mais concreta desse espaço citado no texto pra esse espaço cênico. Quando tivemos esse primeiro insight que esse espaço seria um espaço mais concreto de um bar, de uma boate, a gente pensou em alguns, e quando a gente foi conhecer o Matriz, a gente viu que era um espaço que agradava muito por que ele tinha, não só um espaço interno que remetia ao espaço que a gente imaginava para o espetáculo onde a dama da noite tivesse, mas ele tinha não só essa coisa concreta, mas uma aura de um lugar de centro da cidade um lugar mais de marginalidade que casava muito com o texto que a gente tava trabalhando. Então, além do espaço físico o lugar, o bar, a frequência das pessoas, o espaço onde esse bar está que é o centro da cidade, naquele é o conjunto do prédio JK ele casava muito com o que a gente queria.

Com relação a *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* a gente, durante o processo a gente percebeu também que a proximidade da plateia para essa cena que era um casal discutindo sobre o fim de uma relação, também ficaria muito mais potente se a gente realmente colocasse o público dentro desse apartamento onde os dois, o casal tinha vivido e estava ali separando as ultimas coisas os últimos objetos que eram em comum e agora estava nesse momento da divisão da partilha do que era comum e agora passa a ser individual. Quando a gente começou com as ideias dos textos do *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, tinha uma ideia de um espaço muito mais aberto que desse a possibilidade desse lugar de encontro e de partida, então a gente chegou a pensar em uma rodoviária, um estacionamento, nesses lugares que desse essa ideia de que é um lugar meio transitório, que não é um lugar fixo é um lugar que eu to chegando, to despedindo, e que eu vou embora, não é o ponto lá onde eu estabeleço, mas como a escrita mesmo dramática que a gente teve como inspiração dois textos do Caio, mas que teve muito do material de improvisação dentro da sala, a gente viu que esse lugar já não agradava mais, que ele já

não cabia mais pro que a gente queria, que a gente tava num espaço muito mais reduzido, um espaço muito mais... que tinha sido realmente ocupado por essas pessoas, tanto que a gente fez questão na encenação ter os vazios no espaço das coisas que já existiram, das marcas dos quadros, das marcas do pregos, dos parafusos, das coisas que já estiveram nas paredes, no chão, dos móveis que já estiveram encostados nas paredes, mas que não estavam mais. Então precisava muito desse espaço mais concreto pra ter realmente essa presença de um amor, de uma relação que tivesse acontecido nesse espaço pra ter realmente o sentimento dessa quebra de uma coisa que não existia mais. Então, acho que os espaços foram muito sendo definidos durante o processo de ensaio, não foi uma coisa que tava pré-definida antes, e que durante o processo a gente foi descobrindo a real necessidade como que esse espaço... tão concreto e realista vinha casar com esse texto.

Pesquisador - Como foram construídos os procedimentos de interação com os espectadores?

Furtado – Bom, novamente, dama da noite, dama da noite tinham vários momentos no texto que ela se dirigia diretamente a um garoto, a uma *boy*, um rapaz que ela tinha conhecido naquele momento, mas que a gente já sabia que a gente não tinha esse personagem na nossa encenação, a gente descobriu como que isso aconteceria quando o espetáculo estreou, a gente sabia que ela em vários momentos do texto se dirigia diretamente a essa plateia, a gente ensaiou dessa forma, a gente pensou dessa forma, mas agente não sabia como que isso aconteceria, e principalmente porque essa relação do que a dama da noite, essas palavras, esse texto que ela dirige ao outro, e nesse caso a gente colocou esse outro como sendo o próprio espectador, eram coisa fortes, pesadas, duras, e a gente tinha sempre esse receio de como que a plateia ia receber isso. A gente viu que as pessoas durante o processo das temporadas recebiam de formas diferentes. Tinha gente que aceitava com uma certa desconfiança, tinha uma timidez muito grande, tinha uma vergonha de estar sendo dirigido aquelas palavras para essa pessoa e a gente foi descobrindo como que isso funcionava na prática mesmo. A gente fez essa escolha nesse momento de não ter esse outro personagem que era o boy e a gente fez a opção também de dirigir esse texto para a plateia. Teve momentos assim de muito incomodo da plateia porque eram perguntas sexuais, fortes né? E que a plateia as vezes respondia e as vezes não respondia. Pra gente não fazia muita diferença a resposta ou não, por que a gente já sabia que utilizaria de

qualquer jeito a resposta ou a não resposta, ou o silêncio.

No outro espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, não tinha relação direta com a plateia. A plateia na verdade... eram cúmplices, eram meros espectadores mesmo de uma ação que transcorria na sua frente, mas não tinha um momento que os atores se dirigiam a essa plateia diretamente com o olhar ou com a palavra, a gente era como se fosse... cúmplices mesmo, desse momento, dessa separação dos dois, como se fosse *voyeurs* mesmo. A não se no momento final que depois que tinha terminado que a gente fazia quase que uma comemoração a esse momento novo do casal, mas isso era pós-espetáculo. Durante o espetáculo mesmo a relação com a plateia não existia. Era como se a plateia fosse uma daquelas caixas encostadas na parede com objetos dentro. A gente sempre quis... em alguns momentos a gente chegou a pensar em cobrir essa plateia com um pano como se fosse realmente um móvel da casa que tá ali encostado num canto e a gente descobriu que essa caixas de papelão encostadas na parede que a plateia sentasse em cima já traria um pouco essa sensação de que ele é mais ali uma mesinha, um móvel, uma cadeira que teve presente naquele momento do casal mas que ele não fazia parte da relação com os atores.

Pesquisador – O que eram para você as cadeiras marcadas de vermelho em *dama da noite*, que já eram direcionadas (para espectadores)?

Furtado – acho que era uma forma da gente manter uma certa marcação espacial para a personagem que tinha uns locais aonde a gente dirigia a algumas pessoas que seriam essa representação desse *boy* e que seria aquela pessoa, então, a gente escolhia um pouco uns rapazinhos mais jovens que dessem um pouco esse caráter de ser esse *boy*, mas teve momentos que a cadeira vermelha estava vazia e que você teve que descobrir de alguma forma como se relacionar com outra pessoa, em outro momento, em outro lugar no espaço, mas sem perder o seu desenho espacial que completamente bem desenhado naquele espaço, por mais que em algum momento tivesse que mudar a marcação de fala você conseguia manter esse desenho, e a gente tinha um problema também que a gente não queria que fossem mulheres sentadas nessa cadeira vermelha por que perderia um pouco essa relação, então a gente tentava direcionar isso, mas não era sempre que acontecia, teve dia que você teve que mudar essa relação, não tinha gente na cadeira e você mudou para um próximo, então era uma forma da gente se resguardar de algum jeito de que naquela cadeira vermelha tivesse uma pessoa da plateia que fizesse as vezes desse personagem que era o *boy*, que era esse rapazinho que ela tava encontrando na noite.

Pesquisador – então isso pode ser encarado como uma estratégia?

Furtado – acho que sim, acho que era uma estratégia.

Pesquisador - Como você analisa as interações (reações) entre cena e espectadores ocorridas durante as apresentações?

Furtado – Em Dama da noite, a plateia reagia de uma forma muito mais livre, porque ela era colocada diretamente como participante da ação. Então, no momento em que a dama da noite entra no bar e ela começa a contar um pouco da história dela diretamente olhando no olho da plateia já se estabelece uma relação direta. As reações eram muito variadas. Porque? primeiro porque se tratava de um travesti que muita gente recebe de uma forma um pouco... não digo com um pé atrás, mas com um olhar de desconfiança, e quando ela então chega e faz perguntas tão potentes, tão desestruturantes para uma pessoa que tá participando de um espetáculo, ela não esperava participar diretamente e a dama da noite chega pra ela e pergunta assim: você já chupou um pau de homem? E a pessoa arregalava os olhos assim e você via que ela falava assim “meu deus o que eu respondo? o que eu falo? O que que eu faço? ela olha pros lados assim, então as reações são muitos é... a gente nunca sabia como que a plateia ia reagir. Tanto que teve um dia que teve um rapaz que levantou e peitou a dama da noite e começou a questionar um pouco ela. Não fazia parte do texto, ela (espectador) levou a história para um outro viés, um outro caminho, então a personagem teve que improvisar ali pra tentar manter aquele lugar onde ela tava do texto, aquele lugar de força, ali naquele lugar que ela que tava comandando de contar aquela história, então, teve o momento que o ator levou esse susto mas que foi capaz de segurar essa reação que eu nesse caso não acredito que foi uma coisa espontânea que deu vontade na hora, a impressão que eu tenho é que essa pessoa que fez isso já tinha assistido e tava meio preparada pra ver como que o ator ia reagir. Não vou dizer que é certeza, mas a impressão que eu tenho é que não era uma coisa que deu vontade na hora de reagir. Então um pouco é isso, as reações eram muito inesperadas, muito difíceis de prever, imprevisíveis mesmo, porque inclusive até a possibilidade do toque dela, quando ela tocava as pessoas a gente não sabia como que as pessoas ia reagir.

Pesquisador – quando se aproximava.

Furtado – É, quando ela se aproximava demais, ou até quando ela tocava mesmo, encostava no corpo do outro, porque tinha isso não era uma coisa de dirigir só a palavra às vezes ela dirigia a ação, ela tocava no outro, ela dava a mão para levar para o outro espaço. Tinha o contato físico. (telefone)... *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, na verdade, não tinha essa relação, então a reação da plateia era realmente de um espectador que presenciava mas em momento nenhum ele era agente, ele era sempre passivo de simplesmente ver aquela ação dos dois no momento da separação, então em momento nenhum ele era agente, ele era sempre passivo nessa relação.

Pesquisador – Qual a interferência do espaço na concepção dos espetáculos?

Furtado – bom, dama da noite, eu até já falei um pouco, ele tinha um espaço que era esse bar que tinha dois ambientes diferentes que, inclusive, essa ideia dos dois ambientes já era um desejo nosso de divisão dessa encenação, então ele casou muito bem porque a gente tinha já feito uma opção de ocupação de dois espaços diferenciados, um primeiro espaço que era um *hall* de entrada desse bar, dessa boate, um lugar mais interno aonde ela iria apresentar um pouco mais esse depoimento da vida dela. A gente teve que sempre pensar muito em relação a construção da cena, como ela seria vista, de onde ela seria vista, o que que tinha no próprio espaço que era a favor ou contra essa encenação que a gente imaginava. Em alguns momentos a gente teve que mudar a forma de como o espectador via por dificuldades espaciais, de localização da cena, por conta de um coluna, por conta de não ter aonde a plateia sentar para assistir, se era frontal, se era lateral, e a gente teve que pensar no *Dama da Noite* como que passava desse primeiro ambiente que tinha aquele corredor pra passar pro segundo ambiente, como que esse corredor faria parte dessa encenação, como que a gente levava essa plateia pra esse segundo ambiente, como que a gente distribuía as pessoas nas cadeiras para que elas estivessem próximas do balcão, mas também não em cadeiras mais distantes, porque a gente precisava percorrer esse espaço todo, esse segundo espaço da encenação, e principalmente a gente foi entender esse lugar da dama da noite quando a gente precisou transpor para outros espaços e fazer essa mesma ideia de um primeiro ambiente onde ela chegava, um segundo ambiente. Então, sempre cada espaço nos dava novas possibilidades de encenação que as vezes eram bons e as vezes

a gente tinha que driblar e tentar descobrir a melhor forma, então nem sempre o espaço era o ideal, então a gente tinha que descobrir como que fazia que essa encenação se instalasse nesse lugar que parecesse um lugar real que ela já frequentasse e que não fosse um lugar tão desconhecido pra gente.

Pesquisador – “Cenografado”?

Furtado – É, principalmente isso, o que que já tinha no espaço, o que que a gente mantinha, o que que era tirava, o que que era demais, o que que era de menos, então sempre teve esse olhar. No *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, tinha o espaço do apartamento que já nos dava quase tudo, a gente precisou fazer um pouco só a ideia do mofo que é uma ideia que fazia parte da encenação, então como que a gente trazia a ideia desse mofo que “tava” tomando conta desse apartamento, que “tava” tomando conta da relação, que “tava” tomando conta desse amor, que “tava” tomando conta do corpo do figurino desse ator, da atriz, então acho que foi mais essa adaptação desse lugar de colocar essas pequenas características, mas o espaço propriamente dito já nos dava tudo, a gente só teve que descobrir como utilizar as janelas, as portas, mas ele já era concreto, a gente adaptava os momentos do texto, da encenação ao espaço que ali já nos dava tudo.

Pesquisador - Como você analisa a interação entre os elementos da linguagem teatral nos espetáculos? Eram horizontais? Ou tinha sobreposições?

Furtado – Eu acho que tinha essa horizontalidade, mas em algum momento na encenação a gente verticalizava no uso de alguns, como por exemplo, as paredes no *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, a gente verticalizou nessa utilização dessas paredes não só como esse espaço concreto de que apoia um quadro, de que se encosta uma coisa, mas quase como se ela fosse um continuidade dessa relação dos dois, era um espaço que era tão vertical na história do casal que ele passava a não ser só concreto... que ele é quase que uma metáfora da relação dos dois, tinha uma coisa que era, que foi construída junto, mas que tava mofada, tava esburacada, tava rachada, tava descolorida, tava sem cor, tava sem tom, ela passava mais do que esse concreto a ser quase uma metáfora dessa relação. Os outros objetos... objetos, adereços cênicos, o som e a luz a gente tentava que eles fizessem tão parte desse ambiente que não fosse uma trilha sonora de um espetáculo, é

a música que tá ali, que toca naquela boate, a dama da noite canta para a plateia, é a música do próprio espaço, a gente trabalhou muito com a ideia de um motor que fazia um som que o Geleia (criador da trilha sonora) criou “hummm táadáá... (imitando o som do motor) como se fosse esse motor que movimenta o mundo mas que em algum momento ele pode partir e não tem mais essa energia, então tinha uma sonoridade que a gente tentava que ela causasse um certo incomodo no início mas que depois essa sonoridade desse motor, desse ronco ele quase não era nem perceptível mais no final porque a gente acostumava tanto com aquilo, com aquele barulho que permeava o espetáculo inteiro que depois no final “olha aquele motor ta ligado ali ainda” então o ouvido já se acostumava a ele. No *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, a ideia também de uma trilha sonora ela já não casava também, então a música era manipulada pelo ator, não é uma música incidental que entra por uma pessoa que ta la na cabine, não, é o ator que vai e coloca música, pega o disco e coloca a música, tira o cd da capinha, coloca, liga o som, então a luz da mesma forma o ator entra ele liga o interruptor pra acender a luz, ele sai, ele desliga o interruptor, então essa manipulação para que tivesse essa verossimilhança, precisava ser tão ali integrada, que fizesse tão parte desse universo, dessa relação dos dois que não cabia uma luz, uma trilha especial tocada em algum lugar, tinha que fazer parte daquele universo deles. O dama da noite não, a luz fazia um pouco parte daquele lugar, a gente podia brincar com essa luz de bar, de boate, então ela podia, ela tinha, ela dava possibilidade desse caráter de uma luz mais elaborada no momento que ela cantava, então tinha a luz que piscava, quase uma luz de boate, mas também ele tinha que fazer parte daquele lugar, não era uma coisa que tava sendo manipulada por uma pessoa la na trilha sonora, é como se ela tivesse naquele universo e ela fizesse uma sonoridade acontecer, ela levasse uma música, ela dessa a possibilidade de mudança de iluminação, e da mesma forma com dama da noite era os objetos, os objetos eram os objetos que faziam parte do universo dela, era a bolsa, era o cigarro, que tava ali, que era tão próximo do corpo dela, então não tinha que fosse muito de fora, era tudo muito ligado ao universo da personagem.

Pesquisador – Você lembra de alguma interferência externa durante que tenha sido absorvida pelo espetáculo?

Furtado – Lembro. Duas coisas marcaram muito no *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, tinha o momento final que era quando os atores abriam as portas e as janelas,

então, a gente sempre quis que esse primeiro momento fosse ficando tudo fechado, fosse causando um pouco desse abafamento do espaço e a gente tinha um referência no texto que era a chuva que caia lá fora, todo mundo reagiu a isso. E no momento, nesse mesmo dia, quando abriram as janelas, que esse abafamento tava assim no extremo, a gente já tava começando a suar dentro da sala, porque era uma sala pequena com doze, quinze pessoas, mais os dois atores, mais um pouco de luz, quando abriram essas janelas e o vento atravessou assim, parece que as pessoas “aaah” (imita a respiração) conseguiram respirar, era uma sensação de... foi causando uma angústia, uma angústia, um aperto no peito e quando essas janelas abriram e o vento passou e tudo, causou quase que assim uma comoção na plateia por que todo mundo “aaah” (fazendo o suspiro) um suspiro de alívio que causou, então isso foi muito bom, foi um dia que aconteceu forte, como nunca tinha acontecido. E num outro dia, num outro espetáculo tinha essa relação da casa dos dois, dessa vizinha que era de baixo que gritava, e tinha o cachorro do vizinho que latia, e teve um momento que dentro da cena esse cachorro começou a latir, latir, e os dois atores souberam aproveitar isso era como se durante muitos anos aquele cachorro latisse sempre e aquela relação de amor e ódio com aquele animal que tá ali do lado e que não é o animal deles é do vizinho e que em momentos atrapalha e em momentos “ai que bonitinho”, então foi também, esse cachorro latindo veio para ajudar nessa dramaturgia sonora, nessa dramaturgia da relação dos dois, então foram coisas, por exemplo, que ajudaram a dar mais embasamento para uma relação que era criada na cabeça do espectador, duas coisas que vieram só fortalecer essa relação dos dois e enriquecer mais ainda pra plateia essas possibilidades de entendimento desse texto.

Pesquisador – então, diante desses 3 exemplos que você dá a gente pode pensar numa fricção entre realidade e ficção, em alguns momentos fenômenos da natureza e outros elementos reais dialogavam com essa ficção.

Furtado – Exatamente. E vinha dar embasamento para que isso desse mais riqueza ainda, não que fosse uma coisa que atrapalhou o momento, que atrapalhou o ... o barulho do cachorro latindo atrapalhou o entendimento do texto, muito pelo contrário, ele veio para crescer e dar mais riqueza na relação, na história e na credibilidade da plateia pra aquele ator, para aquela relação, pra aquele momento que tá acontecendo a cena.

Pesquisador – enriquecia dramaturgicamente?

Furtado – Dramaturgicamente... outro caso foi aquela música de casamento que começou a tocar. Um dia no meio de uma coisa começou a tocar uma música de casamento aquela “tan tantaram” (cantarolando)..., aquela de entrada da noiva...

Pesquisador – a marcha nupcial.

Furtado – A marcha nupcial começou a tocar no meio da cena assim e isso deu um estranhamento muito grande no momento da cena porque os dois atores escutaram reagiram e a plateia percebeu isso, e a gente sabia que não tinha a ver diretamente com nossa encenação, era uma coisa de interferência externa mas que veio também pra trazer mais possibilidade de entendimento daquela relação.

Pesquisador – então isso provocava nos espectadores, com os quais os atores não tinham uma relação direta, mas isso provocava reações nos espectadores.

Furtado – Reagiam, não reagiam para o ator, mas reagiam diretamente com as pessoas próximas ou até neles mesmos, imediatamente essas interferências.

Pesquisador – e como você analisa os espectadores em relação aos outros espectadores?

Furtado – Ah, são bem diferentes assim os casos. Na dama da noite tinha um lugar assim de conforto, talvez, de quem não tava diretamente sendo arruído ou espezinhado pela dama da noite, então tinha um lugar de conforto, meio assim de deboche do outro “ah , coitado caiu ali naquele lugar, vai ficar escutando isso a noite inteira, e essas perguntas que ela faz para ele, e tá colocando ele numa situação de sinuca de bico ali”, então tinha reações diferentes, uma de conforto e uma de desconforto, mas mesmo esse lugar de desconforto tinha coisas diferenciadas, tinha por exemplo uma pessoa da plateia que se sentia bem nesse lugar de reagir de responder de ta sendo incluído nessa história, nessa relação. Para outros não, quando a dama da noite vinha e fazia uma pergunta assim, você via esse lugar de desespero quase dessas pessoas, né. No *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, tinha esse conforto de uma quase quarta parede apesar de uma proximidade tão

grande que eu via o suor saindo do poro do corpo do ator, de tão próximo, tinha um momento de quase ser tocado propositalmente, mas ele quase foi tocado como uma caixa de papelão que ta ali no canto, não como uma pessoa que ta ali assistindo o espetáculo, ele não era uma pessoa concreta ali assistindo no espaço, ele era um móvel que ta ali embalado para ser carregado pro caminho que ta chegando pro transporte. Então tinha um certo conforto, mas as pessoa eram atingidas pelas coisas que eram ditas...

Pesquisador – em relação aos outro espectador.

Furtado – Ah, em relação ao outro. Tinha uma proximidade tão grande, você tava encostado no próximo e tinha as vezes uma necessidade de quase comentar, porque o espetáculo levava o espectador para uns momentos muito pessoais, todo mundo... pessoais íntimos, de relações que cada um já teve na sua vida, então, acho que isso foi generalizado assim, muitas histórias de retorno que a gente teve é como o espetáculo levava às lembranças de relações que foram boas e que em algum momento mofou e que teve o momento da separação, então isso causava... uma certa tristeza em alguns momentos e essa tristeza a plateia comentava com quem tava do lado, tipo de coisas “oh, eu passei por isso também”, “minha esposa fez pior que isso comigo”, coisas que assim do nada havia um comentário entre a plateia, mas tinha também não so dessas lembranças de tristeza, tinha lembranças de que... relações foram construídas e tiveram o momento de fim, mas que hoje a gente consegue ver o que teve de rico também nessa relação, a gente não precisava “ai, que pena que terminou, so durou isso”, não, durou tanto, durou cinco anos, é um bom tempo, então, não é que acabou, não, durou cinco anos e durante cinco anos foi uma relação forte, intensa, verdadeira, mas que teve esse percurso de interrupção, então, tinha essa relação muito da plateia lembrar das coisas pessoais, então nisso ela fazia comentário com o outro ou às vezes chorava, a lágrima corria assim pelas lembranças que o espetáculo causava nela das próprias brigas, dos próprios fim de relação.

Pesquisador - Como você classifica o espectador dos espetáculos? Testemunhas? Cúmplices? Convidado? Cliente? Contemplador? Em trânsito?

Furtado – (dama da noite) Eu acho que ele era uma pessoa surpreendida por uma ação que ela... quer dizer isso na verdade era o que a gente queria, a gente sempre quis que esse

espectador fosse surpreendido nesse lugar e fosse testemunha desse testemunho dela, então é como se ele (espectador) tivesse realmente nesse bar e chegasse uma pessoa e começasse a comentar, conversar da vida. Então, apesar de ser diretamente ou não ele era testemunha direto desse depoimento, as vezes participativo direto ou não. No *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*, ele era um espectador pra gente ausente. Ele ra simplesmente um *voyeur* dessa história, em momento nenhuma gente direcionava o olhar ou falava alguma coisa para a plateia, então ele era quase que ausente do espaço. Gosto dessa imagem que a gente sempre quis que o espectador fosse um móvel que tá ali encostado num canto.

Ludmilla Ramalho – Atriz do espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*.

(Residência da Atriz – Belo Horizonte - 08 de agosto de 2015)

Pesquisador – Quais resultados alcançados fisicamente em relação à técnica utilizada como preparação do trabalho de ator no espetáculo?

Ramalho – O primeiro ponto que eu vejo com mais clareza que a “mimese” (a atriz quis dizer Mímica Corporal) trouxe para o meu trabalho foi a limpeza e a precisão nas ações. Então, com mais limpeza e com mais precisão dramaturgicamente o trabalho se torna mais claro, mais expressivo, mais claro, então acho que comunica de forma mais direta com o espectador. Então, além disso, o trabalho de preparação, não falando do resultado, mas falando dessa preparação a “mimese” (a atriz quis dizer Mímica Corporal) trouxe um fortalecimento corporal, um tônus que para a construção do personagem foi essencial também, dialogar com esse espaço que não é teatral, né? Que você já traz um elemento novo, que você não tá num espaço convencional e você transformar todo seu diálogo, o diálogo desse corpo com esse espaço em dramaturgia... (nossa, até me perdi... deixa eu pegar um “fio” aqui onde eu tava...) Falando, é... como esse trabalho trouxe esse tônus, essa limpeza, na hora de dialogar com nesse espaço acho que a gente conseguiu trazer um universo desse espaço com mais facilidade... talvez se a gente tivesse tido outro tipo de preparação, não sei se a gente teria conseguido, principalmente pelos desenhos, né? Então assim, na época assim lembrando, com essa coisa do desenho no espaço, os contrapesos, né? As torções e esse diálogo direto com o espaço acho que enriqueceram bastante.

Pesquisador – Qual relação você faz entre a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e a utilização do espaço no espetáculo?

Ramalho – Então, como esse trabalho de Mímica corporal já trabalha com a decodificação e a codificação de tudo, né? Do personagem, desse corpo, como é essa construção, quando o ator vai dialogar com o espaço com esse corpo trabalhado nessa linha, a gente vai trabalhar com mais propriedade, com mais consciência, então o trabalho com a mímica ela traz um aprofundamento da consciência que é essencial para o trabalho do ator. Então, especificamente nesse trabalho que a gente traz um espaço não convencional, a gente traz um apartamento, a gente já tem a cenografia ali como elemento essencial do trabalho, o diálogo ele se torna mais potente, porque você trabalha inclusive diretamente com as linhas, com tudo, com os móveis, a janela... todos esses desenhos que o espaço já te dá e a “mimese” (a atriz quis dizer Mímica Corporal) te dá também corporalmente, o diálogo se amplia, né? O seu horizonte fica mais ampliado e acho que o trabalho ganha mais força.

Pesquisador – Como foram construídos os procedimentos de interação com os espectadores?

Ramalho – Então, inicialmente, dramaturgicamente a gente tinha pensado em não ter a quebra da quarta parede, mas no decorrer do processo a gente construiu três atos e aí a gente recebe o público fechando a quarta parede, como se o público tivesse realmente entrando no nosso universo, como um *voyeur* mesmo e ele entra como se a gente... assim, como se a cena tivesse acontecendo... a situação estivesse acontecendo e o espectador cai ali, entra ali. E no decorrer do trabalho a gente vai desconstruindo esse olhar e conquistando e aproximando o espectador da gente até chegar no terceiro ato que o momento que a gente dialoga mais diretamente com o público.

Pesquisador – Mas você acha que existia interação? Eu ou você relacionava com o espectador?

Ramalho – Não, não tinha isso, era so em forma de símbolos mesmo, e signos. Não chegava a ter um contato direto, uma fala direta. É nesse sentido não. Com certeza não

tinha esse diálogo direto com o espectador, mas a gente ia aproximando o espectador através das imagens, dos signos, energeticamente mesmo, como se os personagens se tornassem eles assim, tanto é que a identificação era muito grande, grande parte dos espectadores se emocionavam muito, e era muito forte porque a gente tava ali muito próximo, então acho que talvez esse diálogo não tivesse na palavra falada ali, como uma forma direta, mas na presença ela tava muito intensa assim, porque a gente fazia ações do lado do público, chegava a quase encostar mas como se ele não estivesse ali então o espectador... muitas vezes a gente teve um retorno diário, em todas as temporadas, que era exatamente essa força que tinha que a gente não conversava com o público de uma forma direta mas a energia que a gente estabelecia ali a dramaturgia que a gente colocava ali, a forma como a gente conversava com eles era muito intensa porque o nosso corpo tava muito próximo deles, apesar nem olhar para eles, muitas vezes a gente não olhava, realmente como se eles... como se fosse um câmera no cinema, essa câmera escondida, como se fossem esses vários olhares assim. E isso de certa forma a gente teve muito retorno do espectador, eu lembro, que eles falavam inclusive que se a gente estabelecesse o contrario, se a gente estabelecesse uma relação mais direta seria, talvez, um pouco constrangedor, porque o espaço ali já é tão intimista, a gente já colocava o espectador tão dentro da cena que se a gente ainda... além disso dialogasse com ele eu acho que a gente ia assustar, explodir a comunicação.

Pesquisador – Houve alguma interferência externa que alterou algo no desenvolvimento do espetáculo durante uma de suas apresentações?

Ramalho – Tiveram várias. Mas o que vem aqui primeiro na cabeça, foi uma das primeiras apresentações, primeira temporada, estreia, ansiedade. Se não me engano, não lembro se foi o primeiro ou segundo dia de apresentação, tem um momento do texto assim, lindo, que eu olho para a janela e falo da chuva e aí começou a chover, nossa, aí é aquela magia do teatro mesmo, aquele instante né quando a realidade e a ficção se juntam e aí a coisa parece que entra numa dimensão mesmo e acontece com uma potencia e não só para a gente que tá ali atuando como pros espectadores, a gente sente a respiração dos espectadores vivenciando aquele momento mesmo, esse dia foi muito especial, foi um espetáculo incrível assim, e tiveram outros também por exemplo de um vizinha começar a escutar *Ave Maria*, música de casamento assim, e entrar na cena num momento às vezes que não é

apropriado e você ter que dialogar com isso, ou um outro vizinho brigando, briga de casal né? Assim, a gente fala... é um casal o espetáculo, a história, e a gente ter que dialogar com isso também naquele instante, né? de... de falar gente o que é isso? E tal... Tiveram vários momentos mas o mais especial que eu acho que eu lembro é esse da chuva, que a realidade realmente entrou na ficção e aí se torna essa outra camada.

Pesquisador – Como você analisa a interação entre os elementos da linguagem teatral nos espetáculos? Eram horizontais?

Ramalho – Eu acho que os elementos eles foram construídos de uma forma muito equilibrada, justamente para pegar o público num lugar é... de... “ih , gente isso é teatro? isso tá acontecendo mesmo? Isso não tá? Mas eu acho que era meio dúvida, a gente trabalhou inclusive na dramaturgia assim, acho que um dos elementos que trouxe um pouco mais teatralidade, acho que era a iluminação, no final em que tinha realmente uma transição de luz, que antes a gente trabalhava só com luz do espaço, luz de casa mesmo, acendendo e apagando, nós mesmo atores que fazíamos essa manipulação, da trilha sonora também. Então, todos esses elementos como eram todos manipulados por nós atores então a gente... é... esses elementos iam ficando mais sutis, mas aí no final do espetáculo, no último ato, tinha a luz que ia se apagando bem devagarinho, bem *fad out*, assim, e que eu acho que ele trazia um símbolo muito forte para a dramaturgia e o fim mesmo, então... E o figurino também foi um elemento que foi trabalhado de forma teatral pensando na dramaturgia, um figurino que inicialmente começava mofado, que no decorrer do espetáculo a gente trocando de figurino e esse mofo ia saindo até ficar um figurino, na última cena, totalmente sem mofo assim, e isso também é dramaturgia e tem a ver com a história dos personagens, enfim. Então, acho que a gente... de certa forma todos os elementos foram construídos de uma forma que eles trabalhassem, trouxessem a dramaturgia de forma coesa, equilibrada, mas esses signos eram trabalhados de forma muito sutil, tinha gente que ficava em dúvida se o mofo tava ali mesmo ou não tava, enfim, se a luz também ,porque as coisas se confundiam mesmo, a questão da teatralidade e da realidade.

Pesquisador – Você lembra de alguma reação específica de algum espectador durante o espetáculo?

Ramalho – Muitas reações, né? Porque nesse tipo de trabalho as reações ficam mais evidentes porque o espectador está muito próximo, então uma das reações que eu lembro, é que, realmente por essa proximidade, o espectador entrava na nossa ação, entrava e somava a ação. Por exemplo, uma cena em que eu canto uma música, dublo uma música, meio um canto mudo, vou jogando uns papéis no chão, esses papéis iam se espalhando pelo espaço, e às vezes cai no pé de um espectador, caía no colo de um espectador e o espectador interagia com esse papel, às vezes me dava, me entregava, ou deixava ali no chão, somando a ação do personagem. Ou é... a gente abria a porta e fechava a porta em alguns momentos e às vezes o espectador até segurava a porta, você deve ter visto né? E a gente tava no meio da cena assim, bateu um vento e a porta ia bater e o espectador segurava a porta ou batia um vento e a gente olhava assim, percebia o que estava acontecendo, e também se tornava dramaturgia né? Então o espectador era um espectador ativo, não era um espectador passivo. Era uma das nossas pesquisas de como trazer esse diálogo com o espectador de forma diferenciada, eu acho que o espaço alternativo, não só o espaço alternativo, mas o espaço real ele traz uma outra proposta de relação com o espectador, uma relação... o espectador... o espectador, ele age de forma diferente, ele não tá ali sentadinho na cadeira de teatro um teatro frontal.

Pesquisador – Cite uma característica diferente no trabalho de ator de não estar em um espaço tradicional e estar em um espaço não convencional?

Ramalho – Eu percebo várias diferenças, vou tentar pontuar algumas. A primeira diferença é a questão da projeção de energia. Se você está em um palco italiano com trezentas, quinhentas, setecentas, mil pessoas na plateia, você tem que trabalhar uma projeção vocal, uma projeção corporal, energética de uma forma, naturalmente suas ações são maiores, seu tom de voz é mais volumoso, enfim, tem toda uma técnica mais teatral. Indo pro espaço alternativo, especificamente para um apartamento, a gente teve que entender como se expressar teatralmente, porque não deixa de ser teatro, mas de uma forma muito sutil, trazendo o espectador para esse universo. A relação com o espectador que totalmente diferenciada, então no palco italiano o espectador está lá, você aqui (demonstra distância com os braços), então de certa forma você fica um pouco protegido, você fica mais seguro, e aí com o espectador tão próximo, você sentindo a respiração do espectador e o espectador

também sentindo a sua respiração as coisas... você fica mais em risco e aí você precisa estar mais aberto, mais disponível, mais atento para o que vai acontecer, e agora? Porque o espectador pode tossir... já aconteceu do espectador começar a tossir muito, eu lembro disso, tossindo muito, muito, na primeira cena, foi uma reação, depois que a gente foi saber que foi uma reação psicológica, porque ela viu o mofo no espaço, e era uma pessoa alérgica, e o mofo era de mentira, mas enfim, olha que loucura, ela começou a tossir achando que era... ela saiu, saiu do espetáculo, saiu do apartamento, e depois ela até retornou quando ela se acalmou e tudo. Mas isso foi uma reação que nos atingiu e influencia o trabalho, realmente com teatro sim todo dia é um dia, todo dia você faz um espetáculo, mas quando aproxima o espectador e coloca ele dentro da obra, realmente todo dia é um dia.

Pesquisador – Como você classifica o espectador dos espetáculos? Testemunhas? Cúmplices? Convidado? Cliente? Contemplador? Em trânsito?

Ramalho – Ele tá como testemunha, ele tá como testemunha, um cúmplice, não deixa de ser cúmplice, e também não deixa de ser um convidado porque a gente convida ele para estar ali, mas acho que testemunha no sentido de vivenciar aquela experiência com a gente sim, a gente convida esse espectador para vivenciar aquela história mesmo, então, acho que testemunha seja o que eu vejo que mais se aproxima desse lugar.

Heitor Lopes – Espectador dos espetáculos *Dama da Noite e Isso que chamamos, talvez por engano, de amor.*

(Residência de Heitor Lopes, Belo Horizonte – 27 de novembro de 2015)

Pesquisador – Em relação ao espaço como foi entrar em um bar e um apartamento e não em um edifício teatral tradicional para assistir a um espetáculo?

Lopes – Foi inovador. Foi ao mesmo tempo algo inusitado porque a gente saiu do cotidiano. Chegar em uma sala, ter aquele monte de cadeiras, sentar e ficar esperando o espetáculo acontecer.

Pesquisador – Durante o espetáculo como você se sentia em relação à proximidade do ator?

Lopes – Foi muito... horas me via na própria cena... mas horas nos assustava porque era algo que mexia muito com o “eu”.

Pesquisador – Houve interação em algum momento?

Lopes – 100%

Pesquisador – Como?

Lopes – Porque a gente se colocava no lugar do “eu”. O meu “eu” se colocava no lugar do ator. Então, acabava a gente... interagindo, assim, com a peça inteira, como também vi pessoas... até mesmo pessoas chorando.

Pesquisador – Como foi a relação de proximidade com os outros espectadores?

Lopes – (silêncio)

Pesquisador – Estar próximo dos outros espectadores.

Lopes – Ah, assim a gente se sentia, mas... como cada um via o espetáculo na emoção e também interagindo com a próxima peça.

Pesquisador – Você lembra de alguma reação sua durante o espetáculo? (*Dama da noite*)

Lopes – Trêmula e assustador.

Pesquisador – Por que? Como assim?

Lopes – Eu não sabia que o estudo real da situação era tão assim... tão forte e iria “mexer” tanto comigo.

Pesquisador – Você lembra de alguma reação de algum outro espectador durante o espetáculo?

Lopes – O que eu vi foi que as pessoas ficavam muito “presas” ao espetáculo, muitos nem piscar não piscavam.

Pesquisador – Mas alguma coisa assim mais expressiva em *Dama da noite* ou no apartamento (referência ao espetáculo *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*).

Lopes – No apartamento (*Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*) as pessoas choravam, porque muitos se colocavam no lugar ou se viam... ou já tinham “passado pelas cenas” e estavam se colocando no lugar e lembrando do que tinham passado, tanto homem quanto mulher.

Pesquisador – Como você analisa os elementos da linguagem teatral, eles se integravam?

Lopes – Sim, de *Dama da noite* era realmente em um bar, interagiam como se fosse um bar da região, do próprio “gueto” deles mesmo. E o do apartamento (*Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*)... é igual assim... o apartamento estava pronto para mudanças... pra mudança do casal, daquela divisão de bens e mostrava a gente a própria realidade.

Pesquisador – Mas eu falo assim, você acha que o espaço, a iluminação, os figurinos, os objetos, eles tinham uma integração entre eles?

Lopes – Tinha, por isso eu estou te falando, que a ação do apartamento (*Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*) estava assim todo deteriorado mostrando que os dois estavam em processo de separação. Esse processo de separação, a mudança, nos faziam lembrar de muitas relações que se acabavam e começava realmente essa divisão de bens. A iluminação era bem o estilo de tudo. Aquelas caixas expostas... igual eu tô falando, é 100%. Foi um estudo muito bem feito.

Pesquisador – Para você como foi a utilização do espaço de encenação? (como que “eles” utilizaram o espaço?)

Lopes – O da *Dama da noite* o espaço foi muito bem utilizado, porque utilizou o bar todo, tanto as mesas, tanto o balcão, a iluminação, a entrada do bar mostrava que era uma coisa bem real. O do apartamento (*Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*) é aquilo que eu tô falando, mostrou a realidade, a realidade de uma casa... de uma relação que tava em processo de separação, em processo de mudança, e a gente olhava tinha todo aquele conjunto de caixas... aquilo ali mostrava o que realmente acontece quando tem uma separação entre um casal.

Pesquisador – Como você classifica sua participação no espetáculo *Dama da noite*? Você acha que você era: uma testemunha, um cúmplice, um convidado, um cliente, um contemplador ou um espectador em trânsito?

Lopes – Um cúmplice da própria realidade.

Pesquisador – E em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor* você era: uma testemunha, um cúmplice, um convidado, um cliente, um contemplador ou um espectador em trânsito?

Lopes – Um contemplador.

Fabiano Lana – Espectador dos espetáculos *Dama da Noite* e *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*.

(Via Skype – 24 de novembro de 2015)

Pesquisador - Em relação ao espaço, como foi entrar em um bar/apartamento e não em um edifício teatral tradicional para assistir a um espetáculo?

Lana – Então... É... Vou tentar lembrar um pouco da época assim, porque na época eu não tinha ido... No primeiro né? No *Dama da noite*. Eu não tinha lembrança de ter ido em um outro espetáculo que saísse muito desse lugar do espaço, do teatro assim... é do espaço tradicional. Aí quando eu vi foi um... teve um impacto legal, de ver uma proposta em um outro ambiente assim, era... foi um fator meio surpreendente assim pra mim, porque minha relação mesmo foi sempre direta com o espaço já, né? No espaço do teatro assim. E aí chegar e ter uma relação com era... foi um negócio assim que eu achei muito interessante. Com relação ao do apartamento aí eu já tinha tido, né outras relações né? Com relação a espaços e tal, mas teve uma relação legal por causa que o espaço que ele entregava... entregava uma informação que era a quantidade reduzida de espaços assim para assistir o espetáculo. E aí... era isso que... que me meio que me pegou na época assim de ter uma quantidade reduzida para um espetáculo de teatro assim, num lugar tão intimista.

Pesquisador – Durante o espetáculo como você se sentia em relação à proximidade do ator?

Lana – É... No dama da noite tinha uma... um impacto mais direto, sabe, parecia que o ator ele tinha... ele tinha muito mais chance de invadir seu espaço... e isso acontecia, né? Em alguns casos assim, algumas pessoas que estavam sentados em determinados lugares, acontecia. Então, essa... cê ficava um pouco nessa tensão. E principalmente no dama da noite tinha um lugar que era da interferência assim, eu sentia que era muito... era um fio para alguém interferir. É... No *Dama da Noite* tinha muito isso, eu achava que qualquer um, qualquer hora poderia, tipo assim, levantar e fazer uma... interferir com o ator...

Pesquisador – o espectador?

Lana – é, o espectador poderia levantar e interferir no assim sabe que estava acontecendo, mas também acho que o texto favorecia muito isso, a forma de encenação favorecia muito essa relação. Com o... tudo bem eu comparar os dois, é sem problema?

Pesquisador – tudo bem.

Lana – Com o outro já não, porque acho que a relação que trazia, por mais que eles tavam muito mais próximos, eles traziam a gente muito mais próximo da relação com o ator, ele... os atores ficavam muito nos seu universos assim né, eles não abriam para fora, para aquelas pessoas que estavam naquela sala, ce assistia o espetáculo de uma forma mais passiva, assim, então eu não senti esse lugar de poder interferir, então a minha posição era muito mais passiva, tanto que eu lembro que no dama da noite, eu lembro assim, tipo... quando eu vi a primeira vez depois que eu saí de lá, eu falei assim “nossa se alguém interferisse” porque eu sentia vontade de... eu senti um ímpeto assim “pô, eu poderia ter interferido”, sabe, e no outro não, no “isso talvez que chamamos de amor”, por engano né? “Isso talvez que chamamos por engano de amor”, não tinha esse lugar, era bem mais fechado, assim.

Pesquisador - Houve interação em algum momento? Com você?

Lana – comigo não?

Pesquisador – com outros?

Lana – com outros sim. No *Dama da Noite*... no dama da noite, no outro não teve não, pelo menos eu não lembro do outro ter dito alguma interação. Tem assim, tem uma interação do isso... no outro pelo olhar, pela relação que traz ali do espetáculo ser muito intimista, esse estreitamento do espaço a gente consegue criar um vínculo não direto, mas um olhar alguma coisa se cria ali, sabe? No *Dama da Noite* é muito mais direto é muito mais incisivo o tipo de relação assim com o espectador... é isso, e bem mais incisivo.

Pesquisador - Como foi a relação de proximidade com os outros espectadores? O que provocava?

Lana – é... eu acho que ... no *Dama da Noite* eu senti assim um pouco mais de tensão assim entre os espectadores, mas acho que era uma tensão por causa do lugar que... por causa que era, me parecia que qualquer hora alguém poderia agir, sabe? Eu tinha essa impressão de qualquer hora qualquer um poderia agir, no outro não... no outro... era... não achava que tinha uma interação muito clara com as outras pessoas, não.

Pesquisador – Mas eu falo assim, essa proximidade assim... ela.. é... em *Dama da Noite* era uma, em isso que ... era outra.

Lana – sim, era outra. As relações são diferentes... no *Dama da Noite*...

Pesquisador – proximidade.

Lana – a proximidade de espectadores

Pesquisador – entre os espectadores, espectador com espectador, essa proximidade.

Lana – cê acha... tipo assim... se gerava algo...

Pesquisador – é...

Lana – (silêncio)

Pesquisador – em você... no espectador...

Lana – no espec... qualquer espectador e isso gerava alguma coisa.

Pesquisador – é.

Lana – é... é, mas tipo assim do dama da noite gerava esse lugar o de qualquer um poderia fazer uma ação a qualquer hora. Tipo assim, gerava um lugar que tipo assim que rolava uma interação que esse espectador ele poderia... ter uma ação. Mas... é uma pergunta difícil.

Pesquisador – (risos)

Lana – e no... é... é muito difícil, porque eu não vejo tanta... tanta relação, é mais tipo assim, do que eu tava enxergando com o outro pela proximidade.

Pesquisador – hum hum.

Lana – é... no dama da noite eu fico um pouco nesse lugar que o outro poderia fazer qualquer coisa, e também a ambientação no bar no *Dama da Noite* tinha uma abertura maior para uma interação entre pessoas.

Pesquisador – sim.

Lana – Isso pra mim era uma coisa bem clara. Esse lugar de estar muito próximo e é um bar, então, em primeira instancia você pensa nesse... principalmente quando entrava antes de você entrar ficavam todas as pessoas sentadas, né, você não entrava na hora, não era isso?

Pesquisador – era.

Lana – então tipo tinha um tempo pra estabelecer uma relação com alguém que você está sentado na mesa, então isso... ce tinha... conseguia criar um pequeno vínculo de relação ali. Com o... chamamos por engano de amor... um negócio assim... ele não ele já não tinha esse lugar de relação direta, por que acho que as pessoas já entravam direto no apartamento, já tinha um acontecimento que fazia com que as pessoas prestassem atenção nesse acontecimento e não tinha esse tipo de relação entre os espectadores, acho que é isso.

Pesquisador – mas o contato físico ele existia em isso que de espectador para espectador.

Lana – existia porque o espaço era muito reduzido.

Pesquisador – e isso, em você estar nesse lugar sentado com pessoas ao seu lado, que talvez você nunca viu, não conhece, e que estão ali próximos de você, encostados. O contato físico acontece, isso causava alguma coisa ou não?

Lana – pra mim não por que esse... o contato físico com o outro é uma coisa que eu não importo. Não é uma coisa relevante pra mim não, tipo... Talvez para outras pessoas seja relevante estar muito grudado, encostar em outra pessoa, isso para outras pessoas sim mas para mim... era legal so porque tinha o lugar de ter mais pessoas juntas assistindo aquilo, aquele momento ali.

Pesquisador – para vc isso era um contato íntimo?

Lana – hum... ao final de tudo do espetáculo, depois de ter passado pela experiência do espetáculo eu consigo ter uma leitura disso, eu consigo enxergar essa relação desse contato íntimo, mais por causa de todas as simbologias e todas as lógicas que o espetáculo trazia ao final de tudo então do lugar do vouyer do lugar de ser aquelas pessoas compartilhando aquela história. Então... então, da a entender que, tipo assim, aquelas pessoas estão em um lugar muito íntimo de uma relação, para elas serem espectadoras daquele tipo... daquela proposta, né? De espetáculo, daquele tipo de proposta de relação, daquela proposta de encenação, parecia que são pessoas que se tornaram íntimas daquele, né? É... aí isso me chega dessa forma, né? Mais por causa da estrutura do espetáculo em si.

Pesquisador – Certo. Você se lembra de alguma reação sua durante algum dos espetáculos?

Lana – Uma reação minha?

Pesquisador – em qualquer nível.

Lana – eu sei que eu assisti os dois bem pacificamente. Mas o *Dama da Noite* me dava mais ímpeto de querer jogar, sabe? Tipo assim de querer uma interação. É... eu sentia mais isso no *Dama da Noite*. No coisa não, não tive nenhuma reação...as reações assim, de espectador normal de ta vendo o... algumas nuances do espetáculo que te pega, te colocar em lugares assim interessantes... mas...

Pesquisador – exemplo.

Lana – é... por exemplo, tinha uma coisa que você fazia que eu achava foda que era quando você subia a parede, né? Você ia subindo a parece escalando ela, assim de alguma forma. É... aquilo eu achei muito foda, tipo assim eu achei muito foda que era uma imagem muito boa...

Pesquisador – te causava alguma sensação?

Lana – me causava sensação, me dava uma puta vontade de fazer, primeiro (risos), sério, muito louco, eu queria fazer aquilo. E... Causava essa sensação de querer fazer, de querer realizar aquilo, me traz uma lembrança de infância de... da clássica... de ficar subindo nas partes da porta assim... que era uma coisa que eu fazia pra caralho quando era criança, e... é isso, me traz uma imagem muito boa, assim. Era uma surpresa... tipo assim, era um movimento de muita surpresa pra mim, saca? Tipo assim, ce ta vendo o espetáculo, cê tá naquele nível denso, ta naquela questão, coisa e tal... e de repente a pessoa some, ela sobe a parede, é tipo assim muito bom.

Pesquisador – Você se lembra de alguma reação de algum outro espectador durante o espetáculo?

Lana – Hum... Não... Eu não sei, mas alguma coisa me remete a *Dama da Noite*, mas eu não consigo me lembrar, assim. Não lembro se no dia a pessoa que foi abordada, ela teve uma reação mais pontual, mas eu não consigo lembrar...

Pesquisador – Reação física, reação emocional...

Lana – Eu só lembro do.... eu lembro que o cara... não lembro se o cara teve uma reação física, se o cara levantou... é, eu não consigo lembrar. Realmente eu não consigo lembrar, Carloman.

Pesquisador – Tá. E do outro?

Lana – Do outro também, não. Eu lembro que o distanciamento... as pessoas passaram pelo espetáculo normal, assim. Bem normal.

Pesquisador - Como você analisa os elementos da linguagem teatral? Eles se interagem?

Lana – Sim, eram espetáculos bem coesos. Dentro de todas as duas propostas... as duas propostas eram bem coesas. O *Dama da Noite*, por estar dentro de um bar, ser um travesti e... o bar era num lugar mais periférico, né? Tipo, já era um bar mais... mais *hard core*, assim, saca? Ele... ele realmente era um bar que aquele personagem era possível de aparecer, sabe? Pensando em todos os elementos: figurino, a cenografia, o texto e tudo mais, então ele respondia muito bem dentro de toda essa relação, o personagem marginalizado, num lugar marginalizado, num ambiente que traz uma relação hostil, assim. Era interessante assim, a bancada, o cenário, a bancada que era bem legal, o ambiente é um lugar de decadência. Então, os elementos eram bem coesos, eles dialogavam muito bem entre eles, eu não lembro de não ter nada que não dialogasse, assim... ah, uma coisa, mas aí uma frescura. Eu achei que o personagem que quem fazia era o Marcos ou o Ítalo, que era o atendente lá “do coisa”, eu achava eles muito formais assim. É porque pra um lugar, que cê tá dentro de um lugar periférico, cê imagina alguém mais... alguém mais, sei lá... um personagem mais velho... um “tiozão” desses de boteco, um cara mais casca grossa, e não um pessoa tão jovem, sabe? E eles ainda estavam bem vestidos a seu modo, tipo assim,

usavam camiseta branca, calça preta, mas de certo modo eles estavam, visualmente eles contrastavam assim com o lugar, com o todo. Eu esperava, tipo assim, um “tiozão”, sei lá, com uma blusa de botão semiaberta, meio careca e tipo xingando “Que merda! O quê que cê tá fazendo aqui de novo, ô traveco”. (pausa)

Pesquisador – e o outro?

Lana – O outro... o outro, era mais... tipo assim, muito coeso, todos os elementos muito coeso, a ambientação era muito boa. Tinha um diálogo temporal muito interessante, porque ele te jogava num tempo completamente diferente, né? Tipo, ele situava nos anos 80, começo dos anos 90, ali, então... então, era muito... era bem coeso, assim, tanto... o espaço também, a cenografia, o espaço era muito... bem dialogado com tudo, o texto também, o figurino também, os dois personagens bem situados também nesse lugar, as músicas, as coisas das músicas era bem escolhidas, assim, dentro dessa ambientação temporal, dentro desse lugar também. A construção do cenário, né? No apartamento... vazio, está se esvaziando... Uma lógica muito legal de sentar em cima das caixas, né? Do que resta. Então, era um espetáculo bem coeso nos signos e que se relacionavam muito bem. E nele eu não tenho lembrança de nenhuma figura que... de um ponto que fosse divergente da encenação.

Pesquisador – Para você como foi a utilização do espaço pela encenação?

Lana – O *Dama da Noite*, eu acho que ele... (interferência) O *Dama da Noite*, eu acho que a relação, ela ficou ainda um pouco colada no palco italiano, porque ficou uma relação na dimensão de tipo público e uma espécie de palco, onde ficava aquela bancada e a movimentação ela vinha muito desse lugar assim, da bancada pro público, não tinha um... pelo menos não lembro... não tinha um tráfego entre as pessoas, sabe? Para mim ficou muito dividido ainda numa relação de palco italiano.

Pesquisador – Então você não lembra da *Dama da Noite* passando entre as pessoas, conversando com elas, indo... tirando elas do lugar...

Lana – Eu lembro dela tirando as pessoas do lugar e tudo mais, mas acho que ficou para

mim mais essa relação de palco italiano. Porque, tipo assim, tinha, eu lembro que tinha, cê ia nas pessoas e tudo mais, mas talvez essa bancada ela tenha me colocado mais nesse lugar de ter uma visão frontal de tudo, entendeu?

Pesquisador – centralizava a função né?

Lana – É, eu acho que era meio isso assim. Por mais que, por exemplo, cê andava, cê ia pegava alguém, etc e tal, eu tinha a sensação de que eu sempre tinha que voltar o olho para frente. Virar o rosto para frente, ao invés de tentar buscar alguma coisa atrás, alguma coisa dos lados e tudo mais, eu sempre tinha a sensação de que aquilo virava um ponto mais direto pra aquele lugar. Por isso que eu fiquei com essa sensação de palco italiano, sabe?

Pesquisador – Entendi.

Lana – Não falei bobeira não, né? Mas é porque também, ele tem mais tempo que eu vi, então essa percepção...

Pesquisador – Na verdade você está falando da sua impressão, né? Suas impressões da sua vivência ali dentro.

Lana – hum, hum, sim. E tem muito tempo que eu vi. Então, talvez possa ser um lugar também... apesar de que quando eu copieei o vídeo para você eu dei uma olhada, né? E realmente essa sensação de ficar olhando para aquele... talvez por causa da posição da câmera, me levava de novo para esse lugar da bancada.

Pesquisador – Ou talvez, também, o lugar onde você sentou.

Lana – É, talvez o lugar onde sentei.

Pesquisador – Porque a localização do espectador no espaço também pode influenciar isso.

Lana – É, eu lembro, o lugar onde sentei eu lembro. Sentei na direita... na esquerda numa mesa um pouco mais à frente, assim. Eu não lembro se a primeira ou a segunda, mas eram

umas mesas mais à frente, mais perto da bancada. É... o outro espetáculo... é... ah, eu acho que ele me provocava uma forma diferente de lidar com ele assim.

Pesquisador – Com o espaço?

Lana – É, com o espaço. Eu sentei num lugar que eu achei que eu tava privilegiado porque eu tinha vista ao corredor, é... e aí tinha outros espaços que não tinham essa mesma visão do corredor. Então, eu tava num lugar que eu acho que eu vi o espetáculo de uma forma bem completa, assim. E isso eu achei muito positivo, assim... e o... o espaço ser intimista, ser fechado. A relação do espaço era bem... acho que eu tô perdendo a pergunta, pera aí, qual que era a pergunta mesmo?

Pesquisador – a pergunta é “para você como foi a utilização do espaço pela encenação”?

Lana – Isso, exato. Ah, ótimo. Então, aí... nossa valeu. É... o espaço no... ah, então deixa eu voltar no *Dama da Noite* só para eu acrescentar um negócio. Tinha uma lógica no *Dama da Noite* que era um espaço pré que era legal, que já te trazia uma... que utilizar esse espaço pré onde as pessoas estão em pé e chega aquele ser diferente e tudo mais, com outra relação com as pessoas, já cria uma atmosfera ali, já traz uma relação muito legal com o espaço. Depois vai lá pra dentro e tudo mais, e tal. O espaço também, por se ambientado em um bar, ele tinha um lugar mais despojado ele possibilitava relaxar...

Pesquisador – Ele o que?

Lana – Possibilitava relaxar... (interferência na conexão)

Pesquisador – Não estou entendendo nada...

Lana – O ambiente de bar ele traz um lugar muito mais relaxado, assim. Ele realmente te joga nesse ambiente de bar mesmo. Cê tá lá para assistir a um espetáculo, mas cê entende bem a lógica do bar, fisicamente falando, sabe? Você acaba sentando na mesa, você acaba se entendendo num bar. É... isso... isso é muito legal, assim. Porque você acaba relaxando como se tivesse num bar. E aí cê vai ver o espetáculo e tudo mais, e tal, mas cê está

naquele ambiente que inclusive você podia beber, né? Cê podia consumir. É... isso é uma parte muito legal do... do espaço, né? Da relação de você com o espectador naquele espaço. Era isso. No *Isso que chamamos...* é... tinha uma lógica muito legal que o lugar de sentar, ele já te entregava uma tensão, porque o lugar já era uma caixa, não é confortável, tipo assim, a caixa tem variações de tamanho, então se você senta numa caixa que já te deixa mais desconfortável, você... muito na lógica do desconforto da situação tá jogado inclusive do lugar onde você senta. E essa possibilidade de *voyeur* daquela relação dos dois personagens. É... é...

Pesquisador – A utilização do espaço pela encenação.

Lana – ok, aí o... obrigado! Aí, em toda encenação o espaço era muito bem aproveitado como no *Isso que chamamos...* é... muito bem aproveitado mesmo, tanto que a parte do negócio do corredor, o espaço vazio, esse lugar central, essa sala que era muito curta, isso tornava a relação claustrofóbica assim, né? De tá tão dentro da ação. Então, o espaço ele atendia muito bem o que se queria com a encenação. É... toda essa relação apertada, essa relação de desconforto, essa relação de tá partilhando um momento de tensão, assim, com aquelas pessoas. E o uso também do... os atores com o uso do espaço era muito bem elaborado por ser uma sala, né? Por ser uma sala que, tipo, não tem grandes variações, uma sala vazia que não teria grandes variações... possibilidades cênicas assim, né? Tipo, isso me surpreendeu. Porque tinha muita... acontecia muita coisa interessante assim, com o espaço. Por mais que era um espaço mais vazio ele era preenchido com uma construção interessante, uma construção cênica interessante. Essa foi difícil.

Pesquisador – Tá ok. Agora, você acha que uma encenação realizada em um espaço como esse, um bar ou um apartamento, você acha que esse tipo de encenação ela pode provocar alguma alteração na percepção do espectador quanto ao que ela vivencia ali?

Lana – Acho que sim, de uma forma... tipo assim, em algumas pessoas pode ser diretamente, outras pessoas vai pra outros lugares, assim, igual eu citei a coisa do desconforto, do espaço, do lugar de sentar, de ser desconfortável, acho que isso já traz um... um ponto que tipo assim, alguém pode chegar e analisar esse lugar mesmo, mas não analisa e foi lá para assistir ao espetáculo já sentiu aquele desconforto, já foi modificada

naquele momento. É... inconscientemente, tipo assim, ela já tem uma relação de modificação naquele espectador. Da mesma forma igual no bar, onde você já senta e está no bar, cê já sai daquele lugar passivo do espectador dentro de um teatro, numa poltrona confortável, é... onde que ele tem uma distância do ator já traz um outro ponto pra aquele espectador. Seja de forma direta ou indireta, né? Já é um outro nível de relação, assim.

Pesquisador - Como você classifica sua participação no espetáculo? Testemunha? Cúmplice? Convidado? Cliente? Contemplador? Em trânsito?

Lana – Nossa, deixa eu anotar... repete. É... tinha... eu posso elencar vários? Não tenho que fechar em um, não?

Pesquisador – Fala o que você acha e justifica sua resposta.

Lana – (*Dama da Noite*) Tem uma relação de cliente que o espaço traz. Eu senti um pouco isso, eu estava num bar, eu me sentia um pouco cliente. É... E me sentia mais uma testemunha de um acontecimento.

Pesquisador – E em *Isso que chamamos, talvez por engano, de amor*?

Lana – Contemplador com certeza e cúmplice. Acho que uma linguagem mais de contemplador e aí depois tinha uma relação de cumplicidade, assim. Em primeira instância, pera aí, assim, cê chega é uma relação de convidado. Quando você está no espetáculo tem uma relação de contemplação com cúmplice, é isso.

Pesquisador – Convidado por que?

Lana – Porque cê tá entrando numa casa, cê entrando num apartamento, sabe? Cê tá entrando num lugar que... cê já tá entrando num apartamento já numa lógica de que você já está sendo convidado a entrar. Cê não entra na casa de alguém se você não foi convidado. Então, só por esse fato eu já entendo como se eu fosse convidado a compartilhar a questão.

Pesquisador – Entendi. Ok, então. É isso.