

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Graciane Borges Pires

**A RELAÇÃO DO ATOR COM O ESPAÇO E O ESPECTADOR NO
ESPETÁCULO *TEATRO À LA CARTE***

Porto Alegre

2014

Graciane Borges Pires

**A RELAÇÃO DO ATOR COM O ESPAÇO E O ESPECTADOR NO ESPETÁCULO
*TEATRO À LA CARTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Linha de Pesquisa: Área de Concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Porto Alegre.

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Borges Pires, Graciane
A RELAÇÃO DO ATOR COM O ESPAÇO E O ESPECTADOR NO
ESPETÁCULO TEATRO À LA CARTE / Graciane Borges
Pires. -- 2014.
125 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2014.

1. Teatro em espaços alternativos. 2. Espaço não
convencional ao teatro. 3. Relação com o espectador.
I. Dias Massa, Clóvis, orient. II. Título.

Graciane Borges Pires

**A RELAÇÃO DO ATOR COM O ESPAÇO E O ESPECTADOR NO
ESPETÁCULO *TEATRO À LA CARTE***

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – Orientador – UFRGS

Profª Dra. Larissa Feres Elias - UFRJ

Profª Dra. Inês Alcaraz Marocco - UFRGS

Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior - UNICAMP

Para Maria Terezinha Borges Pires (*in memoriam*),
por ter sido uma verdadeira Mãe; e ao meu
companheiro de jornada teatral, Marco Antonio
Barreto.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Algemiro Pires, pela força e ativa participação em minha vida, apoiando e alegrando-se com minhas conquistas. Ao meu irmão, Érlon Péricles, à minha amiga, Graciela Borges, pela acolhida em sua casa durante as aulas, e ao meu irmão, Binho Pires, pela força.

Ao meu companheiro de jornada, também criador do espetáculo *Teatro à La Carte*, Marco Antonio Barreto, pelos dez anos de companheirismo teatral, pelo amor e pela persistência e constância.

Ao meu orientador, Professor Doutor Clóvis Dias Massa, que aceitou meu trabalho e deu o suporte necessário, apontando caminhos e lançando questões, mas sempre respeitando e abrindo espaço para minhas escolhas.

Aos professores componentes da minha banca: Professora Doutora Larissa Elias, Professora Doutora Inês Marocco e Professor Doutor Matteo Bonfitto, pelas importantes contribuições dadas à minha pesquisa no momento da qualificação deste trabalho.

Aos professores do PPGAC, pelas aulas, conversas, questionamentos e contribuições à minha pesquisa e conhecimento sobre teatro e dança.

Aos colegas, pelo aprendizado, companheirismo e intensa troca durante o processo. À companhia de Gustavo, Andrea, Adriana, Luciane, Izabela, Evelise e Teté, que foi um surpreendente presente.

Aos amigos que muito colaboraram na trajetória desta pesquisa, com conversas, leituras e incentivo em momentos difíceis: Larissa Gonzalez, Leonel Henckes, Inajá Neckel e Alessandra Dörr.

A Diego Moschkovich, pela confiança de permitir o registro de suas falas, palestras e conversas pessoais sobre o “sistema” que muito contribuíram na realização deste trabalho.

À Adriana Patias e Joaquim Cristóvão de Oliveira pelos ensinamentos tão generosos e por me fazerem entender a importância da disciplina e da ação.

À Nair D`Agostini por doar seu inestimável conhecimento com muita generosidade.

Aos meus queridos professores, hoje amigos, do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria: Paulo Márcio Pereira, Luiz Fernando Marques, Laédio José Martins, Geovana Spadini, Luana Michelotti e Rozane Cardoso (*in memoriam*), por terem me apresentado à prática do “sistema”.

Por fim, agradeço ao Universo e à Nossa Senhora das Graças, na qual creio com devoção, pela proteção e auxílio em todas as horas.

*“A ponte não é de concreto, não é de ferro
Não é de cimento
A ponte é até onde vai o meu pensamento.
A ponte não é para ir nem pra voltar
A ponte é somente o atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento.”*

Lenine

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A RELAÇÃO DO ATOR COM O ESPAÇO E O ESPECTADOR NO ESPETÁCULO *TEATRO À LA CARTE*

AUTORA: Graciane Borges Pires

ORIENTADOR: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Este estudo parte da experiência da pesquisadora como cocriadora e atriz do espetáculo *Teatro à La Carte*, que tem como principal característica o ator como centro motor da cena sem a utilização de aparatos técnicos no que se refere ao cenário e iluminação. O espetáculo é apresentado em espaços não convencionais ao teatro e com a participação direta do espectador, que escolhe, entre as opções contidas em um “menu” de cenas, o que deseja assistir. Buscou-se então, a partir desta experiência, investigar os vínculos que se estabelecem no trabalho do ator, no que diz respeito ao processo de adaptação que este desenvolve quanto às instabilidades dos diferentes espaços de representação e a relação de *convívio* com o espectador tal como é proposta pelo filósofo Jorge Dubatti. Sobre a inserção do espetáculo em espaços não convencionais ao teatro, estabeleceu-se a mediação do ator com duas das chamadas *leis orgânicas da ação*, descritas por Konstantin Stanislávski em seu trabalho teatral: *atenção criadora* e *adaptação*. E acerca da relação com o espectador e a proposta de sua participação ativa no espetáculo, refletiu-se a partir da teoria do educador e filósofo Jacques Rancière, sobre a *ação de ver* que permite a emancipação do espectador; e a teoria do filósofo Jorge Dubatti, entendendo o teatro como acontecimento que gera *convívio* e *poiése*. Assim, fez-se a análise reflexiva da relação entre ator/espectador/espaço não convencional ao teatro com base no espetáculo *Teatro à La Carte*, de forma a problematizar e ampliar os questionamentos realizados como forma de instigar a reflexão sobre o assunto.

Palavras-Chave: Espetáculo “*Teatro à La Carte*”. “Sistema” Stanislávski. Cardápio de cenas. *Poiése*. Convívio.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

THE RELATION WITH THE SPACE AND THE SPECTATOR IN THE SPECTACLE

TEATRO À LA CARTE

AUTHOR: Graciane Borges Pires

GUIDANCE: Prof. PhD Clovis Dias Massa

This study comes from the experience of the researcher as a co-creator and actress of the spectacle *Teatro à La Carte*, which has as main feature the actor as the motor center of the scene, without the use of technical devices in relation to scenery and lighting. The show is presented in spaces unconventional to theatre, and with the direct participation of the spectator, who chooses what they feel like watching among the options contained in a "menu" of scenes. Thus, from this experiment, we aimed at investigating the links that are established in the work of the actor, with regards to the process of adaptation he develops, regarding the instabilities of the different spaces of representation and the relation of *conviviality* with the spectator, as it is proposed by philosopher Jorge Dubatti. On the spectacle's insertion in spaces unconventional to theatre, it was established the mediation of the actor with two of the so-called *organic laws of action*, described by Konstantin Stanislávski in his theatrical work: *creative attention* and *adaptation*. Now in reference to the relation with the spectator and the proposal of their active participation in the spectacle, it was reflected from the theory of educator and philosopher Jacques Rancière, on the *action of seeing* that allows the emancipation of the spectator, and the theory of philosopher Jorge Dubatti, understanding theater as an event that generates *conviviality* and *poiése*. Thus, there was a reflective analysis of the relationship between the actor/spectator/space unconventional to theater based on the spectacle *Teatro à La Carte*, in order to problematize and expand the questions carried out as a way to instigate reflection on the subject.

Keywords: Spectacle "*Teatro à La Carte*". Stanislávski "System". Scenes menu. Poiése. Conviviality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotos de uma das primeiras saídas do grupo	35
Figura 2 – Placa com o nome do espetáculo	40
Figura 3 – Os atores do espetáculo no ano de 2009	40
Figura 4 – Detalhe das maquiagens dos atores utilizados no ano de 2009	41
Figura 5 – Apresentação na Avenida Paulista no ano de 2009	41
Figura 6 – As mudanças do espetáculo no ano de 2010	43
Figura 7 – Imagens do cardápio de cenas no ano de 2010	43
Figura 8 – Esquema que mostra a distribuição cênica dos elementos do espetáculo	47
Figura 9 – Visão geral da composição do cenário do espetáculo no espaço de representação	47
Figura 10 – Figurino atual do espetáculo	49
Figura 11 – Detalhe da maquiagem atual dos atores	49
Figura 12 – Foto de um dos cardápios de cenas, com cenas destinadas ao público infantil	50
Figura 13 – Representação esquemática do Processo I	80
Figura 14 – Representação esquemática do Processo II	80
Figura 15 – Representação esquemática da repetição do processo	81
Figura 16 – Foto do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> do ano de 2009 – Apresentação no Parque Trianon, São Paulo/SP	104
Figura 17 - Foto do Espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> do ano de 2009 na Avenida Paulista, São Paulo, SP	104
Figura 18 - Foto da primeira matéria sobre o espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> publicada no site G1 da Globo.com, datada de 05 de abril de 2009, escrita por Luiza Orito	105
Figura 19 – Foto de matéria sobre o espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> publicada na coluna “Cotidiano” do Jornal Folha de São Paulo, escrita por Gilberto Dimenstein, datada de 6 de maio de 2009	106

Figura 20 – Foto do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (formação do ano 2009) em sua participação no Programa do Jô, da Rede Globo de Televisão, em 30 de julho de 2009	106
Figura 21 – Foto da matéria publicada no Jornal Diário de Santa Maria (Santa Maria, RS) sobre repercussão do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> e do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, datada de 5 de agosto de 2009	107
Figura 22 – Foto da matéria publicada no Jornal Zero Hora (Porto Alegre, RS) sobre repercussão do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> e do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, datada de 5 de agosto de 2009	108
Figura 23 – Foto do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> do ano de 2010, em apresentação na Virada Cultural Paulista, SESC Santana, São Paulo, SP	109
Figura 24 – Foto de matéria publicada em maio de 2010 no Jornal Diário de São Paulo, SP, sobre apresentações do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> no SESC Santana	109
Figura 25 – Foto do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> em apresentação no SESC Araraquara, São Paulo, SP, no mês de janeiro do ano de 2011 (primeiro da formação atual do grupo)	110
Figura 26 – Foto do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> em apresentação no Festival Independente de Teatro de Santa Maria (FETISM) em agosto de 2011	110
Figura 27 – Foto do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> em apresentação de agosto de 2011 durante o Festival de Artes “Seda”, de São Carlos, São Paulo, SP	111
Figura 28 – Foto de parte do folheto de divulgação de apresentações no SESC SP do ano de 2011, com apresentação do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> na programação	111
Figura 29 – Foto da programação da Mostra SESC Cariri 2012 com apresentações do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, ambas no Estado do Ceará	112
Figura 30 – Foto do cartaz de divulgação da <i>tour</i> realizada pelo Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera pelos Estados do Ceará e Paraíba em 2012	113
Figura 31 – Fotos de apresentação do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> na cidade de Altaneira, CE, em 2012	114
Figura 32 – Foto do cartaz de divulgação da programação da Virada Cultural do SESC Bom Retiro do ano de 2012, com apresentação do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i>	115
Figura 33 – Fotos da apresentação do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> ocorrida no principal terminal de ônibus da cidade de Poços de Caldas em abril de 2012	116
Figura 34 – Foto de divulgação virtual da Cooperativa Paulista de Teatro das apresentações do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> na Virada Cultural Paulistana 2013	117

Figura 35 – Foto da capa do livreto de divulgação da programação de setembro de 2013 do SESC Três Rios, no Rio de Janeiro	117
Figura 36 – Foto do material de divulgação das apresentações do <i>Off Rio</i> – Multifestival de Teatro de Três Rios, RJ, em novembro de 2013	118
Figura 37 – Foto de divulgação das apresentações do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> no SESC Taubaté, SP, em fevereiro de 2014	119
Figura 38 – Foto do folder que o grupo entrega ao público que assiste as apresentações do espetáculo <i>Teatro à La Carte</i> desde o ano de 2013	120

SUMÁRIO-MENU

BEM-VINDOS! UMA INTRODUÇÃO	13
1 ENTRADA: “SALADA RUSSA” – BASES NORTEADORAS E INFLUÊNCIAS DA PESQUISA DO NÚCLEO DE PESQUISA TEATRAL SANTA VÍSCERA	17
1.1 FAZER-REFLETIR-FAZER, O TEATRO COMO MEIO DE CONHECIMENTO: KONSTANTIN STANISLÁVSKI E PETER BROOK COMO INSPIRAÇÕES TEATRAIS	22
2 ACOMPANHAMENTO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO ESPETÁCULO <i>TEATRO À LA CARTE</i>	29
2.1 A ARTE DE DECIFRAR A ESFINGE: UMA ESCOLHA PELO TRABALHO ARTÍSTICO NA “SELVA DE PEDRA”	29
2.2 AS AVENTURAS DA CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO	37
2.3 <i>TEATRO À LA CARTE</i> – VERSÃO 2013	46
3 PRATOS PRINCIPAIS: MISTURAR INGREDIENTES, INVENTAR RECEITAS, PROCURAR TEMPEROS – AS REFERÊNCIAS CONSTRUÍDAS NO CAMINHO	55
3.1 UM ESPETÁCULO NO CARDÁPIO: ANÁLISE ATIVA COMO BASE DA ESTRUTURAÇÃO DO ESPETÁCULO	56
3.2 O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO: DE UMA NECESSIDADE URGENTE A UMA ESCOLHA CONSCIENTE	62
3.3 ATOR COMO CENTRO MOTOR DA CENA: CRIAÇÃO E VIVÊNCIA DO MOMENTO PRESENTE	69
3.3.1 Atenção criadora: uma abertura para o momento presente	70
3.3.2 Adaptação: quando o jogo com o espectador entrou em cena	79
3.4 O CARDÁPIO DE CENAS E O DESPERTAR DA RELAÇÃO COM O ESPECTADOR	85
4 SOBREMESAS: OLHARES DA PERSPECTIVA DO ATOR SOBRE A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR E O ESPAÇO NÃO CONVENCIONAL AO TEATRO	89
OBRIGADA E VOLTE SEMPRE! UMA NÃO-CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	100

OBRAS CONSULTADAS	102
ANEXOS	104
ANEXO A – <i>TEATRO À LA CARTE</i>	104
ANEXO B – CURRÍCULO RESUMIDO DO ESPETÁCULO COM AS PRINCIPAIS APRESENTAÇÕES REALIZADAS	121

BEM VINDOS! UMA INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é uma degustação reflexiva sobre minha experiência como atriz e cocriadora do espetáculo *Teatro à La Carte*, que tem como características principais: o ator como centro motor de elaboração da cena; a ocupação de espaços não convencionais ao teatro para sua representação; e possibilitar ao espectador a escolha da cena que quer assistir em um “cardápio de cenas”. O espetáculo foi elaborado e é apresentado pelo “Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Víscera”, do qual sou integrante e membro fundador. Contém diversos trechos de cenas teatrais de diferentes autores da literatura e dramaturgia mundiais e as cenas têm duração de três a oito minutos. Assim, a partir da experiência de concepção e mais de cem apresentações do espetáculo, busca-se refletir sobre como o ator constitui o jogo teatral nas diferentes circunstâncias dos espaços de apresentação e como constrói o diálogo com o espectador que o espetáculo propõe.

A questão norteadora da pesquisa é “como o ator estabelece o diálogo com o espaço de representação, com o espectador e com as circunstâncias do ‘momento presente’ no espetáculo citado”. Para problematizar estas questões, é feita uma análise crítica da prática do espetáculo e seu desenvolvimento nas apresentações e, através dos resultados oriundos dessa análise, realizei a reflexão abordando os autores selecionados. Os principais autores citados são os encenadores Konstantin Stanislávski e Peter Brook, pois, em suas obras, ambos discutem, problematizam e refletem suas práticas teatrais. A abordagem feita aqui a Stanislávski se dá também pelo fato de que minha formação em teatro teve como base alguns dos elementos de seu “sistema”¹ e assim, em minha prática artística, continuo buscando aprofundar-me nesta perspectiva de fazer teatral. E a escolha do encenador inglês Peter Brook deu-se por fazer suas reflexões acerca da arte teatral com intensa referência em sua prática. A partir da década de 1970 do século XX, Brook intensifica a pesquisa sobre a figura do ator como centro da ação teatral, explorando a relação deste com os espectadores. Tendo a atenção voltada para a relação ator/espectador, opta também pela valorização do palco nu, para dar ênfase à relação essencial na construção da cena. Dessa maneira, Brook é uma referência presente na elaboração do espetáculo *Teatro à La Carte* e também em sua execução.

Através da compreensão teórica e prática das “leis orgânicas da ação” foi possível desenvolver no espetáculo *Teatro à La Carte* uma maneira de relacionar-se com os espaços não convencionais ao teatro onde ocorrem as apresentações, e com o espectador, na relação

¹ A opção de utilizar aspas na palavra sistema é do próprio autor Konstantin Stanislávski ao referir-se ao seu sistema de trabalho. Por isso, neste trabalho, sempre que se referir a seu “sistema”, utiliza-se aspas.

direta estabelecida com o ator, de proximidade e, muitas vezes, de interferência na cena. As “leis orgânicas da ação” foram desenvolvidas por Stanislávski e, segundo ele, foram descobertas a partir da análise da vida e do comportamento humano. Integram a primeira parte de seu “sistema”. Através do exercício das leis orgânicas, o ator deve tornar-se apto a agir em cena, logo, as leis são auxílio ao ator, um subsídio concreto para seu trabalho na cena. Compõem as leis orgânicas da ação: atenção, imaginação, músculos-livres, plasticidade, tempo-ritmo, circunstâncias, situações, relação, adaptação e comunhão. Estas leis não atuam separadamente entre si. Geralmente, no que se considera uma atuação orgânica pela abordagem do “sistema”, o ator atua relacionando-se com as leis em conjunto, dependendo da situação cênica. No contexto deste trabalho, é dada a ênfase na relação com as leis de “atenção” e “adaptação” e suas contribuições ao ator que se insere no espaço não convencional ao edifício teatral e às interferências do espectador como parte da cena.

Como metodologia, é realizada uma pesquisa bibliográfica em dois importantes materiais: as publicações e entrevistas (impressas ou em material visual) do encenador inglês Peter Brook, para uma compreensão de sua obra e a relação de suas descobertas com meu processo pessoal, problematizando e refletindo sobre a experiência com o espetáculo *Teatro à La Carte*; e também na principal obra do mestre russo Stanislávski – O trabalho do ator sobre si mesmo².

Elegi a escrita em primeira pessoa devido ao fato de o estudo dizer respeito a uma reflexão acerca de minha experiência. Além da pesquisa bibliográfica, dei continuidade às apresentações do espetáculo como atriz e relatei em gravações ou por escrito as minhas reflexões, do colega de cena, e por vezes dos espectadores, após as apresentações para incluir na elaboração do trabalho. A escrita dividiu-se em quatro partes, que denominei de “Entrada”, “Acompanhamento”, “Pratos Principais” e “Sobremesa”, fazendo alusão ao cardápio de cenas do espetáculo.

O primeiro capítulo – Entrada – é uma breve introdução às referências que constituem o caminho que sigo, através da iniciação ao estudo do “sistema”. Rapidamente, explano sobre a formação que recebi, que partiu de conhecimentos sobre o “sistema” e como chegaram até mim, influenciando minhas escolhas e o meu caminho até o presente momento.

No segundo capítulo, denominado “Acompanhamento”, descrevo a trajetória do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera e a narrativa da elaboração e criação do espetáculo

² A obra se divide em dois tomos: *El trabajo Del actor sobre si mismo em el proceso creador de la vivencia* e *El trabajo Del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*, o primeiro da editora Alba (Espanha) e o segundo, da editora portefia Quetzal.

Teatro à La Carte. Para fazer a reflexão sobre a composição da obra, trago o filósofo Luigi Pareyson e sua teoria da formatividade do objeto artístico. A visão de Pareyson é de que não há a necessidade de se ter previamente a ideia formatada do trabalho, e sim, deixar-se conduzir pelo ato de “fazer”, para, a partir dele gerar a obra de arte. Nesse sentido, a reflexão abre possibilidades de entendimento do processo enquanto “fazer”, nas decisões e ações que resultam na produção final, que no caso do teatro é o espetáculo que, mesmo que seja submetido ao processo de apresentações, pode sempre ser alterado e modificado conforme as percepções dos atores maturam em seu desenvolvimento.

No terceiro capítulo estão desenvolvidos os “Pratos Principais” da pesquisa, por isso é assim denominado. Trata do assunto capital deste estudo e, na referência ao menu, são seus mais substanciais componentes: o trabalho do ator em relação aos diferentes espaços de representação, o trabalho com as leis da atenção e adaptação, e a relação com as ações do espectador em cena. Ao abordar o assunto, discorro sobre as vivências que contribuíram tanto de maneira positiva quanto de maneira a pensar em outras formas, para estabelecer estas relações com os espaços não convencionais ao teatro e com o espectador. Neste ponto do estudo, tem-se o olhar da perspectiva que foi o meu impulso para realizar a pesquisa e assim, poder elaborar, através da compreensão, outras perspectivas para a prática do espetáculo *Teatro à La Carte*. Em primeiro plano, abordo a poética do ator como centro motor de elaboração da cena, e encontro nos escritos de Peter Brook a chave para a compreensão das relações que o ator estabelece com o espaço de apresentação, com o espectador e envolvendo todos estes aspectos, o momento presente, aqui/agora da cena. Nesse momento do texto se explora a relação destes aspectos com a ação e suas leis, que são parte essencial do “sistema” elaborado por Stanislávski. Esta escrita se centraliza em duas destas leis que apoiam o ator no desenvolvimento do espetáculo *Teatro à La Carte*: atenção e adaptação. Ao abordá-las, pretendo construir uma ponte que relaciona a presença destas leis na atuação, dentro do jogo teatral que se estabelece no momento presente da ação no espetáculo *Teatro à La Carte*. Também neste capítulo, é servido o prato “original”, o “cardápio de cenas”, que aborda a relação direta de diálogo, que se estabelece através do cardápio, do ator com o espectador. Com a possibilidade de dar ao público a oportunidade da “escolha” do que quer assistir, e antes disso, da opção de aceitar ou negar a abordagem que está sendo realizada em um espaço cotidiano, não teatral, entendo que há a abertura de uma brecha para a coexistência da realidade da cena na realidade cotidiana. Assim, exploro a ação do espectador na proposta e seu papel de cocriador do espetáculo, pois suas ações influenciam o jogo do ator na realização da cena, e o modo como a construção de uma ação conjunta através das ações de ambos no

momento presente vai gerar o “acontecimento” do teatro, conforme é definido pelo filósofo argentino Jorge Dubatti.

Entendo nesta pesquisa que no espetáculo há uma proposta de ação do espectador, visto que espectador e ator são agentes do acontecimento teatral. O posicionamento do espectador, geralmente, é de caráter receptivo ao que acontece na cena. Mas, desde o início do século XX, a questão do espectador e sua função no teatro vem sendo problematizada, e mais fortemente nas últimas três décadas, amplamente discutida no âmbito da teoria teatral. No espetáculo *Teatro à La Carte* há a proposta dos atores, que oferecem aos espectadores um cardápio de cenas através do diálogo direto com a plateia, e tem sua ação cênica adaptada às reações do público. Optei por refletir sobre a ação do espectador na cena, a partir da relação proposta pelos atores no espetáculo: dar ao público a possibilidade da escolha do que quer assistir. Também ao problematizar este tema, analiso as colocações do educador e filósofo Jacques Rancière, que escreve sobre a compreensão da “ação” de “ver”, considerando o olhar como possibilidade de conhecimento e de atividade, em contraponto à noção de passividade que geralmente se dá ao ato de ver. A partir da obra desses dois autores, traço relações para a problematização da relação ator/espectador.

E, fechando a degustação, tem-se a “Sobremesa”, na qual reflito sobre o processo de criação do espetáculo como um todo, e faço outras relações acerca da inserção do teatro em espaços diversos à sala convencional a partir de algumas reflexões políticas e éticas deste ato, com a inserção de colocações do crítico de arte Nicolas Bourriaud. Aqui, me dirijo a uma finalização do texto, fazendo algumas considerações sobre a inter-relação entre ator, espectador e espaço, visando não uma conclusão, mas um fechamento das ideias desenvolvidas. A mesa está posta. Bom apetite!

1 ENTRADA: “SALADA RUSSA” – BASES NORTEADORAS E INFLUÊNCIAS DA PESQUISA DO NPT SANTA VÍSCERA

Nunca acreditei em uma verdade única, nem minha, nem de ninguém. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser válidas em determinado lugar, em determinado momento. Mas descobri que uma pessoa só pode viver se possuir uma absoluta e apaixonada identificação com um ponto de vista. Sem dúvida, a medida que o tempo passa e vamos mudando, e o mundo vai mudando, os objetivos mudam e os pontos de vista também. Quando penso sobre tantos anos de ensaios escritos, de ideias expressas em uma infinidade de lugares, em incontáveis ocasiões, há algo de que tenho absoluta certeza. Para que qualquer ponto de vista seja útil, deve-se comprometer com ele totalmente, deve-se defendê-lo até a morte. Não obstante, ao mesmo tempo, há uma voz interior que nos murmura: ‘Não encare tão a sério. Afirma-o com força. Abandona-o rapidamente’.

Peter Brook

Agora não há como fugir ou refugiar-se em algum lugar seguro. É hora de assumir um ponto de vista. Ao assumi-lo, não tenho outra escolha senão fazê-lo como manda Brook, com absoluta e apaixonada identificação, e também, com a sinceridade de alertar para o fato de que, ao assumir um ponto de vista, assume-se por própria “conta e risco”, considerando que será uma interpretação individual e um entendimento parcial, construído a partir de vivências que o contato com ensinamentos anteriormente elaborados.

Os pontos de vista que defendo aqui não são somente meus, embora a interpretação que farei deles o seja. Tenho encontrado na trajetória alguns parceiros de pesquisa e trabalho que compartilham deles e me ampliam os caminhos, além dos mestres, que indicam o norte. Portanto para iniciar esta escrita considero importante esclarecer a minha escolha. Tive, em minha formação teatral, contato prático com os elementos que compõem o chamado “sistema” do russo Konstantin Stanislávski, pelo qual me interessei intensamente. Após o término de meus estudos na graduação, optei por continuar pesquisando e desenvolvendo meu trabalho aprofundando o conhecimento nesta linha de pensamento artístico. Considero esta uma escolha pessoal, um caminho jamais buscado com fins de estabelecer uma verdade absoluta e radical, mas sim, objetivando a construção de um caminho próprio na arte.

Iniciei no teatro aos 17 anos, no ano de 2002, na cidade de Santa Maria, RS, em um grupo amador³. No ano seguinte, ingressei como aluna no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, que, na época, ainda mantinha a estrutura de

³ Refiro-me ao *Grupo Presença* dirigido e fundado por Pedro Freire Júnior, advogado e ator. O grupo existiu por mais de 40 anos na cidade de Santa Maria, sendo extinto em 2007, ano do falecimento de seu diretor e fundador.

um estúdio de teatro⁴, no qual todos os professores trabalhavam à sua maneira, porém seguindo os princípios de uma mesma linha de pesquisa em teatro, desenvolvida na Rússia e trazida para o referido curso pela Professora Doutora Nair D’Agostini⁵. D’Agostini fez sua formação de quatro anos no GITIS, o Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (atual Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo - LGITMiK), entre os anos de 1978-1981, tendo como professores Gueorgui Tovstonógov (1915-1989), Arkadii Kastman (1921-1989) e Lev Dodin (1944-), seguidores das pesquisas do encenador e ator russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), pioneiro no Ocidente a desenvolver um sistema de treinamento e trabalho do ator. Nair foi a primeira brasileira a cursar o referido instituto russo e, a partir de 1986, quando ingressou como professora efetiva do Curso de Artes Cênicas da UFSM, iniciou a formação de professores, atores e diretores sob esta perspectiva metodológica.

Quando compreendi o “sistema” como sendo uma possibilidade de investigação de “modos de fazer”, possível – por sua característica pedagógica – de ser adequado e adaptado a diferentes épocas, linguagens artísticas e culturas, devido à capacidade de ser individualizado em cada sujeito, iniciei uma pesquisa pessoal. Busquei em bibliografias em língua espanhola⁶ e no trabalho direto com os professores, dentro e fora de sala de aula, um aprofundamento desta metodologia. O contato direto com alguns professores neste caso foi muito importante, pois a prática viva dos ensinamentos do “sistema” é fundamental para uma compreensão, mesmo que em pequeno grau, de suas particularidades. Vislumbrei através deste processo a união entre o aprendizado que estava recebendo e o caminho de consciência de si mesmo através de relações entre arte/vida, arte/ética e arte/transformação da própria realidade. Estas possibilidades foram tornando-se cada vez mais concretas, com as experiências práticas e assim fui construindo meu caminho como atriz e diretora, dentro dos motes que me eram apresentados no cotidiano do curso. E foi através das experiências geradas por estas possibilidades que busquei nos meus trabalhos posteriores, inclusive em *Teatro à La Carte*, a

⁴ O termo “estúdio” é aqui utilizado para descrever a forma pela qual se trabalha quando há um forte trabalho laboratorial no processo aprendido, com uma linha de pesquisa como base prática a ser aplicada na formação do aluno-ator.

⁵ Nair D’Agostini (1945-): Doutora em Teatro pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Sua tese de doutoramento intitulada “O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator”, descreve seu aprendizado na Rússia e sistematiza os conhecimentos da análise ativa pelo viés de Georg Tovstónógov, seu mestre.

⁶ A obra de Stanislávski foi publicada no Brasil através das traduções americanas que não apontam diversos aspectos da totalidade de seu trabalho, principalmente no que diz respeito à última fase de sua pesquisa correspondente aos últimos três anos de sua vida, que enfoca a metodologia de análise ativa⁶ do texto como referência para a criação da personagem. Assim, no curso de teatro da UFSM nos era dado para leitura os livros em espanhol, publicados pela editora portenha Quetzal.

investigação do ator como centro motor da cena e a pesquisa por formas de contato com o espectador e investigação das potências do espaço não convencional ao teatro.

Após a conclusão de minha graduação, já na cidade de São Paulo, continuei minhas pesquisas através de *workshops*, palestras e seminários com atores e diretores russos⁷, que me possibilitou ampliar meus conhecimentos. Além disso, busquei um maior contato pessoal com Nair D'Agostini, algumas vezes em sala de ensaio e outras, em conversas e orientações. Atualmente, estabeleci um vínculo de pesquisa com o diretor e tradutor Diego Moschkovich, graduado em 2008 na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGITMiK) na Rússia, e que trabalhou por dois anos como assistente de direção de Anatoli Vassíliev, um dos principais diretores russos da atualidade, discípulo de Maria Ossípovna Knébel⁸.

Faço esta introdução para uma melhor compreensão por parte do leitor das relações que encontro entre os encenadores que são minha base de pesquisa: Stanislávski e Peter Brook, dada a maneira como cada um, em determinado momento, direciona sua pesquisa e fazer teatral para o estudo de questões da natureza humana e o conhecimento de si mesmo. São homens que descobrem em seu fazer teatral maneiras de estabelecer o contato ator/espectador que vai revelando aos dois sujeitos possibilidades de criação de espaços de convívio no acontecimento teatral. Ambos, à sua maneira, veem no teatro um meio de conhecimento do mundo e do homem.

Nesse sentido, posso dizer que encontro em Stanislávski a base sólida para a construção de uma investigação teatral que é calcada na experimentação tendo o “sistema” como guia, pois a partir do momento em que se consolidam os conceitos da metodologia através da prática, pelo entendimento das leis orgânicas da ação, tem-se um trabalho de investigação que gera como resultado a independência do ator, pois a partir de certo ponto de elaboração do conhecimento, o trabalho com o “sistema” permite ao artista teatral individualizar seu processo, dando a possibilidade de percepção de como se estabelece individualmente a criação artística.

Entendo que, para Stanislávski, a importância da renovação da arte teatral era também de uma renovação e busca do que é essencialmente humano a cada novo processo de criação. O ator deve buscar sempre o novo e evitar a estagnação de sua arte. O método de análise ativa

⁷ Participei durante o ECUM 2010, de uma oficina com Tatiana Stepanchenko, atriz e encenadora russa radicada na França, palestras com Alexei Levinski (ator e praticante da biomecânica de Meyerhold) e Anátoli Vassíliev, um dos principais diretores russos da atualidade, herdeiro de Maria Knébel. Após este evento, tive contato por palestras com nomes da encenação russa como Adolph Saphiro, Yuri Plestkay entre outros pesquisadores do “sistema”.

⁸ Maria Ossípovna Knébel (1898-1985). Atriz e aluna de Stanislávski no final de sua vida, Knébel é considerada a principal discípula do mestre russo. Deu continuidade ao seu trabalho, sendo a principal responsável pela linha que hoje segue a escola de interpretação de Moscou.

que ele desenvolveu em seus últimos anos consiste na pesquisa profunda não somente da obra dramaturgica, lugar onde se encontram as questões humanas que os autores trazem à tona através de seus textos, mas da natureza humana na qual ela se mostra e concretiza: nas ações. Logo, a análise ativa é uma proposta para a compreensão profunda da essência humana através da criação artística. A ação física, neste caso, é a via para a construção da materialidade da criação, para contatar através do fazer teatral estes mananciais das sensações humanas. Assim, poderia, como escreve D'Agostini (2007, p. 63), “captar a essência da vida do ser humano, apreender sua vida e seu mundo interiores”, sendo todo o “sistema” um caminho para tal tarefa.

A perspectiva pela qual Peter Brook explora o que ele denomina “espaço vazio” em seu teatro, a meu ver, também se relaciona com a relação do teatro como espaço de concretude e reflexão da vida. Há a concentração na figura, humana, do ator como a essência da cena, e na relação ator e espectador como o acontecimento maior do ato da representação, na qual ambos, através do encontro no qual se constrói o acontecimento teatral, vivenciam o momento presente, tão verdadeiro e real quanto a própria realidade. Para Brook, captar uma ideia e colocá-la em cena exige um grande trabalho de entrega e profundidade em sua feitura. Diz ele:

Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum. (...) Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente. (BROOK, 2002, p. 8).

Por não ser igual a vida, por ser “mais visível” e “mais vívida”, a cena deve concretizar o que ele chama de “intensidade de vida” (BROOK, 2002, p. 13), que também era a busca de Stanislávski em todo o desenvolvimento do “sistema”.

Opto por fazer aqui uma rápida explanação em linhas gerais sobre o “sistema” e como este me foi apresentado durante minha graduação. Tentarei dar uma ideia, de forma breve e em linhas bastante gerais, de como se estruturam os pilares da moderna escola russa de trabalho do ator. O que aqui chamo de “moderna escola russa de trabalho do ator”⁹ pode ser

⁹ Termo utilizado pela atriz e encenadora russa Tatiana Stepanckenko, na oficina “Análise-Ação ou como se servir”, da qual participei e que foi ministrada durante o ECUM 2010, realizado na SP Escola de Teatro, nos dias 1º, 2 e 3 de março de 2010.

didaticamente dividida em dois pilares principais: o método das ações físicas e a análise ativa. Na prática, estes dois pilares se complementam e fazem parte um do outro.

Ao dedicar toda a sua vida à investigação de princípios concretos para o trabalho do ator, Stanislávski descobriu nas ações físicas uma metodologia para alcançar esta meta e auxiliar o ator na construção e efetivação daquilo que quer expressar em cena. Após a estruturação da metodologia das ações físicas, o mestre russo desenvolve nos últimos três anos de vida a análise ativa, que, como diz D'Agostini (2007, p. 30):

Por meio de um processo constante de investigação, preocupado em captar o impulso de vida que originou a criação do autor, K. Stanislávski nos contempla com o método de análise ativa. O método constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor, através da ação, e é um meio para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo.

Entende-se assim que o “sistema”, composto pelo método das ações físicas e pela análise ativa, é um instrumento de trabalho do artista teatral, introduzido na escola russa para os artistas iniciantes, abrangendo do mesmo modo os aspirantes a diretores e atores; ou seja, o processo inicial é o mesmo, para qualquer uma das funções. A maneira utilizada na formação do curso de teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) entre 2003 e 2005¹⁰ tratava-se, primeiramente, de uma série jogos e exercícios físicos que pretendiam preparar o corpo do ator e diretor em formação para o desenvolvimento e a percepção das leis orgânicas da ação¹¹, propondo a vivência destas pelas aulas práticas. A instrumentalização dava-se desde a maneira de preparação e conscientização corporal até o desenvolvimento de improvisações das mais diversas. Com isso, o ator vai, de maneira gradativa, pela experiência, internalizando estes princípios através do trabalho diário, bem como o diretor conhece não somente pela teoria, mas pela prática, maneiras de treinamento e criação, e também vivencia as vias pelas quais o ator precisa passar para chegar ao estado criativo. Este aprendizado consiste no objetivo central e é de fundamental importância para a compreensão do “sistema” para que, a partir dele, o artista possa construir uma investigação artística própria.

No terceiro semestre, foi introduzido o conhecimento da análise ativa do texto a ambos os alunos, atores e diretores. Logo, independente das funções, quando nos direcionamos para

¹⁰ Descrevo aqui a maneira pela qual fui introduzida na metodologia pelos professores que atuavam como docentes do curso no ano de 2003 e 2004, muitos deles em caráter de substituição, tendo saído da instituição tempos depois. Obviamente, cada turma de professores e também de alunos, tem sua particularidade, por isso, minha referencia a esta especificidade.

¹¹ Para um maior entendimento teórico sobre as leis e como são utilizadas pelo ator no “sistema”, indico a leitura da dissertação “A organicidade do Ator” de Adriana Dal Forno, defendida em 2001 no Instituto de Artes da UNICAMP/Campinas (SP).

a parte prática, ator e diretor têm um conhecimento comum que é utilizado por ambos na construção das experimentações que irão originar o espetáculo teatral.

Embora tenha sido dado o nome de “método” ou “metodologia” para as descobertas de Stanislávski, e não se pode negar que realmente são – visto que o próprio mestre denominou de “sistema” utilizando aspas para marcar as ressalvas – é errôneo interpretá-los como receituário rígido e de regras fechadas. Através da compreensão do “sistema”, cada artista tem a possibilidade de imprimir sua identidade ao trabalho, seja ele ator ou diretor, pois é baseado na criação de “formas de investigação” do ator e de suas potencialidades humanas.

Minha formação foi fortemente influenciada por esta forma de prática teatral, principalmente porque encontrei nela os princípios de uma prática que guiam meu trabalho e fazem com que eu procure uma maneira de imprimir a individualidade artística a este aprendizado. Dessa maneira, realizo em minha pesquisa acadêmica uma reflexão sobre minha prática, visto que assim, considero estar realizando uma ponte entre teoria e experiência e principalmente, aprender ainda mais com os resultados da pesquisa.

1.1 FAZER-REFLETIR-FAZER, O TEATRO COMO MEIO DE CONHECIMENTO: KONSTANTIN STANISLÁVSKI E PETER BROOK COMO INSPIRAÇÕES TEATRAIS

A escolha de nossos caminhos é feita a partir das observações e vivências, das experiências que a vida nos dá. As inspirações são necessárias para a construção de uma trajetória, pois são elas que nos levam a utopia. Entendo que o que nos chega destes grandes homens de teatro são, mais do que seus trabalhos, sua utopia. Utopia porque o que fizeram já é história, já está nos livros, transformou-se em lenda. Sendo utopia, talvez não corresponda exatamente aos fatos reais, mas serve de substrato invisível, imagético, de fato, é inspiração. Assim, ao escolher Konstantin Stanislávski e Peter Brook como referências, faço por enxergar nestes dois homens essa parte invisível, sonho, uma imagem que guia no caminho que deve ser percorrido na realidade.

Uma necessidade pessoal de aprendizado acerca da essência da condição humana permeou a trajetória destes dois homens de teatro. Para ambos, “teatro é vida” (BROOK, 2002, pág. 07). Mas que vida é essa e como se diferencia do nosso cotidiano? Se teatro é vida, porque existe, se todo o restante de nossos atos e práticas também o são? A questão é que em cena o artista cria a vida. O artista cria as perspectivas, as ações, as oposições e conflitos. Na vida artificial que recria em cena, brinca e reorganiza a vida “real”. Na cena, as mazelas, as situações e os sentimentos humanos vêm à tona, através da vida de brincadeira que ali se cria.

Ao ler atentamente as obras destes dois homens de teatro, percebemos rapidamente que buscavam a essência da vida humana no teatro, a essência do homem. Nisto se incluem as sensações humanas inerentes aos homens de qualquer tempo: o medo da morte, o medo, o amor, o ódio, a inveja, o rancor e toda a sorte de conceitos que chamamos de sentimentos. São sensações e questões que permeiam os homens em todas as épocas, justificando, por assim dizer, suas ações. Brook (2010) afirma que o motivo de Shakespeare¹² ser um autor atemporal e sempre estudado através dos tempos é que sua obra versa sobre o que ele chama de “grandes questões humanas”, que impulsionam nossas ações e a vida humana e a caracterizam em qualquer tempo e espaço.

Trabalhando de formas distintas, tiveram em comum a crença em um desenvolvimento pessoal e a busca pelo conhecimento do homem, ininterruptamente através da atividade teatral. É característico dos dois enxergar que o teatro tem um fim não apenas com a apresentação de espetáculos cênicos, mas sim, como pesquisa, como material que possibilita o estudo e a descoberta das potencialidades humanas através da arte cênica como experimentação criativa. Tanto um quanto o outro encontraram grandes êxitos profissionais em suas carreiras artísticas e nestes momentos, sentiram-se persuadidos internamente por um impulso de busca por algo além do estabelecido como “sucesso”. Insatisfeitos, continuavam suas buscas pessoais na arte teatral por algo que viesse ao encontro de seus anseios. Da parte de Stanislávski uma busca obstinada pela ética, na vida e no palco, pelo frescor, pelo novo, ou pelo que ele denominou “centelha de vida” que deveria falar à alma humana a cada apresentação. Da parte de Brook, a busca por uma linguagem universal, humana, unificadora, que fale a qualquer pessoa em qualquer parte do mundo.

Essas características que parecem ter um fundo comum – a investigação da essência humana através do teatro – que servem de inspiração para o trabalho teatral e que move minha busca pela descoberta de meios e modos de contato e experiência com o espectador em qualquer que seja o espaço de representação. Por isso, penso ser importante introduzir como estas questões se apresentaram para estes encenadores, pois são o fundamento para o desenvolvimento dos conceitos-chave de suas obras e, por fim, de como este entendimento e visão nos levou a uma prática particular através do espetáculo Teatro à La Carte.

A opção pela experimentação e a pesquisa prevê margens para o erro e, geralmente, não se adequam aos prazos fixos para a apresentação de resultados. Por isso, são constantes os momentos em que artistas que sentem a necessidade da investigação optem por criar núcleos

¹² SHAKESPEARE, Willian (1564-1616) foi um poeta e dramaturgo inglês, tido como um dos maiores e mais influentes escritores de todos os tempos.

de pesquisa independentes. Para Stanislávski, para quem o centro do fazer teatral foi o material humano, o ator e suas potencialidades, a sua busca enquanto encenador foi sempre por uma metodologia que não engessasse e que pudesse abrir caminhos para a concretização do potencial criativo do ator. Mesmo com a incidência de inúmeros sucessos em sua carreira, nunca estava completamente satisfeito. Esta busca foi sua motivação para a construção dos estúdios de teatro, lugares onde reinava a experimentação sem o objetivo principal de ter como produto o espetáculo encenado. Camilo Scandolara (2006, p. 28) fala desta necessidade do mestre russo:

Não havia um percurso já estabelecido, era necessário encontrar novas maneiras de abordar a profissão. Stanislávski tinha ideias a respeito das renovações, mas necessitava de espaço onde pudesse experimentá-las e desenvolvê-las. Estes espaços foram os estúdios, que funcionaram como laboratórios para o desenvolvimento e enriquecimento de seu ‘sistema’.

No caso de Stanislávski, vejo a necessidade de investigação e estabelecimento de um elevado senso ético no trabalho artístico, principalmente nos estúdios, e o compromisso com o ofício teatral e com os companheiros de trabalho. A busca por uma ética e pelo desenvolvimento humano através do teatro é destaque em todo seu histórico teatral. Acreditava no teatro como meio de elevação da inteligência e da potencialidade dos homens e sendo assim, um potente instrumento de transformação da realidade. Foi nos estúdios que seu “sistema” foi desenvolvido. E, nos últimos anos de sua vida, foi em caráter experimental que trabalhou com sua principal discípula, Maria Ossipovna Knébel, que após sua morte, levou adiante sua metodologia e uma escola de interpretação. Segundo Diego Moschkovich, a contribuição de Stanislávski para o teatro foi, na verdade, uma revolução, pois sua pesquisa modificou não só a forma de fazer, mas a função do teatro e seu lugar na sociedade. Ao buscar uma nova forma de atuação, Stanislávski encontrou uma forma de pesquisa e laboratório sobre as relações humanas. Para Moschkovich (2013):

Antes de Stanislávski havia a peça, que é uma verdade artificial, inventada por um autor que usa aquelas figuras pra dizer certa coisa, ou seja, a definição de um texto dramático, quer ele tenha sido composto a partir da realidade, quer não. E o que se fazia? Havia essa verdade - artificial, inventada, conceitual - do dramaturgo, impresso através do personagem que dizia alguma coisa. Isso era pego pelos grupos, pelas trupes e era encenado. E se criava uma representação, uma mimese, uma imitação daquela ação no palco com figurinos, cenários, texto, etc. Se imitava, se ilustrava a ação criada pelo dramaturgo. Ou seja, o que acontecia? Através da intenção da cena, se reproduzia ou se demonstrava o ponto de vista de um autor. Se chegava no ponto de vista desse autor através de uma montagem. Agora, o que Stanislávski fez, sua grande revolução, que nem mesmo ele soube que realizou, é exatamente criar possibilidades de não se demonstrar ou ilustrar. Não chegar ao

ponto de vista de um autor, não chegar às mesmas conclusões do autor através de uma montagem. Existe esse processo até hoje no teatro, é o processo da novela, por exemplo, um processo ideológico, de criação de ideologia. Mas, o que ele fez foi o contrário. O que Stanislávski fez foi criar a possibilidade de, através dos pontos de vista, ou seja - da ação sintética criada por um determinado autor – abrir, desvendar, explorar, laboratoriar sobre as relações humanas subjetivas que se dão aqui/agora, autenticamente no palco. Essa foi sua grande revolução.¹³

Moschkovich defende que, embora seja chamada de “reforma” pelas teorias teatrais, a descoberta de Stanislávski foi, na verdade uma “revolução”, devido ao seu teor de investigação que eleva o patamar da arte teatral, colocando-a no lugar de ferramenta de pesquisa e gerador de conhecimento acerca do mundo e das relações humanas.

Peter Brook não segue o mesmo caminho de Stanislávski como pedagogo ou em uma dimensão que o coloque no posto de um reformador das pedagogias do teatro. O trabalho de Stanislávski é icônico e influencia de várias maneiras todo o teatro do século XX. Brook, por sua vez, ocupa outro espaço. Seu trabalho como encenador é permeado por experimentações, muitas delas inovadoras, sendo um articulador de suas experiências. Seu trabalho é inspirador não por ter elaborado um sistema ou metodologia, ao contrário, é avesso a métodos, mas por ter conseguido construir um trabalho sólido que criou uma estética teatral única. Além disso, a partir de seu trabalho teve a oportunidade de experienciar suas próprias questões internas. Margaret Croyden afirma que o teatro de Brook “expressava uma grande liberdade e variedade, uma mescla de tradições e uma sensibilidade universal” (CROYDEN 2005, p. 15)¹⁴. E acrescenta que o encenador inglês “se converteu em um símbolo de inesgotável criatividade teatral; e tem demonstrado que é um artista é capaz de conseguir se tem a coragem e a integridade de objetivos a crença na validade da arte.” (*ibidem*, p. 16). Nascido no ano de 1925, Peter Brook iniciou sua carreira de diretor teatral em 1943, aos 19 anos. Primeiramente, seu interesse era o cinema¹⁵, arte com a qual também trabalhou como diretor, porém, devido à impossibilidade de dirigir seus próprios filmes neste primeiro momento, o jovem Brook alçou vôo no teatro. Por 26 anos, Brook trabalhou fazendo montagens em diferentes países como Inglaterra, França, Estados Unidos, Suécia, entre outros. Brook menciona que sua experiência em teatro sempre se deu de forma autodidata, partindo das experiências que havia tido em sua formação cultural, alicerçado pela sorte e pelo instinto.

¹³ MOSCHKOVICH, Diego. Trecho retirado de fala realizada na Escola de Esportes da Barra Funda, em 23 de outubro de 2013, no bairro da Barra Funda, São Paulo, SP. A fala foi gravada pela autora deste trabalho com permissão de Diego Moschkovich.

¹⁴ “*Un teatro que expresaba una gran libertad y variedad, una mezcla de tradiciones y una sensibilidad universal.*” (tradução nossa).

¹⁵ Peter Brook dirigiu diversos filmes em sua carreira, muitos deles, versões cinematográficas de peças que encenou. Entre seus filmes, destacam-se: *Lord of the Flies* (1963), *Marat/Sade* (1967), *King Lear* (1969), *Meetings with remarkable Men* (1977) e *The Mahabharata* (1989).

Sua motivação principal para a escolha da profissão veio de sua necessidade de conhecer e desbravar o mundo. Para satisfazer este desejo, aceitava diversas experiências pessoais e profissionais, tornando-se também diretor de cinema, ópera e televisão. O principal fator que o atraía para a atividade teatral não era o resultado final, o espetáculo montado, mas sim o processo de ensaios e preparação, com destaque para o envolvimento com diferentes lugares e pessoas:

Um caminho levava a outro, levando-me ingenuamente a áreas onde eu não tinha nenhum conhecimento específico, nem experiência [...]; a passar do filme a ópera, à comédia leve, aos clássicos, à televisão, cada explosão de energia a produzir mais energia, uma área alimentando a outra. Mas era somente ao viajar que eu me sentia completo. (BROOK, 2000, p. 104).

Embora reconhecesse sua posição artística privilegiada e que havia aprendido “os princípios que determinam todas as artes” (BROOK, 2000, p. 38), Brook descreve uma sensação que o impelia para novas experiências, tornando-se o que ele denominou “um jovem com pressa” (*ibidem*, p. 88):

Eu havia pulado todos os estágios de aprendizado, aprendendo enquanto fazia; assim, eu não tinha rivais e fui tomado pelos colegas de profissão como uma espécie de rebelde querido. Naquele momento, talvez injustamente, eu experimentava as recompensas do sucesso sem ter tido que lutar para conquistá-las. (BROOK, 2000, p. 111).

Apesar da boa situação profissional em que se encontrava, Brook questionava-se constantemente acerca das motivações e objetivos pessoais que o cercavam e conta que teve impulsos de desistência do que havia conquistado. Constantemente estas inquietações pessoais o levavam a buscar em diferentes locais e experiências algo com o qual se identificasse e que o fizesse compreender seu lugar no mundo, suas escolhas profissionais e um sentido maior para a prática de sua arte.

Na década de 1950, Brook entra em contato com os ensinamentos místicos de Gurdjieff¹⁶, um mestre espiritual armênio. Essa experiência modificou e influenciou fortemente sua trajetória. Esses ensinamentos sugerem que o homem pode, através do estudo intenso e pragmático de si mesmo, trilhar caminhos evolutivos e de expansão da consciência.

¹⁶ George Ivanovich Gurdjieff (1866-1949) – foi um místico e mestre espiritual armênio. Ensinou uma filosofia de autoconhecimento profundo, através da lembrança de si. Teve alunos em São Petersburgo e Paris.

Segundo o filósofo Peter Ouspensky¹⁷ (1957, p. 13), “há alguma coisa muito maior e mais importante por trás da superfície da vida que conhecemos. E enquanto não sabemos mais sobre o que há sob essa superfície, todo o nosso conhecimento da vida e de nós mesmos será realmente insignificante”. Para ampliar e principalmente aprofundar o conhecimento de si mesmo e do mundo, é elaborado um sistema de leis que orientam o homem nesse caminho de descoberta de si. Brook escreve sobre este aprendizado em sua autobiografia e o que, a partir dele, começou a compreender:

Ouvi palavras simples que imediatamente soaram verdadeiras, palavras que falavam de uma compreensão que só pode ser comunicada diretamente, nunca pela escrita ou pela teoria, e cujo princípio básico é que nada deve ser aceito passivamente; tudo deve ser questionado e verificado, pois uma verdade só adquire sentido e convicção se for testada, redescoberta e provada passo a passo na experiência própria de cada um. Eu tinha muitas camadas de resistência, mas ali, não havia qualquer tom de ritual, o que me foi muito tranquilizador; ao contrário, eu fui convidado para trabalhar com pessoas comuns, sem vãos de fantasias ou romances – algo que me forçou a encarar e aceitar, com dificuldade, a minha própria e essencial insignificância. (BROOK, 2000, p. 99).

Nota-se que, a partir deste momento, o caminho artístico de Brook se transforma, e suas experiências mais profundas, como a viagem à África, o trabalho com pessoas de diferentes culturas e a própria criação do Centro de Pesquisas e Investigações Teatrais (CIRT)¹⁸ e suas emblemáticas encenações, se concretizam após este período, nas décadas subsequentes de 1960 e 1970. Sobre a criação do Centro, diz Brook (2010, p. 181):

O Centro se constituía como o ponto de onde poderiam convergir as mais diversas culturas, e também era um centro nômade, porque levava seu elenco heterogêneo a empreender largas viagens para chegar a povoados onde nunca havia chegado nenhum outro grupo em cartaz. [...] Buscamos aquilo que outorga vida a uma determinada forma cultural. Não estudar a cultura, mas o que está por trás dela.¹⁹

Parece que a vontade de investigação que guiou Stanislávski à criação dos estúdios e Brook ao desenvolvimento de seu centro de pesquisas tem em seu âmago essa necessidade de conhecimento sobre tudo que é humano. O que gostaria de refletir neste primeiro capítulo é, realmente, como estes dois homens descobriram o fazer teatral como meio de estudo e de

¹⁷ Piotr Demianovitch Ouspensky (1878-1947) – foi um filósofo e psicólogo russo. Escreveu livros como *Um novo modelo do Universo* (1907) e *O Quarto Caminho* (1909). Foi o principal discípulo do mestre espiritual George I. Gurdjieff, tomou nota de suas lições e escreveu diversas obras sobre sua doutrina chamada de “um sistema de estudo do homem e do mundo”, tendo transmitido no Ocidente esta doutrina.

¹⁸ Centro de Pesquisa e Investigações Teatrais, fundado pelo diretor em 1974 e atuante até o presente momento.

¹⁹ “*El Centro se constituía como el punto donde podían converger las más diversas culturas, y también era un centro nómada, porque llevaba a su heterogéneo elenco a emprender largos viajes para llegar a los pueblos a los que nunca había llegado ningún grupo de gira. [...] Buscamos aquello que otorga vida a una determinada forma de la cultura. No estudiar la cultura en si misma, sino lo que está detrás de ella.*” (tradução nossa)

conhecimento, não apenas uma profissão, mas um modo de compreensão da vida e da existência humana. E, como hoje podemos entender este fenômeno? Ainda é possível fazer do teatro um meio de investigação de si mesmo nos dias atuais? Ao buscar inserir a atividade teatral e performática nos mais variados locais, fazendo a intersecção com a realidade, com o público e o mundo, muitos artistas do presente estariam buscando sua própria resposta para estas questões lançadas? Enfim, os capítulos seguintes são a minha tentativa de contribuição, mesmo que ainda prematura, sobre um processo de trabalho que busca intersecções com o mundo do qual participa.

2 ACOMPANHAMENTO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO ESPETÁCULO *TEATRO À LA CARTE*

“De nenhuma maneira permita que algo ou alguém o impeça de estar em atividade, ainda que nas condições mais precárias, em vez de perder tempo buscando as condições ideais, que talvez nunca cheguem. Em última instância, o trabalho chama o trabalho.”²⁰

Peter Brook

Ao intitular sua autobiografia “Fios do Tempo”, o encenador Peter Brook encontrou uma imagem de extrema beleza para mostrar como o entrelace de cada experiência que viveu, suas decisões e o aprendizado ao longo de sua trajetória o levaram a construir o trabalho ao qual dedicou todas as esferas de sua vida. Os relatos de experiência de importantes homens de teatro como este nos servem de reflexão para pensar em como encarar, dentro de nosso tempo e perspectivas individuais, uma jornada que se caracterize na ênfase da prática artística e na reflexão acerca desse processo, trabalhando com as possibilidades que nos são oferecidas e os obstáculos cotidianos que nos são lançados, não querendo buscar os mesmos resultados, mas no sentido de refletir e descobrir uma maneira própria de desenvolver a arte.

2.1 A ARTE DE DECIFRAR A ESFINGE: UMA ESCOLHA PELO TRABALHO ARTÍSTICO NA “SELVA DE PEDRA”

O espetáculo *Teatro à La Carte* nasceu por obra do acaso, de forma imprevista e, poder-se-ia dizer, despropositada. Sua elaboração inicial se deu de forma intuitiva e foi determinada pelas necessidades que se apresentavam aos atores do núcleo teatral que deu origem ao experimento que, mais tarde, gerou o espetáculo. Este núcleo era formado de seis jovens atores, dos quais eu era a mais jovem. Conhecemo-nos e graduamos no curso de teatro da Universidade Federal de Santa Maria, cidade do interior do Rio Grande do Sul. Acalentávamos todos, o sonho de viver de nossa arte em uma metrópole. Para a maioria de nós, a única grande cidade que conhecíamos era a capital do estado, Porto Alegre. Eu nunca havia visitado uma cidade maior, mas, desde menina acreditei que não poderia exercer a profissão de atriz se não estivesse no eixo Rio-São Paulo. Na graduação, as conversas com os colegas de turma e curso sempre acabavam na constatação de que seria impossível viver da profissão sem mudar-se para um desses grandes centros. Se optássemos por ficar em Santa

²⁰ “De manera que no permita que nada ni nadie le impida estar en activo, aun en las condiciones más precarias, en vez de perder tiempo buscando las condiciones ideales, que quizá nunca lleguen. En última instancia, el trabajo llama al trabajo.” (BROOK, 2000, p. 34)

Maria ou voltar para nossas cidades de origem²¹, invariavelmente teríamos que buscar outras possibilidades de sobrevivência. Hoje, passados mais de seis anos e com uma estrada percorrida, meu pensamento e opinião a este respeito já não são os mesmos, mas, naquele momento, o pensamento vigente era o da busca por um grande centro, pois, entre conversas descontraídas e emocionadas, muitas vezes cheias de “ímpeto passional” pelo teatro movido em grande parte por nossa ingenuidade, descobrimos objetivos comuns. Ao perceber que as ideias teatrais que nos moviam pareciam similares, decidimos então, tentar viver em um local maior, que oferecesse possibilidades de independência financeira através da arte e de crescimento e aprendizado profissional. Naquele momento, a vontade nos impulsionou e foi necessária coragem, alguma ousadia e muita utopia para enfrentar a decisão de fundar um grupo na maior cidade da América Latina, São Paulo, o destino escolhido. Dos seis integrantes originais, apenas um já havia passado por lá. Então, éramos seis atores e diretores de teatro desconhecidos em São Paulo, sem dinheiro e com um objetivo certo, além da vontade para aventurar-se.

Apesar da impulsividade de todos, para duas pessoas, Marco Antonio²² e eu, algumas coisas estavam claras desde o início: nosso desejo era o de “fazer pesquisa em teatro”, por isso a escolha do prefixo em nosso nome ainda na cidade de Santa Maria – Núcleo de Pesquisa Teatral –, e que para ter os resultados que objetivávamos, teríamos que trabalhar muito e realizar a produção e administração do grupo. Com isso, partimos todos para a metrópole. Chegamos no mês de janeiro do ano de 2009.

No primeiro momento tínhamos muita pressa, necessidade e éramos movidos por certa ingenuidade. Nos primeiros dias, ficamos todos em uma mesma pensão, no bairro da Bela Vista, uma opção para quem chega a São Paulo sem muitos recursos e sem lugar para se hospedar. O plano era, assim que possível, dividir um apartamento para que fosse viável trabalhar e ensaiar em um mesmo espaço. Recém chegados e atordoados, estávamos em meio a um turbilhão de novas informações. Houve um choque inicial de estar no local em que tanto queríamos e a todo instante ter que enfrentar diversas situações que nos colocavam frente às urgências do momento: como manter-se financeiramente na cidade. Como a maioria recebia pequenas ajudas da família, que não eram suficientes para manter-se na cidade pagando

²¹ Os seis integrantes eram de diferentes cidades do interior do Rio Grande do Sul. Por ser um centro universitário localizado no meio do estado, Santa Maria recebe estudantes de diferentes municípios gaúchos.

²² Marco Antonio Carvalho Barreto Fialho Júnior (1983) é ator, pesquisador e um dos criadores do espetáculo *Teatro à La Carte*. Tem formação acadêmica no curso de Publicidade e Propaganda e realizou diversos trabalhos como ator em encenações dos alunos do curso de artes cênicas. Além disso, foi ator do grupo de pesquisa do qual eu também fiz parte, o *Vagabundos do Infinito*, ligado ao curso de teatro da UFSM. Marco também é fundador do NPT Santa Viscera, onde trabalhamos em colaboração.

aluguel, contas e alimentação, a primeira providência tomada foi encontrar um meio de renda imediato, ou seja, um emprego. Mas, a experiência de menos de um mês na cidade logo comprovou que seria impossível manter um emprego fixo (como garçonetes e garçons em cafés e bares e *office boy* em produtoras de vídeo) e fazer teatro nas “horas vagas”, visto que estas praticamente não existiam e o trabalho esgotava toda nossa energia. Não era esse o nosso propósito. Tínhamos um objetivo claro: o teatro. Não poderíamos perder este foco em meio às exigências da sobrevivência cotidiana, pois sem isso, não faria sentido estar ali. Então, a decisão tomada pelo grupo foi a de assumir os riscos, deixando os empregos previamente conseguidos para fazer uma tentativa em conjunto de subsidiar-se através do teatro.

Conseguimos alugar um apartamento quase que por milagre, sem fiador e sem contatos. Isso nos possibilitou uma casa e um local de ensaios, nossa sala de estar. E agora tínhamos outra tarefa difícil, precisávamos manter aquele espaço. Novamente lançando mão da ingenuidade, a primeira sugestão foi vender doces e salgados fabricados nesse espaço coletivo que dividíamos, para, com os valores obtidos, alugar um teatro e colocar em cartaz uma ou mais das oito peças que havíamos levado para a cidade em nossa bagagem. Obviamente, sabíamos que teríamos que lançar mão de outras ideias (bem) melhores, além desta, para conseguirmos êxito nesta empreitada. Porém, algo deveria ser feito de imediato.

Decisão tomada, fomos à prática. As meninas do grupo colocaram seus dotes culinários em exercício durante o dia, fazendo doces e salgados, e à noite, toda a turma foi para a rua vender os produtos. Porém, como artistas, para chamar a atenção de nossa suposta “clientela”, decidimos nos vestir com figurinos, inventando personagens e realizar o trabalho com descontração, visto que para todos nós, embora quiséssemos encarar o desafio, aquele era um momento difícil e bastante embaraçoso. Não éramos vendedores ambulantes; éramos atores. Naquela ocasião, eram diversas as questões que nos colocávamos: estamos no caminho certo? A renda obtida é muito pouca, vale a pena? Nosso sonho é tão forte assim para encarmos a cidade dessa forma? Podemos simplesmente voltar às nossas casas e não passar por isso. Todos estes pensamentos estavam presentes, seja no íntimo, seja em conversas e reuniões.

Enfim, o turbilhão interno era intenso, mas fomos adiante. Nossos figurinos inusitados despertaram a curiosidade das pessoas, que achavam graça, perguntavam, mas poucos compraram nossos quitutes. As pessoas que abordávamos queriam saber quem éramos e por que estávamos vestidos daquela forma. Explicávamos os motivos: éramos atores, estávamos chegando a São Paulo a menos de um mês e estávamos tentando trabalhar com nossa arte. Na

segunda noite, depois desta explicação, realizamos uma cena de teatro da peça “O Urso”, de improviso. A peça estava na carta de espetáculos do grupo, mas haveria uma substituição no elenco e esta ainda não havia sido ensaiada. Mesmo assim, a cena foi feita e no meio da rua lotada, algumas pessoas olharam e até compraram alguns doces.

Na terceira ou quarta noite, um pouco desanimados, dois dos atores foram vender os doces. Marco Antonio era um deles. Três horas depois voltaram para casa, eufóricos. Não venderam nenhum dos alimentos, mas tinham vendido outra coisa: uma cena! Em um bar de pouco movimento, próximo da Rua Augusta, um homem abordado por eles fez a pergunta “propulsora”: “Por que estão vendendo doces?”. Sem ânimo nenhum, os meninos responderam como na noite anterior, que eram atores vindos do Sul e estavam vendendo doces na tentativa de conseguir algum dinheiro para colocar as peças em cartaz, enquanto pensavam em algo melhor para fazer. Porém, desta vez, houve uma proposta inusitada: “Se vocês são atores, eu quero comprar uma cena de teatro. Não quero doces. Pago, mas pela cena. Apresentem uma cena para mim”.

Na época, os meninos interpretavam Vado e Veludo, personagens da obra “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos. Apresentaram uma cena da obra e foram pagos por isso. Depois do episódio, voltaram para a casa, contaram a história para o restante do grupo e, empolgados, tiveram a ideia: se funcionou uma vez, pode funcionar de novo. Por que vender doces e salgados, se podemos vender nossa arte? Vamos vender nosso trabalho! A princípio uns relutaram, outros se animaram, mas no final foram surgindo propostas animadas de como faríamos e a ideia foi aceita e aprovada por todos.

Rapidamente, selecionamos cenas que já tínhamos prontas, oriundas dos espetáculos que levamos conosco para serem apresentados em São Paulo, e um figurino e maquiagem foram improvisados. Na noite seguinte, saímos na rua chamando a performance de “Teatro na Madrugada”. Com figurino e maquiagem que cada um improvisou por conta própria, percorremos a rua Augusta, abordando os clientes dos bares onde havia cadeiras e mesas nas calçadas e também, os transeuntes da rua. Queríamos chamar o máximo de atenção possível, fazendo uma cena de teatro assim que conseguíamos a atenção de alguém. O resultado era muita balbúrdia, desentendimento e uma desorganização geral.

Na segunda saída, pensamos em utilizar uma folha contendo escritas as cenas que poderíamos apresentar: mais de 30, com duração de cinco a 15 minutos, de diversos gêneros

(tragédia, comédia, tragicomédia, realismo-mágico, realismo, infantil, absurdo e também poesias)²³.

Não recordo se chegamos a fazer essa primeira folha e sair para a rua, mas após a primeira saída do grupo utilizando esse formato, Marco Antonio e eu achávamos que havia muitas mudanças a serem feitas e que a proposta era muito interessante, porém estava sendo mal executada. Assim pensávamos Marco Antonio e eu. Uma das demais integrantes, Lara²⁴, concordava conosco. Começamos a pensar em confeccionar um cardápio bem elaborado, com fotos, para que as pessoas visualizassem e escolhessem as cenas e Marco Antonio, utilizando seus conhecimentos oriundos da sua formação no curso de Publicidade e Propaganda, já pensava em como formatar o menu. Também nos preocupamos em preparar uma apresentação interessante do espetáculo, que chamasse atenção e que, ao mesmo tempo, organizasse a proposta em uma linguagem cênica. Particularmente, me preocupei em como faríamos a abordagem das pessoas nos diferentes locais de apresentação, pois tínhamos pouca experiência neste tipo de intervenção. E havia muita preocupação com as questões do trabalho de ator. O ensaio das cenas, a sua adaptação para a rua e os espaços alternativos. Estávamos em São Paulo havia um mês e meio. Evidentemente, desde os primeiros dias, o conflito entre os planos que tínhamos feito em Santa Maria e a realidade que enfrentamos começou a decepcionar alguns integrantes. Havia três pessoas (Marco Antonio, eu e Lara) que, naturalmente, estavam tomando partido do espetáculo e querendo pensá-lo com a intenção de pesquisadores que haviam tido uma boa ideia e agora, deveriam trabalhar para torná-la uma obra artística. Começamos a insistir na necessidade de apostar no desenvolvimento do trabalho, em sua experimentação enquanto linguagem, em seu desenvolvimento, em como abordaríamos o público e como iríamos nos inserir em diferentes espaços, para que a partir dele novas possibilidades artísticas surgissem. Logo, não dizia respeito somente ao sustento financeiro, mas para que daquele trabalho realmente nascesse nosso “núcleo de pesquisa teatral” como nos denominávamos.

Nesta época, por conta de problemas familiares, ausentei-me por 20 dias de São Paulo, retornando ao Sul. Nesse período, foi decidido que as apresentações seriam feitas de dia, em feiras da cidade, como a da Praça da República e do Parque Trianon e em frente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP). À noite, as apresentações continuavam em diversos pontos da

²³ Entre as cenas de obras que compunham o cardápio nesta primeira fase estavam: “Macabéa”, texto baseado na obra “A hora da estrela” de Clarice Lispector; “Álbum de família”, de Nelson Rodrigues; “Esta propriedade está condenada” de Tennessee Williams; “Esperando Godot” de Samuel Beckett; “O Presidiário”, cena do filme “Waking life” de Richard Linklater, entre outros.

²⁴ Lara de Bittencourt (1977) tem formação como atriz e diretora de teatro na Universidade Federal de Santa Maria e fez parte do NPT Santa Viscera do ano de 2009 até o ano de 2011.

Avenida Paulista. Um primeiro cardápio com a diagramação visual feita por Marco Antonio foi confeccionado, com cerca de 30 cenas.

Foram confeccionadas quatro bandeirolas de plástico, amarradas com cabos de vassoura, que serviam para demarcar o espaço de representação. Com estas bandeirolas, os cinco atores desenvolveram uma forma de chegada no espaço das feiras e ruas. Assim, chamavam a atenção das pessoas de forma organizada. Ao escolher o espaço, as bandeirolas eram dispostas formando um quadrado ou retângulo, o palco. Ali dentro, os cardápios de cena eram oferecidos ao público e os atores desenvolviam a cena escolhida. Como o objetivo era vender cenas de teatro, uma placa improvisada, com o nome “Vendem-se Cenas” foi confeccionada. O figurino e a maquiagem foram também improvisados, adaptando-se ao que cada um havia levado à cidade. Sobre este período, Marco Antonio recorda:

Eu lembro que no início, na primeira e segunda saída, dava uma certa vergonha. Porque nossas coisas eram muito ruins mesmo, eu me refiro às roupas escolhidas de qualquer jeito, a maquiagem improvisada, a nossa placa que estava escrito errada²⁵ e era feita de caixas de leite, de forma mal acabada mesmo, sem capricho, era isso que dava vergonha. Na cena, não. Durante a cena eu não tinha vergonha porque eu acreditava que estava bom. Mas era a primeira vez que íamos sair assim maquiados para a rua, algo que para nós não parecia tão normal. Eu lembro disso, que quando passou um ônibus grande de dois andares e o vidro era espelhado e aí a gente se enxergou... Mas junto dessa vergonha tinha também a coragem de ir e fazer. Eu via que era uma grande idéia, que podia ficar muito legal, mas era a primeira vez que a gente estava indo. Eu estava inseguro também. Todos tinham vergonha, alguns disfarçavam, outros não. E quando saímos na rua e eu olhei pra alguns, e eles estavam ‘amarelado’... e a gente já estava na esquina da Paulista, eu pensei ‘vou ter que tomar a frente, senão não vai sair’. Aí, a gente foi.

Quando Marco fala do misto de sensações, a vergonha pela situação e ao mesmo tempo a coragem de fazer e de se aventurar, penso hoje que isso foi decisivo para que apostássemos no futuro do espetáculo, porque entendíamos que aquele era somente um momento, certamente embaraçoso, mas visualizávamos a potência daquela ideia. Como a frase de Brook que abre este capítulo, acreditamos no trabalho mesmo com aquelas condições precárias, o mais importante era estar em atividade e desenvolver artisticamente aquela boa ideia. Em meio a estes acontecimentos, nestas primeiras apresentações, cerca de oito, já vieram as primeiras notícias na imprensa. Na primeira saída com este novo formato, uma matéria foi realizada com o grupo.²⁶ Também uma aluna de graduação do curso de Jornalismo

²⁵ Marco Antonio refere-se a primeira placa utilizada, na qual estava escrito “Vende-se cenas”, grafia incorreta por descuido dos integrantes.

²⁶ Matéria do site G1 da empresa Globo.com, em anexo no final deste trabalho.

da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) fez um pequeno vídeo para uma disciplina, enfocando o trabalho²⁷.

Figura 1 - Fotos de uma das primeiras saídas do grupo²⁸



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2009).

Passado o período, voltei para São Paulo e a situação estava dividida, pois três dos integrantes não concordavam com o aperfeiçoamento daquele trabalho que estava sendo criado e não se adaptavam ao cotidiano da nova vida que foi proposto e anteriormente combinado em Santa Maria, de intenso trabalho e dedicação ao grupo. Marco Antonio, eu e Lara estávamos enxergando um grande potencial na criação, mas entendíamos a necessidade de mudanças e aperfeiçoamento. O espetáculo “aconteceu por acaso”, em uma ideia inesperada, mas em nossa opinião, agora era hora de refinar o trabalho e colocar em prática as ideias sobre pesquisa e arte, que tinham nos levado até ali. Porém, este não foi o pensamento de todos os membros do grupo, que não conseguiam visualizar naquele projeto e nem no trabalho em grupo, algo em que se apostar. Além disso, inadequações ao cotidiano da cidade e a vida em conjunto também complicaram bastante esta fase inicial. Gustavo Dienstmann Diniz²⁹, um dos integrantes do grupo nesta época relata:

A balança pesava mais para um lado. Seis pessoas dependiam daquele trabalho e o dinheiro não sustentaria nem uma. Era bom olhar para o lado e ver que estávamos nos segurando, que acreditávamos que ia dar certo, mas o convívio do grupo começou a ficar estremecido e a situação dentro de casa começou a ficar ruim. Acordávamos para trabalhar em algum projeto que não sabíamos direito, pois

²⁷ O vídeo está disponível no site *YouTube*, no link <http://www.youtube.com/watch?v=RkKuGfy2CNQ>.

²⁸ A primeira foto mostra a placa improvisada, feita para as primeiras apresentações. Na segunda foto é possível visualizar as primeiras bandeirolas confeccionadas. Fotos realizadas em março de 2009. Acervo do grupo.

²⁹ DINIZ, Gustavo Dienstmann (1983) é ator e diretor de teatro, atualmente é aluno da graduação em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS).

estávamos desesperados para que algo desse certo. À tarde saíamos pra vender cena, quando saíamos, porque existia uma vergonha intrínseca que fazia com que o nos enrolássemos para que não desse mais tempo de sair e assim iam passando os dias. Pensei que teria que fazer uma escolha. Primeiro: preferia a amizade das pessoas e o bom convívio do que viver como estávamos vivendo. Segundo: filho de comerciante, nunca tinha feito só teatro na vida, achei que a melhor opção era trabalhar fora e levar o teatro como segunda opção, como já fazia no Rio Grande do Sul. Então resolvi me desligar do projeto.

Como já dito anteriormente também por Marco Antonio, havia a vergonha por estar especificamente daquela forma na rua, a situação era difícil para todos. Na matéria publicada no site G1 da Globo.com, uma senhora faz um comentário nos chamando de “coitados” e toda a matéria faz menção a situação do grupo nos colocando realmente nessa situação, com a qual eu não concordava, mas estava ciente de que poderia ser vista sob esse ângulo. Pessoalmente, claro que cheguei a me perguntar entre a primeira e a terceira saída, se a forma que estávamos vendendo as cenas nos ajudaria em algo, mas logo que surgiu o interesse das pessoas e, logo após às primeiras matérias, eu e Marco percebemos que ali estava uma grande oportunidade, porém naturalmente isso não estava claro para todos, e realmente era difícil enxergar com clareza, pois a realidade que se apresentava era de muita dificuldade nas apresentações. Sobre isso, Gustavo (2014) comenta:

Pintar o rosto criava essa camada entre o eu e o público, como uma parede, como se com isto eu estivesse protegido. Mesmo assim sentia vergonha, tinha um sonho quando cheguei a São Paulo, na cidade grande e não era aquele. Ficar parado na rua a espera que paguem por uma cena sua, era frustrante e vivo ao mesmo tempo. Quando compravam a cena, o mundo em volta se transformava, em dois ou três minutos se tornava real e concreto o que estávamos fazendo. Mas eram pequenos contos de fadas que acabavam neste tempo e voltávamos ao mundo real por mais uma hora ou duas.

Como descreve Gustavo, era frustrante vivenciar uma experiência que na grande parte do tempo era maçante e embaraçosa. Logo, imagino também que era mais difícil para eles acreditar nela. Como Marco, Lara e eu acreditávamos muito, tentamos inculcar isso nos outros colegas, mas não foi possível, e a partir disso, como disse Gustavo, a convivência como grupo foi se tornando impossível³⁰.

Finalizando este primeiro momento, aconteceu que ao final de quase três meses, três integrantes decidiram sair do grupo. Ficamos eu, Marco Antonio e Lara. Como, na época, nos

³⁰ Não cito aqui o nome dos outros dois integrantes envolvidos porque, desde a saída deles do grupo no ano de 2009, não temos mais nenhum contato, e assim sendo, não sei se concordariam com a citação de seus nomes. Eles voltaram ao Sul, enquanto Gustavo permaneceu em São Paulo, morando conosco até o primeiro semestre do ano de 2011. No início de 2013, convidei Lara para que contribuísse com este trabalho, porém, nos meses subsequentes, acabamos nos afastando bruscamente e não nos falamos mais. Fiz um contato por *e-mail*, mas não obtive resposta.

afinamos em nosso pensar artístico, essa foi a melhor possibilidade. Em 7 de maio de 2009, oficializamos a formação do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, com um “espetáculo-interventivo” chamado na época de “Vendem-se Cenas” sendo apresentado desde 20 de fevereiro pelas ruas da cidade.

2.2 AS AVENTURAS DA CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO

Descrever os aspectos que serviram de base para a construção do espetáculo *Teatro à La Carte* não é minha única intenção, embora este procedimento seja necessário ao processo desta escrita. O principal, todavia, é a reflexão sobre como a junção de cada peça do quebra-cabeça de ensinamentos teatrais recebidos instigaram a criação da obra artística. Nesta primeira parte, disserto com frequência utilizando da descrição sempre aliada da reflexão, entendendo que isso se faz necessário para um maior entendimento das questões abordadas no capítulo seguinte e também, por entender que meu estudo se faz no âmbito da “pesquisa em arte”, referindo-se a um trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por uma artista, sendo este artista também um pesquisador. Assim, neste trabalho, acredito que se concretiza a colaboração entre pesquisa e arte.

Neste caso, a obra constituiu-se por ex-alunos de um curso de graduação – atores graduados – que mantiveram o anseio da investigação e no intuito de continuarem sendo pesquisadores, fundaram um “núcleo de pesquisa teatral”, com o interesse em fazer pesquisa em arte através de um diálogo teórico-prático, tendo por vezes intersecções com a academia, mas não prioritariamente em seu âmbito.

Ao discorrer acerca de como realizamos o processo de “dar forma” ao espetáculo *Teatro à La Carte*, encontro nas palavras do filósofo Luigi Pareyson um ponto de partida e pontos para estabelecer um diálogo. Em sua análise da experiência estética, Pareyson (1993, p. 11) propõe “um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte”. Sua perspectiva é a da estética da formatividade que toma como base a ideia da filosofia sobre a impossibilidade de uma separação da experiência e da reflexão, sendo por isso um campo em constante movimento.

Sobre a relação entre o fazer e o formar da obra de arte, o autor diz:

É preciso, sobretudo, recordar que o ‘fazer’ é verdadeiramente um ‘formar’ somente quando não se limita a executar algo já realizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que

realiza. Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*. (PAREYSON, 1993, p. 59).

Certamente, enquanto técnicas teatrais de representação das cenas não há uma inovação ou técnica que possa ser considerada novidade. O ineditismo no caso do *Teatro à La Carte* foi na forma de apresentação das suas cenas, dispostas em um “cardápio”, evidenciando a escolha do espectador e a forma de abordagem do público, e nisto sim, foi necessário “inventar um modo de fazer” apropriado para o espetáculo. Dar o direito de escolha ao espectador é, para o ator, uma opção pelo risco. O chefe da cena é o público. Embora tenhamos ensaiado e não haja improvisação de novas cenas, a ordem delas é dada pelo espectador, e o próprio desenvolvimento do espetáculo é comprometido por sua escolha, pois caso a plateia não faça a escolha, não há sessão. Este processo se deu enquanto já realizávamos apresentações concomitantemente aos ensaios para o desenvolvimento da obra, visto que não poderíamos parar de apresentar nas feiras e parques da cidade, pois este era nosso trabalho. Portanto, foi verdadeiramente no ato da feitura que se inventou o modo de fazer. Há também a questão de que na abordagem do público, não há como realizar ensaios prévios, a experimentação precisa ser feita junto ao espectador para que as possibilidades possam ser testadas com a presença da plateia. Não havia uma fórmula que pudéssemos seguir (ou, não a conhecíamos) e nosso processo de formar a obra foi se construindo no processo de experimentação e tentativas daquilo que nossa experiência artística intuía ser de funcionalidade dentro da estrutura inusitada. Nunca havíamos nos defrontado com os desafios de estabelecer uma forma de abordagem diferenciada com a plateia, então, este “conceber executando” ao qual Pareyson se refere, parece ser a descrição que mais se adequa ao processo de realização. Há uma reflexão que penso ser pertinente com este momento vivido, na qual o sentimento de incerteza guia o caminho a se percorrer. Comentando sobre um momento da experiência com a platéia na África, diz Brook (2010, p. 199):

O primeiro período, quando começávamos a atuar, foi para nós como aprender a tocar um instrumento novo. Não tínhamos absolutamente nenhuma experiência prévia para guiar-nos. Em todo o período inicial, temos que descobrir na realidade quais são as condições efetivas a partir das quais vai se poder contar com o público. qual a melhor maneira de reuni-lo? Qual o melhor horário do dia? Que fazer se houver pouca gente? Se forem poucas pessoas, continuar por quanto tempo? Continuamos? Paramos? Esperamos?

Estas dúvidas descritas por Brook estiveram muito presentes nessas primeiras apresentações. Atrair o público e abordá-lo tornou-se um de nossos maiores desafios.

Pensando nisso, decidimos procurar por uma linguagem para o espetáculo. Que figurino, que objetos, qual a maneira de chegarmos aos lugares?

Em um primeiro momento, inventamos esse “modo de fazer” diferenciado ao oferecer cenas em um cardápio. Porém, como nossos locais iniciais eram as ruas e as praças, acabamos por optar, primeiramente, por uma linguagem que remetesse àquilo que considerávamos ser da estética do que Brook (2008, p. 91) denomina de “o teatro em estado bruto”:

o teatro que não se faz em teatros, o teatro em estrados, em carroças, em palanques; com o público em pé, bebendo, sentado em volta da mesa, participando, respondendo; o teatro na sala do fundo, no sótão, no celeiro; [...] teatro é um termo tão genérico que inclui tudo isso e ainda o brilho dos candelabros. (BROOK, 2008, p. 91).

As noções que tínhamos desse teatro bruto, do qual o teatro de rua³¹ faz parte, nos guiaram nesse primeiro momento. Consideramos hoje que o *Teatro à La Carte* é um espetáculo de rua, visto que é feito também nela, mas devemos admitir que nunca pesquisamos ou procuramos saber dos recursos utilizados pelos grupos que atuam especificamente na rua e fazem uso de técnicas para tal, simplesmente pelo fato de não termos tido essa oportunidade quando de nossa formação e também pelo fato de que nosso interesse sempre foi o contato direto com o público e a utilização de diferentes espaços que, a nosso ver, poderiam receber uma apresentação teatral. É importante fazer esta consideração, ante a avaliação de que os artistas que fazem teatro na rua dispõem de técnicas e ideais específicos, que caracterizam uma estética particular. Muitos dos grupos que atuam no cenário paulistano têm uma preocupação política bastante evidente e escolheram a rua como meio de trabalho, sendo uma opção politicamente engajada³². Por isso, não nos categorizamos deliberadamente dentro da estética do teatro de rua justamente por respeitar e saber das complexidades que envolvem tais grupos e artistas. Além disso, nosso trabalho enfoca uma abordagem aos espaços não convencionais ao teatro. Neste trabalho, quando se faz referência a estes espaços, consideramos que se caracterizam por serem espaços públicos, de circulação de pessoas e de convivência, onde indivíduos se reúnem para diferentes atividades nas quais o teatro não está inserido convencionalmente, ou seja, um espaço que não foi anteriormente preparado para

³¹ É importante sublinhar que não houve uma busca ou estudo acerca da estética do teatro de rua, desde o início pensávamos em desenvolver um trabalho que não fosse, necessariamente, classificado como tal.

³² Esta observação é feita a partir de minha participação, no segundo semestre do ano de 2011, de uma disciplina ministrada pelo Professor Doutor Alexandre Matte, na UNESP, no campus da capital paulista. A disciplina reunia, quinzenalmente, diversos grupos atuantes do teatro de rua da cidade e discutia questões inerentes ao processo criativo e trabalho dos mesmos. Nestas ocasiões, me foi possível conhecer diversos artistas e suas lutas.

receber uma apresentação teatral e não dispõe dos recursos técnicos de som e luz para a realização desse tipo de evento. Nossa ideia, desde o princípio, foi tirar o teatro de seu espaço convencional – a sala teatral – e aproximá-lo do público, em uma quadra poliesportiva, dentro de uma livraria, de uma comedoria, saguões de teatros e edifícios, jardins, terraços e pátios. Assim como esses locais, consideramos a rua também como um espaço alternativo e dedicamos a ela o mesmo trabalho específico dos outros locais citados.

Nosso esforço se direcionava na procura de uma linguagem que favorecesse o trabalho dos atores, independente da estética. Então, considerando que um dos principais objetivos era chamar a atenção dos espectadores transeuntes, pensamos que nossa maquiagem deveria ser bem definida e com traços fortes e apostamos nas cores e estampas para o figurino e objetos de cena. Foi mantida a ideia inicial das bandeirolas e da placa, mas as aperfeiçoamos criando uma unidade para ambas, visto que formavam nosso cenário. Estes detalhes podem ser observados nas fotos abaixo, que mostram a placa utilizada pelos atores, o figurino e maquiagem utilizados no ano de 2009.

Figura 2 - Placa com o nome do espetáculo



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2009).

Figura 3 - Os atores do espetáculo no ano de 2009



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2009).

Figura 4 - Detalhe das maquiagens dos atores utilizadas no ano de 2009



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2009).

Na figura 5, a seguir, detalhe que mostra as bandeirolas:

Figura 5 - Apresentação na Avenida Paulista no ano de 2009



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2009).

A linguagem e as opções estéticas foram sendo definidas enquanto apresentávamos o espetáculo. E também o modo de chegada aos locais e a forma de organização do espaço, nossa condução ao abordar as pessoas, o modo de explicar como funciona o espetáculo e solicitar que a pessoa escolha uma das cenas do cardápio. Era preciso inventar um “como fazer” estas ações artisticamente. Havia a dúvida entre colocar-se enquanto atores ou criar um personagem para abordar as pessoas, em como estabelecer um contato inicial e uma relação direta com o espectador, e depois da escolha do segmento a ser apresentado, como estabelecer

outra realidade na cena, diferente do cotidiano, que em nossa crença é um diferencial necessário ao fazer teatral que acreditamos.

A metodologia para que a concepção se faça no decorrer do ato de realizar a obra é a da tentativa. Através dela é que se testam os procedimentos que se quer aplicar. É ela a base da experiência. Continua Luigi Pareyson (1993, p. 61):

Para descobrir e encontrar como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, isto é, figurando e inventando várias possibilidades que se devem testar através da previsão do seu resultado e selecionar, conforme sejam ou não capazes de resistir ao teste, de tal sorte que de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava.

Pensar na possibilidade, levá-la a experimentação, realizar a tentativa e verificar através de sua execução a funcionalidade dentro da obra e, de teste em teste, de tentativa em tentativa, ir formando, pela escolha, um determinado resultado. Quando o autor menciona a seleção das possibilidades que melhor são capazes de resistir ao teste, encontro as palavras que expressam o procedimento adotado pelo grupo, pois foi através dos testes que realizávamos a cada apresentação, seja em atitudes calculadas previamente em ensaios rápidos ou em algo que surgia no improviso, que o espetáculo tomou forma. Para cada tentativa há um resultado. Quando é satisfatório, fica a vontade de repeti-lo, de perceber em que se acertou para que, da próxima vez, possamos repeti-lo. Quando é insatisfatório, quer-se saber as falhas, para que se tente de outro jeito da próxima vez. Aos poucos, começamos a ocupar diferentes espaços, não somente as ruas e praças. Nossas apresentações ocorriam também em espaços cobertos, como varandas e *foyers*. O público destes locais nos atraía e o fato de serem cobertos facilitava as apresentações no momento de obter a atenção do público. É importante mencionar aqui que o processo de tentativas sempre foi encarado pelo grupo como um processo de experimentação. E, quando dizemos experimentar não falamos apenas da repetição do que deu certo ou da verificação do que agradou o público. Referimo-nos a experimentar as possibilidades do trabalho, tendo Brook e Stanislávski como inspiração. Como exemplo está a questão da análise ativa em cena. Ao realizar a mesma cena diversas vezes, mudando sempre a intenção das ações, íamos descobrindo um *como fazer* que nos levasse a compreender o todo do texto e lapidar a intenção que era dada, até descobrirmos qual seria a definitiva. Somado a isso, as inúmeras conversas (guiadas pela análise ativa) após as apresentações contribuíam para este processo. Hoje, enxergamos que esse processo de tentativa e erro fazia com que estas primeiras apresentações fossem similares aos ensaios. Assim, nossos ensaios aconteceram diante do público e a obra foi sendo composta.

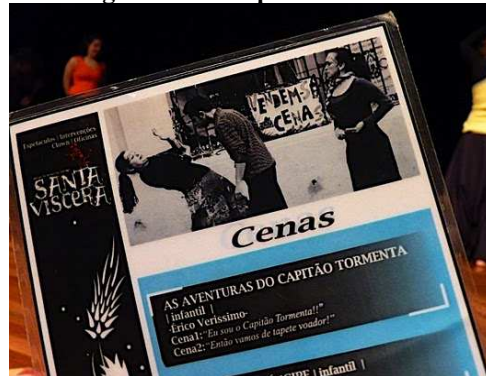
A partir do ano de 2010 começamos a pensar em como adaptar a linguagem do espetáculo a estes novos espaços. Elaboramos um figurino que não delimitasse tão pontualmente o masculino e o feminino, como as calças justas e saias, devido aos muitos personagens que interpretamos e suas múltiplas características desenvolvidas e marcadas na cena pelo trabalho dos atores. As bandeirolas foram substituídas por um rolo espesso de panos coloridos.

Figura 6 - As mudanças do espetáculo no ano de 2010



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2010).

Figura 7 - Imagem do cardápio de cenas no ano de 2010



Fonte: acervo do NPT Santa Viscera (2010).

Nesta época, além das mudanças de figurino, cenário e objetos cênicos, também suprimimos diversas cenas do cardápio, que não se adaptavam ao espetáculo por diversos motivos. Percebemos que algumas dessas cenas não atraíam o público ou necessitavam de muitas informações adicionais para sua compreensão. O apreço dos atores por cada cena também foi um dos fatores que levaram a escolher as cenas que sairiam ou ficariam no cardápio. As cenas que derivavam de espetáculos nos quais os atores atuavam anteriormente foram, em geral, escolhidas para continuarem no cardápio. “O Urso”, por exemplo, espetáculo

que inicialmente dirige e Marco atuou como protagonista, teve duas de suas cenas incluídas no cardápio. Cenas dos monólogos que cada um interpretava também foram escolhidas.

Acrescentamos também diversas cenas novas, esquetes de um ato e cenas de textos que não estavam na carta de espetáculos do grupo. Com esta mudança, conseguimos moldar pela primeira vez, uma linguagem que empregava uma unidade ao espetáculo. Mas continuávamos buscando aperfeiçoamento, pois acreditávamos que deveríamos empregar o máximo de cuidado à composição da obra.

É muito importante mencionar uma mudança fundamental que teve início em 2010, de aos poucos, ir deixando a placa “Vendem-se Cenas” de fora do espetáculo. Foi neste ano que resolvemos modificar o nome do espetáculo para *Teatro à La Carte – Vendem-se Cenas* e mais tarde, em 2011, apenas para *Teatro à La Carte*. Surgiram, ainda no final do ano de 2009, as primeiras apresentações contratadas e, portanto, previamente pagas em alguns locais. Nestas apresentações não havia a necessidade de cobrança dos espectadores. Para que não houvesse confusão por parte dos espectadores quando realizávamos apresentações contratadas, não inseríamos a placa. Para nós, a parte mais complicada do espetáculo sempre foi ter que cobrar pelas cenas. A necessidade financeira estava presente sim, mas estávamos nos empenhando para elaborar uma forma de apresentação do espetáculo que anulasse ou colocasse em segundo plano a cobrança entre as cenas. Desejávamos eliminar a cobrança direta porque isso deixava em nós a sensação de que estávamos fazendo o trabalho apenas pelo dinheiro. Na época não compreendia tão claramente porque esta transação nos incomodava tanto. Sei que existem muitas técnicas popularmente chamadas entre os artistas de “passar o chapéu”, e deixo claro que não faço oposição a esta prática, mas para nós acontecia de maneira um pouco diferente. O artista de rua, geralmente, faz seu trabalho para o público e, após a apresentação, “passa o chapéu” para que o público contribua com ele da maneira e com o valor que escolher, e se escolher fazê-lo. Ou seja, não existe a obrigação. No nosso caso, enquanto apresentávamos nas ruas, oferecíamos o cardápio e aguardávamos o pedido. Isso já estabelecia a relação de que sem o dinheiro não haveria apresentação. Havia um valor mínimo a ser dado pelo espectador. Nos primeiros meses de apresentações, oferecíamos o cardápio às pessoas e explicávamos que o valor de cada cena era um mínimo de R\$ 4,00 ou mais. Estávamos nos espaços, muitas vezes por horas, pela necessidade dos ganhos que ali obtínhamos. Havia um pensamento dúbio em nós acerca do que estávamos fazendo. Por um lado, queríamos muito mostrar nosso trabalho e nos recusávamos a dar nossa força de trabalho em um emprego que não nos satisfizesse. Éramos artistas, da arte viveríamos. Por outro lado, ter que comercializar nosso trabalho daquela forma específica,

cobrando dos espectadores na hora por uma cena era bastante embaraçoso. Particularmente, sempre pensei na importância do acesso das pessoas às artes e sempre acreditei nas atividades artísticas como fortes componentes para o desenvolvimento da sensibilidade humana de forma ampla e imediata. Com certa ingenuidade, que assumo sem receios, acredito que a arte é um dos componentes que pode transformar a realidade. Então, a maneira pela qual comercializávamos nosso trabalho inicialmente, mesmo que digna e justificada, causava em nós um certo mal-estar. Com o passar dos anos, descobrimos maneiras alternativas para financiar o nosso trabalho, sendo as apresentações contratadas ou realizadas através de parcerias e vontade pessoal do grupo, mas não há mais a cobrança de valores de forma direta aos espectadores. E poder deixar a cobrança de lado, permitiu abordarmos o espetáculo de uma forma mais íntima com o espectador, desenvolvendo com ele uma relação de troca mais livre e direta. Logo, entendo que essa mudança de relação, quando aconteceu, não se deu apenas na ordem do gerenciamento do grupo, mas ecoou também na concepção da cena na prática. Nossa conversa, nossa abordagem ao espectador mudou. Ao abordar o espectador oferecendo o cardápio e, de imediato, falar sobre o valor da cena causava em mim uma sensação estranha por ter como objetivo principal o dinheiro. Porém, é diferente a abordagem quando se quer apresentar o trabalho, oferecendo uma forma artística apenas, sem a relação monetária. Nesse contexto, é uma diferença que tem muito significado.

Quanto à composição do espetáculo, aproximadamente no mês de junho de 2011, após muitas observações e alguns estudos, chegamos a uma forma que, de certo modo, nos agrada e concretiza a linguagem que, aos poucos, elaboramos para o espetáculo. Foi no início do ano de 2011 também, que o espetáculo e o grupo tomou novos rumos. Em outro 7 de maio, Lara nos disse que decidiu seguir outro caminho. Neste momento, ficamos Marco e eu, no espetáculo e no grupo. Desde então, focamos no *menu* e descobrimos maneiras de melhorar, incrementá-lo e torná-lo um trabalho nosso, com o qual fazemos aquilo que sempre desejamos: apresentar teatro e nos encontrar com o público nos locais mais inusitados.

Também é importante mencionar como nos serviu de entusiasmo durante todo este processo o que sabíamos e muito do que imaginávamos que foram as experiências do “*The Carpet Show*” de Peter Brook, durante suas experiências na África. No final da década de 1970, Brook levou seu grupo de atores, então recém reunidos no CIRT, em uma viagem pela África, apresentando-se em povoados onde a população nunca havia presenciado um evento teatral. Eram improvisações que os atores realizavam, lançando mão da expressividade destes com a colaboração apenas de alguns objetos e o espaço de um tapete estendido no chão que delimitava o “palco”. “*The Carpet Show*”, livremente traduzido como “O *show* no tapete” ou

“O espetáculo no tapete”, foi o nome dado às apresentações que Brook e seu grupo de atores realizaram na África. Evidentemente, não assistimos ao espetáculo, mas seus relatos e leituras nos permitiram imaginar e sonhar com ele. Nossa corda de sisal delimita um espaço de representação para os atores. Nossos objetos dão apoio para o trabalho, que fica por conta da capacidade dos atores em realizar a cena, e mais que isso, estabelecer relação com os espectadores, ou seja, uma inspiração em Brook, com a diferença de que não improvisamos sobre o tapete e, claro, isso traz diferenças. Os atores de Brook se jogavam no vazio sem saber nada além de um tema ou terem apenas o estímulo de um objeto para comunicar-se. Nós temos a cena ensaiada. Não improvisamos tudo o que estará em cena, mas improvisamos muito, pois o público nos dá recursos para isso. Falaremos mais disso adiante³³. O principal aqui é a concretização clara dessa inspiração citada no primeiro capítulo, de como nos norteamos pelas ideias e deixamos que elas reverberassem em nós, ao nosso modo.

O processo de tentativa e teste segue, em determinado grau, em andamento. A pesquisa acadêmica por mim realizada entre os anos de 2012 e 2013 possibilitou, após a prática de três anos do espetáculo, a reflexão e principalmente, acrescer à prática de *Teatro à La Carte* as descobertas oriundas da pesquisa. Neste processo opções são feitas e a forma final está em constante construção. Para fins de entendimento dos leitores deste trabalho, descreverei a seguir, com o auxílio de texto e fotos, a forma atual³⁴ do espetáculo, e mais adiante, os procedimentos e reflexões que geraram e sustentam esta forma até o momento de término deste trabalho.

2.3 *TEATRO À LA CARTE* – VERSÃO 2013³⁵

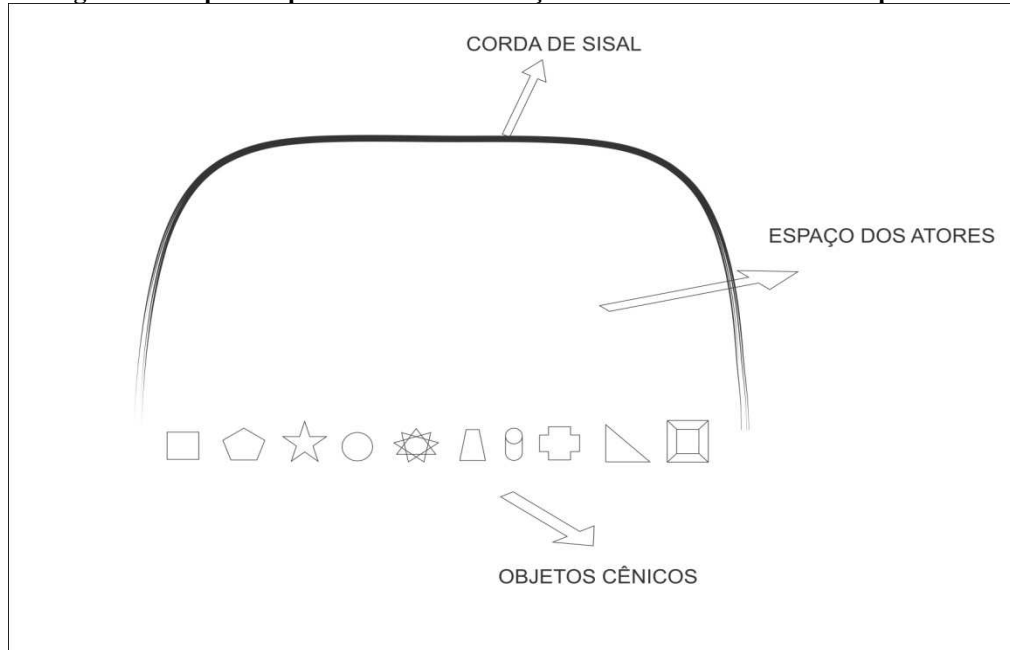
Teatro à La Carte é um espetáculo apresentado em espaços alternativos e já ocupou ruas, praças, ginásios, pátios, varandas, comedorias e salas de aula. Ao adentrarem estes espaços, os atores do espetáculo montam seu cenário. Primeiro, uma longa corda de sisal que mede aproximadamente três metros é colocada no local, formando um quadrado. O espaço demarcado pela corda é utilizado pelos atores como “palco”. Ao fundo, fechando o quadrado, são colocados os objetos cênicos, usados nas diferentes cenas que compõem o espetáculo. A figura abaixo mostra um esquema de como é montado o cenário do espetáculo:

³³ No capítulo III deste trabalho.

³⁴ Referente ao ano de 2013, com mudanças feitas a partir do ano de 2011.

³⁵ Neste subcapítulo escrevo como o espetáculo se apresenta no momento da escrita deste trabalho, o ano de 2013. Em anexo no final do texto, apresento o desenvolvimento do espetáculo desde o ano de 2009 até o ano de 2013.

Figura 8 - Esquema que mostra a distribuição cênica dos elementos do espetáculo



Fonte: acervo da autora (2014).

Na foto abaixo³⁶, a visão geral real do cenário montado, com a corda de sisal e os objetos cênicos ao fundo, formando o espaço da cena.

Figura 9 - Visão geral da composição do cenário do espetáculo no espaço de representação



Fonte: acervo da autora (2014).

³⁶ Foto de apresentação realizada na Escola Estadual Jayme Siciliano, na cidade de Mendes, estado do Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 2013. Crédito: Alessandra Dörr.

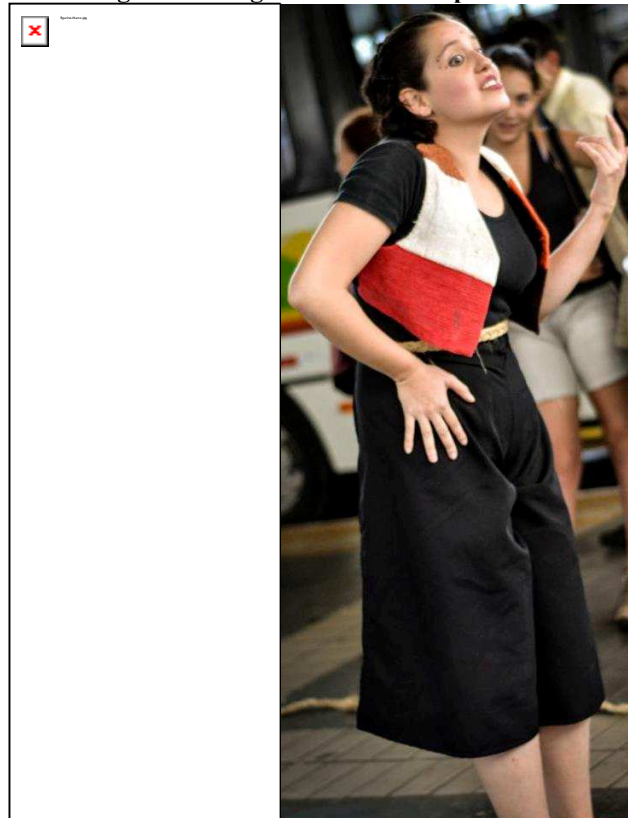
Os objetos são o único “cenário” dos atores, que os utilizam nas diferentes cenas para complementar e, por vezes, concretizar a ação. Inicialmente, fomos apenas escolhendo objetos e fazendo testes para descobrir como funcionariam em cada cena, depois, escolhendo cada um e experimentando seu uso. A utilização dos objetos feita no espetáculo dá especificidade a cada cena, pois nosso figurino não muda. A mudança principal deve ocorrer, por escolha nossa, no corpo e na ação dos atores, e os objetos auxiliam na complementação das ações cênicas.

O material escolhido para compor o cenário, corda de demarcação e detalhes dos objetos cênicos foi o sisal. A opção pelo material se deu visando, primeiramente, criar uma unidade nos objetos e na corda que demarca o espaço, além de estar presente também nos detalhes do figurino. Além disso, o sisal é um material que remete ao artesanal, artefato bruto, e ao mesmo tempo, à simplicidade e beleza, através do acabamento que é dado a cada objeto cênico.

O figurino dos dois atores foi pensado com o objetivo de ter uma base neutra e uniforme, composto por camisetas e calças pretas, pois os atores fazem diversos personagens e preferimos essa uniformidade. As calças são amplas, sendo a da atriz com o corte chamado de “envelope” e a do ator, a calça tradicional da prática de *Pá Kua*, arte marcial chinesa, que permite a livre movimentação. A calça da atriz tem amplitude e lembra, por vezes, uma saia. A intenção é que o figurino não defina um personagem específico, visto que os atores interpretam vários personagens. Os dois usam coletes com cores, acessório que traz um detalhe colorido ao figurino. As sapatilhas usadas pelos atores são de tecido e permitem aderência ao solo, ao mesmo tempo em que são bastante flexíveis. As cores escolhidas foram vermelha, para a atriz, e verde para o ator. Para estabelecer unidade entre figurino e cenário, a atriz usa um cinto de sisal e o colete do ator tem detalhes feitos do mesmo material.

A definição atual do figurino está intrinsecamente ligada a nossa necessidade de dar ao espetáculo um tom diferenciado do cotidiano, uma limpeza visual, que chame a atenção aos detalhes da cena e às ações dos atores, que não roube a atenção dos espectadores. Isso nos serve para construir a relação que queremos entre nós, intérpretes, e com os espectadores. Essa necessidade de comunicação através da ação cênica nos é muito cara desde o princípio e como estamos inseridos em espaços que, por si só, já têm diversos pontos de atenção, optamos por um figurino que nos permitisse diferenciar não pelo excesso, mas justamente o oposto, pela economia dos meios. Isso nos permite também por a prova nossa expressividade, a cada apresentação.

Figura 10 - Figurino atual do espetáculo



Crédito: Alessandra Dörr e Sandra Ribeiro.

Fonte: acervo da autora (2014).

A maquiagem, assim como o figurino, tem como objetivo servir aos diversos personagens que os atores interpretam, com sutileza e simplicidade. Os atores usam maquiagem básica e alguns pontos coloridos desenhados no rosto.

Figura 11 - Detalhe da maquiagem atual dos atores



Crédito: Laura Couto.

Fonte: acervo da autora (2014).

O objetivo do cenário, figurino e maquiagem é dar ao espetáculo uma concepção de organização, e simplicidade sem excessos, ao mesmo tempo que constroem uma dinâmica diferente do cotidiano, um de nossos principais objetivos. A dinâmica do espetáculo funciona da seguinte maneira: os atores adentram o espaço, montam o cenário e distribuem para a platéia presente “cardápios de cenas”. Estas cenas são oriundas de textos da dramaturgia e literatura. O cardápio já contou com 30 cenas em sua primeira versão. Atualmente, é composto por 16 cenas. Os esquetes são: “Almas gêmeas”, de Luis Fernando Veríssimo; “O candidato” e “Problemas no trabalho”, de Harold Pinter; “O espirro”, improvisação *clownesca* criada pelo grupo; e a contação “A lenda da cobra grande”, inspirada em história do folclore missioneiro gaúcho. De textos dramáticos, há uma cena de “O Urso”, de Anton Tchekhov; duas cenas de “O primeiro milagre do menino Jesus”, de Dario Fo; e duas cenas de “Temos todas a mesma história”, de Dario Fo e Franca Rame. E, de textos literários: quatro cenas de “O pequeno príncipe”, de Antoine de Saint-Exupéry; e duas cenas de “As aventuras do avião vermelho”, de Érico Veríssimo³⁷. A duração das cenas varia de três a dez minutos. Os atores entregam os cardápios ao público que escolhe o que quer assistir. A cena é realizada imediatamente após a escolha. Assim, a ordem do espetáculo é dada pela escolha da plateia. A duração total do espetáculo é de cerca de 60 minutos.

Figura 12 - Foto de um dos cardápios de cenas, com cenas destinadas ao público infantil



Fonte: acervo da autora (2014).

³⁷ Os textos das cenas citadas encontram-se em anexo neste trabalho.

Ao entrar no local que se tornará espaço de representação, buscamos assumir, enquanto atores, uma postura diferenciada da cotidiana. Isso se concretiza no anúncio do início do espetáculo quando explicamos rapidamente à plateia como o espetáculo funciona e na abordagem que realizamos ao dialogar com o público, perguntando a quem tem o cardápio em mãos qual cena quer assistir ou ajudando na escolha. Essas ações pertencem ao momento que antecede a realização da cena propriamente dita. Porém, não consideramos que este é um momento “fora de cena”; ou seja, o espetáculo é composto por diversos segmentos que não necessariamente se relacionam entre si, mas são unidos, interligados por nossa abordagem aos espectadores, e todas estas partes são constituintes do espetáculo. Assim, a escolha do público não é um entreato, ou seja, não constitui uma pausa para os atores, mas uma aproximação do público, um momento de estreitamento de relações e também, de criação de empatia, de atração do espectador.

No momento de realização das cenas do cardápio, os atores criam partituras de movimentos que são, por vezes, chamadas de “coreográficas” pelo público³⁸. A expressão é utilizada para mencionar a execução dos movimentos, que criam desenhos no espaço, e que servem aos atores para, através deles, estabelecerem o jogo cênico e a adaptação ao público. Ao mencionar a principal diferença do espetáculo *Teatro à La Carte* comparando-o com outros espetáculos que ocupam as ruas e os espaços alternativos, o jornalista Miguel Anunciação³⁹ mencionou, em conversa após nossa apresentação no III Multifestival de Teatro de Três Rios, no estado do Rio de Janeiro, o aspecto organizado e sem excesso de recursos que formam a concepção do espetáculo, sendo a aposta do grupo na expressividade dos atores:⁴⁰ Em outro momento de sua fala, Anunciação (2013) destaca ainda que:

São inegáveis o empenho, o capricho e a sinceridade desta criação da Santa Viscera: o fato de estar na rua não, não cobrar ingresso, não a desobriga de exibir uma criação menos bem cuidada, bem pensada, bem resolvida. A Cia. parece disposta a apresentar seu melhor, respeitar o que vem dispor ao público [...]. E TEATRO A LA CARTE de fato diverte, entretém, sustenta a atenção dos transeuntes - virtude fundamental a quem concorre com os tantos estímulos que a via pública é capaz de gerar. E porque é evidentemente eficaz no que exhibe, o espetáculo deve ser visto como um colaborador na formação de plateias: quem estancar para assisti-lo, certamente ficará motivado a ver outros espetáculos, no futuro.⁴¹

³⁸ Comentários baseados em afirmações do público; do crítico de teatro e jornalista Miguel Anunciação e do produtor carioca Paulo Mattos, em conversa após a apresentação do espetáculo em 16 de novembro de 2013, no Multifestival de Teatro de Três Rios (*OFFRio*), realizado na cidade de Três Rios, estado do Rio de Janeiro.

³⁹ Miguel Fernando Carvalho da Anunciação (1953) é jornalista e repórter de cultura especializado em crítica teatral. Durante a carreira participou de diversas comissões e bancas avaliadoras em festivais de teatro e premiações do setor.

⁴⁰ Convém dizer que as características citadas pelo jornalista não foram de cunho qualitativo, não sendo utilizadas para enaltecer ou desmerecer o espetáculo, mas sim, como uma constatação de sua particularidade.

⁴¹ Trecho de texto escrito por Miguel Anunciação e enviado ao grupo.

Nosso empenho, e pode-se dizer até mesmo preocupação, sempre foi a de oferecer um trabalho bem cuidado e bem resolvido, dispondo apenas da expressividade do ator sem a colaboração com os recursos técnicos de luz e de som, por exemplo. E esse caminho foi percorrido pensando também em algo que Anunciação cita: a formação de plateias. Pensamos muito em como oferecer um bom espetáculo apenas com os recursos do ator. Comunicar, ser belo e eficaz, não ser óbvio, não ser didático, chegar a pessoas de diferentes classes e níveis de escolaridade, pois, tal qual Brook, acreditamos que pouco ou nada pode nos impedir de compartilhar com o outro, seja ele quem for e nas diversas condições em que se encontrar. Toda a linguagem do espetáculo foi pensada a partir disso.

A proposição do uso de figurino e maquiagem sutil foi perseguida por nós e é uma opção consciente. Inicialmente, também optamos pelo excesso de cores, seja no figurino, maquiagem e objetos cênicos. O espetáculo, desse modo ficava mais “sujo”, ou seja, com elementos que não formavam uma unidade. Além disso, nossa atuação e abordagem ao público eram feitas do mesmo modo, de forma desorganizada e até mesmo atrapalhada. Isso impedia o estabelecimento de uma comunicação imediata com a plateia. Na verdade, hoje reflito que o momento em que vivíamos e a situação na qual nos encontrávamos, recém chegados à metrópole paulista, colaborava para esse exagero. Evidentemente que o espetáculo era apenas um reflexo de seus criadores, atrapalhados, atordoados, tentando compreender o novo local e seu funcionamento que, para nós, parecia caótico. Aos poucos, fomos mudando, nos adequando e também nos inserindo na “paulicéia desvairada”⁴². E fomos, igualmente, fazendo opções para o nosso trabalho. Sempre acreditamos no teatro como uma ferramenta de transformação, mesmo que momentânea, da realidade. Se o ritmo acelerado, o cotidiano embrutecido, a falta de tato e percepção do outro eram características que considerávamos negativas na cidade, percebemos aos poucos a necessidade de oferecer o contrário com nosso trabalho. Foi na leitura da obra de Peter Brook que encontramos a crença na qual fundamentamos todo nosso trabalho: a possibilidade que o teatro oferece de estabelecer uma realidade lúdica para o ator e o espectador nos poucos minutos que duram uma apresentação teatral.

Conseguimos chegar a um resultado, mas a estrada ainda é trilhada. Ao mesmo tempo em que destaca e aprecia as características citadas de *Teatro à La Carte*, Anunciação (2013)

⁴² Termo utilizado pelo poeta e escritor brasileiro Mário de Andrade para definir a cidade de São Paulo.

também destaca um contraponto quanto a esta “limpeza”, se assim posso chamar, do espetáculo:

A companhia poderia se autorizar a ir além da eficiência e do esmero que se consegue em TEATRO A LA CARTE. Ir além do bem-feito, do simpático e do divertido. Talvez, se permitir buscar o incompleto, o desafinado, o desacerto: quando adicionados em boa medida, os desarranjos costumam trazer uma espécie de energia favorável às artes. Um desequilíbrio familiar à própria vida, ao descontrole de todas as pessoas.

Marco Antonio e eu pensamos e debatemos muito sobre isso, pois é uma questão interessante. Concluimos que esses momentos de incompletude e desarranjo ocorrem, sem estarem programados para tal. O momento do contato com o público nos propicia isso, em um certo sentido, quando necessitamos lançar mão de improvisações durante a cena⁴³ a partir do que o público nos dá. Pensamos que não é, exatamente, o desequilíbrio citado por Anunciação, mas até o momento é o único que nos permitimos, pois consideramos nossa busca pelo “bem-feito” ainda a nossa maior aposta e o que nos destaca individualmente.

Outro fato que nos influenciou nas escolhas que realizamos com o espetáculo foi nosso rápido contato com a trupe de atores franceses do *Théâtre Du Soleil* e sua diretora, Ariane Mnouchkine. No ano de 2011, o grupo fez uma temporada da peça “Os naufragos da Louca Esperança”⁴⁴ em São Paulo, no SESC Belenzinho. Além das apresentações, foram realizadas uma oficina com os atores e palestras com a diretora e elenco. O Santa Viscera participou de quase todas as atividades e ficamos apaixonados pelo teatro feito pelo grupo e por seus ideias e ideais. Em entrevista denominada “Sabatina da Folha”, realizada pelo Jornal Folha de São Paulo, uma das indagações realizadas à diretora Ariane Mnouchkine foi se seu teatro era direcionado à elite por ser de difícil montagem devido aos seus cenários e figurinos, e também, ao trabalho requintado realizado pelos atores. Ariane respondeu que seu teatro era para todos, que não excluía ninguém, que lutava para oferecer ao público o melhor e mais bonito teatro que pudesse fazer. Na mesma entrevista, descreveu sua luta para manter o grupo e as turnês, apesar de todas as dificuldades e como exige que cada detalhe seja pensado para que o resultado final seja belo e leve ao público o melhor de todos os envolvidos no processo. Guardadas (e muito bem apartadas) as devidas proporções, ficamos refletindo sobre como aquele raciocínio de Mnouchkine fazia sentido, suas reverberações em nós, e como poderíamos aproximá-lo de nossa realidade e de nosso trabalho. Com isso, decidimos assumir

⁴³ Refiro-me aqui às adaptações que são mencionadas no terceiro capítulo deste trabalho.

⁴⁴ “*Les Naufrages de La Foil Espoir*”, espetáculo apresentado pelo *Théâtre Du Soleil* em São Paulo, no mês de agosto de 2011.

de vez nossa “limpeza” em cena como chamou Anunciação e nosso esforço por afinar cada vez mais nosso trabalho de atores, lapidá-lo e refiná-lo, assumindo essa como uma característica do trabalho e do grupo.

No próximo capítulo, dissertamos sobre as reflexões oriundas do trabalho dos atores ao realizar o espetáculo, problematizando e refletindo sobre pontos como a ocupação dos espaços não convencionais ao teatro e a adaptação dos atores ao público que participa e constrói as apresentações de *Teatro à La Carte*.

3 PRATOS PRINCIPAIS: MISTURAR INGREDIENTES, INVENTAR RECEITAS, PROCURAR TEMPEROS – AS REFERÊNCIAS CONSTRUÍDAS NO CAMINHO

A origem da ideia de considerar as cenas de um texto como segmentos da obra completa, o trabalho de concepção e desenvolvimento do espetáculo realizado pelos atores, o cardápio de cenas e a intervenção do espectador como possibilidade de construção de espaços de transformação do cotidiano e vivência conjunta de uma experiência artística. Ao dissertar sobre esses aspectos, considero a dificuldade de se estar “dentro e fora” de um processo, ou seja, atuar no espetáculo e analisá-lo de forma a enxergá-lo em sua totalidade de qualidades e falhas. Mais do que uma análise reflexiva, penso que, ao problematizar esta experiência, posso, assim como sugere André Carreira “atender à demanda da estruturação de um pensamento organizado que proponha um campo teórico, e estabeleça relações para além do próprio objeto artístico” (CARREIRA, 2012, p. 22). Dessa maneira, penso que esta seja uma reflexão que não fique apenas na esfera de um espetáculo, mas possa ser uma ínfima contribuição a quem se interesse por um trabalho com estas características, presentes também em outros espetáculos que vêm sendo realizados no âmbito da América Latina.

Então, é hora de tentar responder a questão lançada pela pesquisa que originou este trabalho, é hora de pensar na “receita” do espetáculo. É hora de pensar no ator como o cozinheiro que com os ingredientes do espaço não convencional ao teatro, sua técnica e sua relação com o público, cria sua própria receita. Mas, qual é a receita? E como ele a cria? Quem procura “receitas teatrais” pode se desiludir no caminho. Entretanto, se é verdade que cada cozinheiro deve dar seu toque especial aos ingredientes, inventando seu “modo de fazer”, assim também pode trabalhar o ator. Conversando com a chefe de cozinha Adriana Patias⁴⁵, que é também atriz e uma grande amiga, ouvimos que a cozinha é como o teatro: o que temos são os ingredientes, inicialmente separados. Conhecemos seus sabores individualmente, mas para dar forma ao prato final, é necessário misturá-los. Mesmo que sejam saborosos em sua individualidade, não se pode dizer que o sabor resultante ao final do processo de preparo será bom. As quantidades são importantes. Porções a mais ou a menos de um ingrediente podem colocar tudo a perder ou ser o grande acerto do cozinheiro. “Saber que não há receita exata, que a receita se cria cada vez que se faz a comida, com o humor do dia, a

⁴⁵ Adriana Patias teve sua formação teatral no Curso de Artes Cênicas da UFSM de 1996 a 1999. De 2000 a 2002 integrou o Centro de Pesquisas Teatrais do SESC Consolação em São Paulo, coordenado e dirigido pelo renomado diretor brasileiro Antunes Filho, tendo atuado no período como atriz e assistente de direção. Desde 2003, Adriana é *chef* de cozinha e instrutora de *asthanga vinyasa ioga*. Como *chef*, especializou-se na criação de iguarias orgânicas, tendo como base o conhecimento da medicina milenar *ayurveda*.

percepção do momento e, até mesmo, a decisão de incluir um ingrediente novo para experimentar. Igual ao teatro”, diz Adriana. E não é aí que cessam as observações que fazem a conexão entre as duas artes: da culinária e do teatro. Clóvis Massa também sublinha esta ligação, ao marcar a diferença entre o teatro para ver e o teatro para saborear com todos os sentidos na recepção do público: “O prazer do espectador é semelhante ao prazer das pessoas que provam uma comida preparada com uma mistura de diferentes condimentos e molhos” (MASSA, 2012, p. 504). Assim, com estas premissas, inicio a observação de alguns “ingredientes” que são essenciais à realização de *Teatro à La Carte*.

3.1 UM ESPETÁCULO NO CARDÁPIO: ANÁLISE ATIVA COMO BASE DA ESTRUTURAÇÃO DO ESPETÁCULO

Desde o início do processo de apresentações, a ideia de apresentar cenas de diversas obras de diferentes autores dentro de um mesmo espetáculo é motivo de curiosidade por parte de quem assiste *Teatro à La Carte*: De onde veio o cardápio? O espetáculo causa estranhamento e curiosidade também por não ter uma unidade dramática, pois cada cena é apresentada e, apesar de algumas delas pertencerem à mesma obra, não são apresentadas na ordem dramática de seus textos de origem. Há diferentes motivos para esta configuração do espetáculo. A intenção de mostrar o trabalho feito nos distintos espetáculos que trouxemos conosco à capital paulista; a vontade de fazer algo criativo e diferenciado e a possibilidade da escolha do espectador sobre o que quer assistir, no que concerne aos espetáculos que o grupo apresentava na época, são algumas das motivações que geraram, *a priori*, a forma aparentemente fragmentada de apresentação do espetáculo. Considerou-se com naturalidade unir diferentes cenas e autores em um mesmo espetáculo por fazermos uso de um recurso que é parte integrante do “sistema” de Stanislávski, a “análise através da ação, também conhecida como análise ativa”.

Esta metodologia é um dos pilares da escola russa de trabalho do ator. Este instrumento foi cuidadosamente sistematizado nos últimos três anos de pesquisa de Stanislávski, juntamente com sua discípula e aluna Maria Ósipovna Knébel, e representa, como nos diz Tovstonógov (apud D’AGOSTINI (2007, p. 30), “o coroamento de muitos anos de investigação de Stanislávski no domínio da metodologia”.

De maneira sucinta⁴⁶, a análise ativa se configura como uma análise das ações contidas em qualquer material textual e, sobretudo, de uma investigação da ação na prática pelos atores. Através dessa investigação ativa proposta pela análise, o artista pode constituir uma ferramenta concreta para a criação – as ações – abrindo espaço para a utilização de seu aparato psicofísico. A análise ativa consiste:

em um método eficaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo o seu aparato psicofísico (D'AGOSTINI, 2007, p. 22).

Ao investigar as ações do texto, é possível encontrar uma via para concretizar a experimentação, tendo o referencial concreto da ação como guia de criação artística. Existem diferentes maneiras de trabalho sobre a análise ativa. Dentro do “sistema” as visões de trabalho são diferenciadas. Aprendi a fazer a análise ativa da forma inspirada na metodologia da escola de Leningrado⁴⁷, comandada por Tovstonógov, de quem D'Agostini foi aluna. Nessa abordagem específica, analisa-se o texto de forma a encontrar a ação das personagens em cada uma das situações. Busca-se descobrir o universo em que ocorre a obra, que se localiza o conflito, os objetivos e obstáculos que movem os personagens e a história. Além disso, é necessário definir os principais “acontecimentos” ou “situações” da obra, denominados de: inicial, central, fundamental e final. Além destes quatro acontecimentos, uma obra pode ainda, dependendo de sua estrutura e extensão, ter diversas outras situações que vão desenvolvendo o conflito até seu desfecho. Ao esmiuçar as situações de um texto, seu universo, tema central, conflito, objetivos e obstáculos e as circunstâncias que geram as situações é possível aprofundar-se na visão de mundo do autor. Utilizamos a análise ativa ou abordamos o texto considerando esse aprendizado, nos espetáculos que realizamos quando ainda na universidade, dos quais foram escolhidas algumas das cenas que fizeram parte da primeira versão de *Teatro à La Carte*. Algumas dessas cenas estão no cardápio até o presente momento. Como exemplo, posso citar a obra “O Urso”, do russo Anton Tchekhov⁴⁸. No texto, classificado no gênero cômico, a jovem viúva Elena Popova está decidida a manter seu luto

⁴⁶ Neste trabalho não irei me aprofundar nos conceitos e na metodologia da análise ativa, dado a impossibilidade de desenvolver rapidamente tão vasto tema, objeto da tese de doutoramento de D'Agostini. Aqui, trataremos apenas de mencionar como esta metodologia nos conduziu no processo de criação do espetáculo.

⁴⁷ Vale ressaltar que as abordagens das duas grandes escolas russas de interpretação, leningrado e Moscou, são bastante diferentes entre si.

⁴⁸ Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904): considerado o maior dramaturgo russo e um dos maiores autores da literatura mundial. Seus textos dramaturgicos foram propulsores para Stanislávski, do estudo do “sistema” e do desenvolvimento do conceito de ação cênica, pois seu texto trazia conteúdo diverso aos textos teatrais produzidos até então.

pelo resto da vida, evitando os conselhos do mordomo Luká, que insiste para que ela invista em outra paixão e continue a vida. Popova é surpreendida pela chegada de Grigori Smirnov, proprietário de terras falido que vem a sua casa para cobrar uma dívida deixada pelo marido morto de Popova, que comprava dele aveia. Popova aceita pagar a dívida, mas só terá o dinheiro dentro de três dias. No entanto, Smirnov precisa pagar uma hipoteca que vence no prazo de um dia e não pode esperar pelo pagamento, o que faz com que a situação se complique e haja brigas entre os dois protagonistas. Na análise que fizemos em grupo, encontramos seis acontecimentos no texto, sendo que o “acontecimento fundamental” – que dá impulso para a história – acontece com a chegada de Smirnov e o estranhamento de Popova com a invasão do credor. E o “acontecimento central” – que se constitui como ápice do conflito – acontece quando Smirnov propõe um duelo entre ambos, o que é prontamente aceito por Popova. Ambos descobrem-se apaixonados no decorrer da ação dramática, que culmina no desfecho romântico. Os acontecimentos apresentados no espetáculo são estes dois citados – fundamental e central – que constituem eixos centrais do conflito e fecham-se em si, sendo possível uma compreensão e um envolvimento por parte do espectador com a ideia apresentada na obra. No caso do acontecimento fundamental, sua finalização acontece deixando em aberto um espaço para a imaginação do espectador, pois há uma possibilidade de atração entre os dois personagens, evidenciado pela cena, mas que não se concretiza absolutamente. Já no acontecimento central, nossa opção foi conduzir a história até o final, sendo que o público acompanha a hesitação dos personagens entre sua vontade de entregar-se ao amor e às lembranças e mágoas de constantes decepções sofridas, culminando no desfecho romântico feliz e a entrega do casal ao amor.

Embora esta informação seja evidente, penso ser importante ressaltar que esta análise foi feita por nós, atores do grupo, e que diz respeito ao que compreendemos tanto do texto como do próprio método de análise ativa. É, portanto, uma análise com recorte parcial e que diz respeito aos estreitos limites de nossa compreensão, tanto do “sistema” quanto de visão de mundo. Também é preciso deixar claro que esta maneira de análise não é a única que existe dentro do “sistema”, e que outros pesquisadores, como Knébel e seus discípulos, abordam-na de diferentes maneiras, diversas da de Tovstonógov. Porém, até o ano de 2009, data da criação do espetáculo, conhecíamos apenas esta perspectiva. O que destaco neste trabalho é como essa metodologia nos impulsionou na pesquisa como forma de trabalho e como este conhecimento influenciou na invenção do espetáculo e nos guiou pelo caminho da criação do cardápio de cenas.

Na composição do espetáculo *Teatro à La Carte*, as cenas a serem apresentadas foram escolhidas de das seguintes formas:

- a) cenas que compõem um espetáculo do grupo ou espetáculos que haviam sido apresentados com atores do grupo, que são ou já foram apresentados integralmente. Assim ocorreu com os espetáculos “O Urso” de Tchekhov; “Macabéa” de Clarice Lispector⁴⁹; “Temos todas a mesma história” de Dario Fo e Franca Rame⁵⁰; e “Navalha na Carne” de Plínio Marcos⁵¹, espetáculos estes que compunham, na época, a carta de espetáculos do núcleo; e
- b) cenas de textos não montados pelo grupo que pertençam a autores já encenados. A esquete “Problemas no trabalho”, de Harold Pinter⁵², foi encenada por integrantes do grupo anteriormente, e com conhecimento da obra de Pinter, realizamos a montagem para o espetáculo *Teatro à La Carte* do esquete do mesmo autor, “O Candidato”. Já as cenas de “A incrível e triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada” de Gabriel García Marquez⁵³ e “As aventuras do avião vermelho” de Érico Veríssimo⁵⁴ foram extraídas de espetáculos não pertencentes ao grupo, dos quais os atores do Santa Viscera participaram anteriormente, em espetáculos realizados a partir de experimentações da graduação.

⁴⁹ Clarice Lispector (1920-1977): escritora e jornalista nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira. Entre suas obras mais famosas estão “A hora da estrela”, que tem como personagem principal a jovem Macabéa, e *A Paixão segundo G.H.*, entre outros. Duas cenas da obra “A hora da estrela”, denominadas “Macabéa” foram apresentadas até o ano de 2010 pela atriz Lara de Bittencourt. Após a saída da atriz do grupo, as cenas foram retiradas do espetáculo.

⁵⁰ Dario Fo (1926-): ator, dramaturgo, ativista e comediante italiano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1997. Seus textos, de caráter irônico e muitas vezes sarcástico, criticam as imposições sociais, a Igreja Católica e a História oficial, em uma visão debochada e farsesca. Franca Rame (1928-2013) foi uma atriz, ativista e escritora italiana, esposa de Fo e sua parceira na vida pessoal e profissional. As quatro cenas apresentadas no espetáculo são de autoria dos atores Marco Antonio Barreto e Graciane Pires e continuam fazendo parte do cardápio do espetáculo até o presente momento (ano de 2014).

⁵¹ Plínio Marcos (1935-1999): dramaturgo e ator brasileiro. Autor de textos destacados da dramaturgia nacional, como “Dois perdidos numa noite suja” e “Navalha na Carne”, que exploram a bruta realidade dos que vivem à margem da sociedade. Duas cenas da obra “Navalha na Carne” foram apresentadas no cardápio somente no ano de 2009, sendo depois disso, retiradas do espetáculo.

⁵² Harold Pinter (1930-2008): dramaturgo, escritor, poeta, roteirista e ator inglês, um dos representantes do chamado Teatro do Absurdo. As cenas do autor foram criadas no ano de 2010 pelo elenco atual e fazem parte do espetáculo até o presente momento (ano de 2014).

⁵³ Gabriel García-Marquez (1927-): escritor, jornalista e ativista colombiano, prêmio Nobel de literatura de 1982. Suas obras são classificadas como realismo-mágico por versarem sobre acontecimentos extraordinários. Duas cenas da obra “A incrível e triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada” foram apresentadas até o ano de 2010 pela atriz Lara de Bittencourt. Após a saída da atriz do grupo, as cenas foram retiradas do espetáculo.

⁵⁴ Érico Lopes Veríssimo (1905-1975): escritor, jornalista e tradutor brasileiro. Teve sua obra traduzida em mais de 15 países. Uma de suas principais e mais famosas obras é a trilogia “O tempo e o vento” que narra a formação do povo gaúcho. Duas cenas adaptadas da obra “As aventuras do avião vermelho” são apresentadas no espetáculo até o presente momento (ano de 2014).

O trabalho com cada cena individualmente se deu de maneira a manter a ideia da obra em que o segmento (a cena) está inserido. Utiliza-se a palavra “segmento” por considerar cada cena como integrante do texto, ou seja, parte constituinte da obra. Para Ruffini (2007), a segmentação é uma forma de bloqueio do tempo, do ator estar sempre no presente, sem a preocupação com o passado e o futuro da ação, pois esta só se dá no presente: “pela segmentação, o tempo se torna uma sucessão de momentos do presente, e sem passado ou futuro, o ator atua na forma produtiva do corpo em ação” (RUFFINI, 2007, p. 50).

Em um primeiro momento, as cenas foram escolhidas de maneira livre, por afeição dos atores ao trabalho que haviam realizado. Após as primeiras apresentações foi preciso repensar sobre cada cena escolhida e seu contexto na obra e verificar cada um dos segmentos escolhidos e seu significado dentro do texto. Algumas cenas perdiam seu sentido ao serem apresentadas separadas da obra. Outras eram funcionais dentro de um espetáculo de palco, mas não eram interessantes quando apresentadas em espaços alternativos. Algumas cenas tinham sido montadas em trabalhos de final de semestre nas disciplinas da graduação e tinham baixa qualidade artística. Assim sendo, foram logo descartadas do cardápio do espetáculo.

Apresentamos até o presente momento cenas da obra “O Pequeno Príncipe”⁵⁵ de Antoine de Saint Exupéry⁵⁶, que são famosas entre a maioria dos espectadores. Geralmente, as pessoas conhecem previamente ou já ouviram falar da obra, mundialmente famosa. Apesar de conquistarem o público, para mim e para Marco Antonio, são as cenas com as quais temos as maiores dificuldades atualmente. Não conseguimos encontrar um final satisfatório para cada trecho, apesar de pensarmos que isso não seria um problema, pois a obra narra os encontros de um menino (o pequeno príncipe) com diversos personagens que moram em diferentes planetas; ou seja, cada visita do menino a um diferente planeta é uma cena fechada em si. As quatro cenas que integram o nosso cardápio foram criadas especialmente para o espetáculo, já quando estávamos na cidade de São Paulo, em 2010. Não tínhamos a mesma relação com o autor e a obra que tivemos com as cenas anteriores. E são as únicas cenas das quais não conseguimos fazer a análise ativa. Debatesmos a obra e fizemos uma análise geral, mas não nos aprofundamos nela. Uma falha nossa que ainda não conseguimos dissolver.

Considero que uma importante colaboração da análise ativa para o trabalho com o espetáculo *Teatro à La Carte* é o entendimento amplo da obra. Entender o que ocorre na

⁵⁵ “O Pequeno Príncipe” (*Le Petit Prince*) é uma obra famosa da literatura, escrita pelo francês Antoine de Saint-Exupéry. É um dos livros mais vendidos no mundo e narra a aventura de um menino, o pequeno príncipe, que embarca em uma viagem pelo universo, visitando vários planetas e conhecendo seus habitantes. A obra tem conteúdo poético e filosófico. No espetáculo *Teatro à La Carte* apresentamos quatro cenas da obra: O Acendedor; O Homem de Negócios, A Geógrafa e O Eco.

⁵⁶ Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) é um autor, ilustrador e piloto francês.

estrutura dramática é um auxílio para o ator no momento de realizar a obra para o público. E, no caso do espetáculo *Teatro à La Carte*, em que este momento de contato ocorre repentina e rapidamente, o conhecimento da obra proporcionado pela análise ativa impulsionou a vivência do ator de forma dupla: na criação e aperfeiçoamento dos personagens, sua caracterização e objetivo; e no processo de descoberta de maneiras de contato com o espectador.

Ainda que não haja um desenvolvimento profundo das características de cada personagem, entendo que o interesse e o estudo das obras que compõem o nosso cardápio são um importante ponto de apoio para a atuação dos atores. Em alguns casos, como o do texto “O Urso”, as cenas eram oriundas da peça que fazia parte da carta de espetáculos do grupo, como já mencionado. Então, havia uma elaboração prévia das personagens próximo daquilo que o “sistema” propõe. Porém, em casos como dos esquetes de Pinter não houve uma elaboração mais específica da personagem. Apesar disso, entendo que a ação está presente na precisão do objetivo do ator e em como resolve os obstáculos da cena, considerando as circunstâncias dadas e a situação que a cena propõe. Todos estes aspectos citados foram descobertos através da análise ativa.

Em uma montagem de espetáculo com a obra integral, a cena assume o papel de peça do quebra-cabeça, que será acompanhada por outros segmentos, constituindo o sentido da montagem. Em *Teatro à La Carte*, a cena precisa encerrar um entendimento em si mesma. É parte da obra escrita e, ao mesmo tempo em que não a representa no todo, tem vestígios de sua origem, o cerne daquilo que, no todo, é dito e representado no texto. Assim, ao apresentar um segmento do texto, considera-se que não se faz da forma como esta se configura no espetáculo inteiro e que é necessária uma adaptação. Essa adaptação dá-se no sentido de intensificar algumas partes como diálogos, ações e intenções na direção de um entendimento da situação apresentada, para que a cena contenha a essência vívida do texto da qual faz parte e possa comunicar essa ideia ao espectador. Assim, a análise é parte essencial do processo de construção do espetáculo, pois através dela se constrói a cena como um todo organizado e compreensível e principalmente, a compreensão por parte do ator das ações que configuram o segmento.

Desvendar as ações do texto para que o ator as concretize em seu processo criativo é uma ferramenta que potencializa a criatividade do ator, seja no momento da criação do espetáculo e do processo de estruturação da cena. E também posteriormente, nas apresentações, no momento em que o improviso e o jogo com o público se estabelecem, devido às adaptações que serão geradas pelo ator sem o desvio dos objetivos das personagens

e da temática do texto, das quais falarei adiante. As ações encontradas tornam-se a conexão do ator com o momento presente da cena e através delas é que o ator consegue estabelecer a improvisação e o jogo com os acontecimentos imprevisíveis que surgem em um espetáculo alternativo com a característica de interação com o público como *Teatro à La Carte*.

3.2 O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO: DE UMA NECESSIDADE URGENTE A UMA ESCOLHA CONSCIENTE

Apresentar o espetáculo nas ruas, praças e parques, inicialmente não foi uma escolha pensada e programada do grupo. E como narrado anteriormente, aconteceu de maneira inesperada e sem uma preparação prévia. O objetivo daqueles jovens artistas era mostrar seu trabalho. Na ausência de pautas em teatro para grupos desconhecidos e, principalmente, de capital para bancar uma pauta paga, fomos às ruas pela necessidade de atuar, que era grande. As ruas, praças e parques foram os primeiros palcos e os demais espaços – como varandas, comedorias, salões e áreas de convivência – foram surgindo à medida que o espetáculo ganhava corpo e ia se desenvolvendo. Minha atração pelo espaço não convencional surgiu logo nas primeiras apresentações. Na época, lembrei de uma passagem que li de Brook, que ficou marcado ainda nas leituras da graduação, quando ele menciona suas primeiras experiências nesses locais fora da sala de espetáculo:

Nos primeiros três anos, fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, 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 platéia 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. (BROOK, 2010, p. 5)

Sentia-me criando algo no qual estava inserida minha identidade e com o qual eu poderia fazer teatro em qualquer lugar; ou melhor, eu poderia levar o teatro para onde fosse. Assim, a preocupação de estar ou não “em cartaz”, o medo de ficar sem trabalho, de não poder estar em cena – algo que muito me preocupava durante o curso – começava a perder o sentido, na medida em que as apresentações cresciam e com elas, as oportunidades de inserção em cada vez mais espaços aumentavam. Além disso, sempre pensei que as questões técnicas de iluminação e som complicariam qualquer trabalho e que trariam questões orçamentárias sempre à tona. Atuar independente desses recursos, pensando apenas no fazer

teatral tornou-se empolgante. E, como disse Brook, ter a luz do sol como unificador imparcial de atores e espectadores foi estimulante. A partir desse momento, fui construindo a compreensão das contribuições que o espaço não convencional tem a oferecer enquanto potência cênica e também, uma atitude política. E foi a partir desse entendimento que o espaço alternativo que antes era nossa “única alternativa”, necessária e urgente, começou a tornar-se uma escolha, clara e consciente.

Ao longo da História, a arte da representação sempre se deu em espaços diversificados. Em sua maioria, espaços abertos que contavam com a participação próxima do público nas apresentações sempre foram utilizados por atores em diferentes épocas. Berthold (2003) mostra boa parte da história do teatro, desde as sociedades primitivas, passando por manifestações do Oriente e pelos teatros grego e romano, da Idade Média e da Renascença. Essas manifestações consideradas hoje como teatrais estiveram inseridas nos mais diversos espaços. Em diferentes momentos históricos o teatro se desenvolveu em diferentes espaços, inserido organicamente nos ritos, nos festejos, nos eventos e na vida das sociedades. Ocupou igrejas, castelos, espaços a céu aberto, praças, carroças e feiras. A este teatro popular, que se comunica instantaneamente com seu público, Brook (2008, p. 91) chama de “teatro bruto” ou “o teatro que não se faz em teatros”.

Estar em diferentes espaços sempre foi possível ao teatro principalmente devido ao fato de que esta arte se baseia na capacidade do ator em construir uma narrativa, utilizando-se de seu potencial criativo para realizar ações que possam ser compartilhadas e despertem imagens no espectador. Tanto no Oriente, com seus exemplos milenares (*nô*, *kabuki*, *kathakali*, entre outros), até nosso modelo ocidental mais famoso e inspirador, a *commédia dell'arte*, é a arte do ator a responsável por tecer e construir a narrativa cênica através das imagens, dos sons e da ludicidade, utilizando de seu aparato físico para esta edificação. O encenador russo Vsévolod Meyerhold (2012, p. 190) nos fala sobre a ligação essencial do ator com esta técnica específica, que ele chama de “cabotinagem”:

Cabotino é o comediante nômade. Cabotino é o irmão do mímico, do hístrião, do malabarista. Cabotino é aquele que domina a milagrosa técnica do ator. Cabotino é o portador das tradições da verdadeira arte do teatro. E é aquele com a ajuda do qual o teatro ocidental alcançou seu desabrochar (ao menos os teatros espanhol e italiano no século XVII).

É na técnica do ator, na cabotinagem que nela reside, que está a possibilidade de construção de uma realidade paralela, construída junto com o espectador. Ambos concordam em convencionar esta nova realidade e neste feito é que paira a origem da arte teatral. Como

nos diz Brook (2010, p. 27): “É o que deve fazer um ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo”. Através dos recursos de convenção e estilização das formas para gerar a cena, tão defendidos por Meyerhold no início do século XX, foi possível ao ator construir, em diferentes momentos históricos e em diferentes espaços, a arte do teatro.

O que é chamado aqui de “espaços não convencionais ao teatro” pode ser definido como os diferentes espaços onde o evento teatral pode ser realizado que não seja a sala do edifício teatral, aqui também chamada de sala ou espaço convencional. Em geral, são espaços de circulação de pessoas, de convivência e de uso do público. Este espaço pode ser de passagem, de trabalho ou de diversão, e em geral, não é um espaço que comumente receba intervenções teatrais, por isso, os chamo de “não convencionais ao teatro”. São espaços que serão modificados subjetiva e transitoriamente pela atividade teatral.

E se o espaço será transformado, convencionalizado e recriado, parece-me que o teatro pode realmente ser inserido em quase todos os lugares, porém uma questão sempre aparece e se apresenta determinante quando me insiro em um espaço não convencional: alguns espaços são nitidamente mais profícuos a receber uma apresentação teatral. Então o que, afinal de contas, torna um espaço mais ou menos apto para o teatro?

Primeiro, é preciso considerar o espaço como um todo orgânico com suas próprias características. Cada espaço tem sua própria identidade e possui particularidades, por isso ao inserir-se para habitá-lo através da arte, me parece necessário compreendê-lo e dialogar com suas especificidades. Perceber o ritmo existente, os sons que o compõem, seus componentes fixos e variáveis. Nesse âmbito, o ator identifica com quais características será possível interagir e realizar o jogo cênico. O som é um dos elementos do espaço que influenciam diretamente. Muitas vezes é possível perceber os sons locais e interagir com eles, equilibrando a cena em conformidade com o som. Em outros casos, o som e a cena estabelecem uma disputa, e parece que invariavelmente alguém será “o vencedor”.

A experiência com o espetáculo *Teatro à La Carte* demonstrou alguns aspectos interessantes sobre o tema dos espaços não convencionais ao teatro. No início do desenvolvimento do espetáculo em 2009, nosso primeiro grande desafio foi desenvolver uma prontidão psicofísica para a cena sem o número de ensaios e preparação aos quais estávamos acostumados em nossa prática teatral. Por prontidão psicofísica entendo o estado de atenção e concentração necessário ao ator para entrar e estar em cena, estado este que é tanto físico quanto psíquico. Quanto à preparação, refiro-me ao número de ensaios anteriores a apresentação. Embora conhecêssemos e já tivéssemos apresentado a maioria das peças das quais selecionamos cenas para o espetáculo, a variação e imprevisibilidade dos locais e

situações de cada apresentação nos deixavam ainda com a sensação de despreparo, mesmo que fossem, por outro lado, um fator que nos interessasse como atores, devido a gama de experiências diferenciadas que proporcionava.

Como já mencionei, neste período inicial estávamos explorando locais públicos com ênfase nas ruas, praças e parques e decidimos explorar em nossa atuação alguns princípios que conhecíamos da antropologia teatral. Dois deles foram muito explorados nas primeiras apresentações: os recursos de expansão corporal e a projeção da voz. Em todas as ações que realizávamos, investíamos na expansão dos movimentos, o que na maioria das vezes deixava nosso trabalho pouco interessante, pois todas as ações eram realizadas da mesma forma, fazendo com que a cena adquirisse um ritmo constante e linear em seu desenvolvimento. Esse ritmo, além de constante, deixava as cenas exageradas com diversos movimentos desnecessários e com propensão ao cansaço do olhar do espectador. Nossa projeção vocal padecia do mesmo problema da movimentação: o exagero. Não havia variações na fala, todo o texto era praticamente gritado em meio aos transeuntes, para que chamássemos muita atenção e fôssemos vistos. Em intervenções urbanas, geralmente, os recursos de ampliação corporal e vocal se tornam interessantes, pois os atores têm o objetivo de ganhar o espaço e ampliá-lo por uma grande área. No nosso caso, apresentávamos em um espaço delimitado, um quadrado que construíamos no chão ao colocar as quatro bandeirolas. Em geral, a área física de nossas apresentações não ultrapassava quatro metros quadrados. Em muitos casos, menos que isso. Logo, os amplos movimentos presentes em todas as cenas, sem uma intenção específica, significavam exagero. Pareyson (1993, p. 60) fala que uma operação formativa é bem feita “quando descobriu as próprias regras ao invés de aplicar regras fixas” e parece que este foi um caso, pois os meios geralmente utilizados por atores do teatro de rua não fizeram o efeito desejado. A partir dessa constatação, fomos alterando nossa forma de abordagem dos espaços por um longo período. Este é um desafio até o presente momento, e acredito que sempre será. Porém, hoje com certo domínio do trabalho, outros obstáculos e circunstâncias se apresentam.

Uma experiência recente no âmbito do espetáculo *Teatro à La Carte*, de interação com o espaço que nos surpreendeu, aconteceu na cidade mineira de Poços de Caldas⁵⁷, no ano de 2013. Na cidade, realizamos duas apresentações: uma em um parque municipal e outra em um terminal de ônibus. Aparentemente, quando os locais nos foram dados, pensamos que o parque seria um local propício para a apresentação. Geralmente estes espaços dialogam muito

⁵⁷ A cidade de Poços de Caldas localiza-se no sudoeste do estado de Minas Gerais. Possui aproximadamente 150 mil habitantes e é conhecida nacionalmente por suas fontes hidrominerais e termais.

bem com o teatro. São amplos, de convivência, e têm um público com potencial aberto para a recepção, visto que o momento em que se encontram, na maioria das vezes, é de descontração e lazer. Parques são locais bem iluminados durante o dia e a tarde era de sol. A sombra das árvores tornava aquele um local ideal para a montagem de nosso “palco” de corda de sisal e a apresentação do espetáculo. Ocorre que no dia de nossa apresentação estavam acontecendo várias atividades paralelas no parque municipal da cidade. Em comemoração ao 1º de maio⁵⁸, havia *shows* de artistas locais e nacionais. O parque era grande e nos parecia que não haveria maiores problemas, mesmo com o som da música que tocava ao longe, mas nos enganamos. Já na primeira cena, percebemos que a música seria um ponto de dispersão, tanto de nossa atenção como do público. Nesse caso, não conseguimos enquanto atores gerar a atenção cênica necessária à atuação e conseqüentemente, despertar a atenção do público. Houve espectadores que acompanhavam a apresentação com interesse, certamente, mas no geral a dispersão ocorria de ambas as partes, pois não conseguíamos encontrar a maneira de nos adaptar à situação do *show* a alguns metros de nós.

Depois desta experiência, o produtor local⁵⁹ de Poços de Caldas solicitou a apresentação em um terminal de ônibus da cidade, em uma quinta-feira, no horário de pico do transporte público: 17h00min. Um terminal de ônibus, ao contrário de um parque, à primeira vista não parece um local profícuo às apresentações teatrais. Ali, todos estão de passagem e no horário mencionado, o objetivo das pessoas é voltar para sua residência o mais rápido possível após mais um dia de trabalho. Os barulhos do trânsito e da chegada e partida dos ônibus em uma estação terminal são constantes. Depois da (em nossa opinião) mal sucedida apresentação no parque, o que nos esperaria em um terminal de ônibus movimentado e barulhento?

Ao preparar os objetos no espaço, os olhares já começaram a surgir, curiosos, e algumas pessoas começaram a parar ao nosso redor. Ao iniciarmos o espetáculo e sugerirmos a escolha das cenas, poucos se propuseram a escolher, mas, no desenvolvimento da primeira cena, o público triplicou. As filas dos ônibus do terminal se desfaziam e vinham para nosso redor, as pessoas se voltavam para nosso lado, assistindo atentamente a apresentação. No meio do intenso barulho, deu-se o teatro. Sobre esse processo de constituição do teatro, Brook (2008, p. 91) escreve:

⁵⁸ Dia do Trabalho, feriado nacional.

⁵⁹ As apresentações realizadas na cidade foram promovidas pelo SESC MG.

um local bonito pode nunca provocar uma explosão de vida, enquanto um átrio qualquer pode revelar-se um excelente local para as pessoas se reunirem; este é o mistério do teatro – e é na compreensão deste mistério que reside a única possibilidade de fazer dele uma ciência.

Esse mistério de possibilitar a reunião das pessoas é um diferencial do teatro. Ao refletir sobre estes dois casos específicos, primeiramente, entendo que a apresentação do parque oferecia um som muito diferente do som gerado pelo trânsito de um terminal de ônibus. O som do parque, musical, oferecia um atrativo tanto aos atores quanto ao público. A atenção dos presentes é seduzida pela harmonia da música, que também tem o poder de reunir as pessoas, ou seja, há a dificuldade do estabelecimento de outro foco, que seria a nossa apresentação. Já o som conturbado do terminal urbano ou do trânsito das ruas com muita movimentação (como a Avenida Paulista em São Paulo, local onde começamos nosso trabalho) é um som que cansa a audição humana, dispersa e muitas vezes, causa incômodo. Logo, a inserção de uma atividade artística que oferece uma experiência lúdica em um contexto maçante atrai não só os espectadores, mas também os atores nela envolvidos. Todos são seduzidos pela possibilidade da reunião em torno de algo mais atrativo do que o som desagradável. Porém, ao lado deste raciocínio há a necessidade dos espaços serem testados teatralmente. Para o ator, independente dos atributos ou inconvenientes que ofereçam os espaços, sempre será um desafio essa inserção do trabalho, o desafio de tornar aquele local um lugar teatral.

E por quê? Aqui, arrisco uma reflexão. Na sala convencional, o espectador sempre estará minimamente preparado. Foi sua escolha adentrar aquele espaço, não aconteceu “por acaso”. A inserção do teatro em um espaço cotidiano ocorre “sem pedir licença”, apreende o espectador de maneira inesperada e sem a preparação prévia. Por isso, talvez a atenção da plateia não esteja imediatamente solícita ao evento, mesmo que no primeiro momento, o espectador aceite a abordagem do ator, no caso do espetáculo *Teatro à La Carte*, parando e escolhendo uma cena no cardápio. Porém, este fato não necessariamente quer dizer que sua atenção esteja cativada. Após conquistar o interesse, está a necessidade da conquista da atenção do público por parte do ator, atenção esta que estará dividida com as demais particularidades do espaço. A possibilidade do contato direto e da união dos atores aos espectadores estabelece neste evento o “espaço compartilhado”, um espaço que é igual para todos, no qual quem vê e quem faz está em um mesmo nível, como diz Peter Brook (2010, p. 6). Então, na primeira cena a ser apresentada, o ator pode imprimir um ritmo ativo e buscar o olhar do parceiro de cena e do espectador para travar o jogo cênico a três e convidar a plateia

para a criação desse universo paralelo, dessa história que será contada. Em geral, esta tática parece servir como alavanca para o momento inicial na conquista do público. Assim, parece-me que a questão não se estabelece a partir de uma disputa pela atenção travada entre os atores inseridos no espaço e as particularidades que o compõem. Esta é uma atitude que geralmente se nota em alguns trabalhos realizados por artistas em espaços não convencionais ao teatro e foi adotada inicialmente por nós nas primeiras inserções, principalmente nas ruas. Porém, com o passar do tempo e a experiência, é possível afirmar que o foco do ator não deve ser a disputa, mas a tentativa de escuta e de recepção do espaço e seus componentes. Estar sensível aos acontecimentos do momento e abrir a percepção para o que acontece ao redor, no aqui/agora do espaço, auxilia o ator na tarefa da inserção em um espaço que oferece o inusitado como elemento para a atuação.

É nesse momento de encontro com o inesperado que se estabelece a conexão com uma das múltiplas ideias que se apresentam na noção de “espaço vazio” criada por Peter Brook. O termo é amplamente citado em sua obra e, diversas vezes, utilizado em muitas reflexões sobre diferentes pontos de vista do fazer teatral. Ao determo-nos neste caso específico da atuação em espaços não convencionais ao teatro, utilizo o termo de Brook – “espaço vazio” –, mencionando, neste caso, um estado que o ator deve atingir de presença atenta e aberta para a ação no momento presente. Estar atento ao aqui/agora exige grande concentração do ator, pois a resposta aos acontecimentos inusitados de um espaço não convencional ao teatro precisa ser dada no exato momento em que se apresenta, nem antes, nem depois. Nesse sentido, quanto mais a percepção se aguça, maiores são as chances de criação do jogo cênico e de comunicação com o público. Fazendo uma comparação com os esportes, Brook (2010, p. 25) fala sobre esta percepção e abertura para o jogo cênico:

Por um lado, em uma corrida ou em uma partida de futebol, não em absoluto, há liberdade. Existe um regulamento, o jogo é determinado por linhas muito rigorosas, como no teatro, onde cada participante-ator aprende seu papel e o faz ao pé da letra. Sem dúvida, esta formulação tão restrita não o impede de improvisar, se for o caso. Quando se inicia a corrida, o corredor se utiliza de todos os recursos dos quais dispõe. Ao iniciar a representação, o ator ingressa na estrutura da cena, e ele também é totalmente envolvido por ela, improvisa dentro dos limites pré-estabelecidos, e como o corredor, também está sujeito ao imprevisível. Assim, tudo é possível, tudo está aberto, e para o espectador, o evento ocorre nesse preciso momento, nem antes, nem depois.

O ator deve conhecer as técnicas e deve utilizá-las como ferramentas de jogo quando ele está diante do vazio. Nesse caso, o vazio aqui mencionado é o momento presente com seus acontecimentos inusitados e particulares.

Pelas concepções de Brook e também de Stanislávski, o jogo cênico que acontece no momento presente é fundamental para que o teatro aconteça independente das condições em que ele esteja proposto. E as especificidades do espaço não convencional ao teatro são frutíferas à intervenção teatral, justamente por sua característica de intensa troca com momento presente, o aqui/agora. Com tantas coisas acontecendo ao mesmo tempo nesses espaços, a oportunidade do ator lidar com o inusitado é constante. Aprender a ver essa realidade como possibilidade, como alavanca para o ator, o ajuda na construção das relações teatrais. Este é um processo de aprendizado que se faz a cada nova apresentação e um passo que se dá gradualmente.

3.3 ATOR COMO CENTRO MOTOR DA CENA: CRIAÇÃO E VIVÊNCIA DO MOMENTO PRESENTE

O teatro não tem a ver com edifícios, nem com textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro reside num mistério chamado 'o momento presente'.

(Peter Brook)

Teatro é a arte do ator. Esta frase sempre é citada, seja por atores, diretores, pedagogos e mestres do teatro. Tal frase foi dita e transformada quase em máxima, no século XX, após o desenvolvimento cada vez mais intenso das tecnologias do cinema e, em seguida da televisão, com a intenção de comparar o fazer teatral e diferenciá-lo de ambos, defendendo a especificidade do gênero teatral. Realmente, no caso das duas mídias citadas – cinema e televisão – há dependência do enquadramento de câmera, da edição das imagens e sua montagem final para resultar no produto desejado. Já no teatro, feito ao vivo, arte efêmera, o processo de trabalho se constitui do material humano, o ator e o espectador, em contato no momento presente. Outra característica particular do teatro, citada por Peter Brook, é a capacidade de criar mundos. Sobre o assunto, ele nos diz:

Devido à natureza realista da fotografia, no cinema a pessoa está sempre em um contexto, nunca fora de contexto. [...]. Se pensarmos nos milhares de grandes filmes que já foram feitos, veremos que a força do cinema reside na fotografia, e a fotografia supõe que alguém esteja em algum lugar. Nesse sentido, o cinema não pode ignorar por um momento sequer o contexto social em que se desenvolve. Ele impõe um certo realismo cotidiano, no qual o ator habita o mesmo mundo da câmera. No teatro pode-se imaginar, por exemplo, um ator com roupas normais sugerindo que está representando o Papa porque usa um gorro branco de esquiador. Bastaria uma palavra para trazer o Vaticano ao palco. [...]. No teatro, a imaginação preenche o espaço, ao passo que no cinema a tela representa o todo, exigindo que tudo que aparece nos fotogramas esteja relacionado de um modo lógico e coerente. (BROOK, 2010, p. 22).

A capacidade de criar mundos, ou trazê-los rapidamente para a cena como o exemplo que Brook dá, é uma das características mais marcantes do teatro. E este fenômeno acontece devido a sua peculiaridade de desenvolver-se no efêmero momento em que se concretiza, através do ator. Este, como agente propositor de realidades inventadas, como um “criador de mundos” através de sua psicotécnica, se torna, por esta perspectiva, o centro do fazer teatral. Os demais recursos dos quais a cena possa se utilizar – como cenários, iluminação e figurinos – são prescindíveis ao teatro, embora não se negue o seu valor na criação estética e na construção da concepção cênica, não são indispensáveis à criação do ator.

É através desta constatação e da possibilidade que o teatro tem, permitindo ao ator uma independência de meios externos e que se realiza através da ênfase na relação humana de comunhão artística entre ator e espectador, que se faz possível o desenvolvimento de uma proposta como a do espetáculo *Teatro à La Carte*. Estes espetáculos que têm o ator como centro motor de sua realização e que ocupam diferentes espaços do cotidiano estabelecem contato com uma gama diversa de espectadores, em sua maioria, que terão o primeiro contato com a arte teatral.

Ao focar o trabalho do ator, escolhi dissecar alguns pontos os quais a experiência com *Teatro à La Carte* pode trazer alguma contribuição para outros artistas e pesquisadores, não somente dentro do âmbito acadêmico, mas também no âmbito de grupos e artistas independentes.

3.3.1 Atenção criadora: uma abertura para o momento presente

Ao atuar e “ir construindo” o processo do espetáculo *Teatro à La Carte*, foram desenvolvidos por nós, atores, mecanismos a partir de nossos conhecimentos teatrais prévios e o modo pessoal de relacionar-se com a cena através deles. A partir do conhecimento e experimentação dos “elementos da ação”, foi possível encontrar maneiras de intervir nos espaços de representação não convencionais e também estabelecer um diálogo com o público, desafios que o espetáculo nos apresentou.

Os elementos da ação foram apontados por Stanislávski, que assim os denominou a partir de sua observação da vida cotidiana. Estes elementos componentes do todo de seu “sistema” foram desenvolvidas pelo mestre russo com o objetivo de desvendar os mistérios da criação teatral e, sobretudo, proporcionar um entendimento por parte daqueles que tivessem a vontade e intenção de atuar em cena. Conforme Stanislávski, na realização da cena pelo ator

os elementos do “sistema” funcionam como um todo orgânico que gera a ação física, não sendo possível separá-los. Já para fins de estudo e compreensão, e principalmente para o desenvolvimento específico e consciente do ator em processo de trabalho, nomeou-se cada um destes elementos, evidenciando suas particularidades. Diversos pesquisadores do “sistema”, ao dar enfoque aos elementos da ação, elaboram e categorizam os elementos de diferentes maneiras. Há também as diferenças de tradução que incorrem em diferenças na nomeação dos elementos. Ao longo de sua trajetória artística e no incessante desenvolvimento de sua pesquisa, o próprio Stanislávski reelaborou por diversas vezes o nome dos elementos.⁶⁰

Entendo que os elementos são a base para a realização da cena e são permeados por outras noções do “sistema” que constituem uma ferramenta metodológica de construção da cena, como a fé e o sentido de verdade, a memória emocional, a supertarefa, entre outros. Como já dito, o conhecimento e a prática sobre os “elementos da ação” é o que gera, na compreensão do “sistema”, a ação cênica, e quando esta ocorre, todos os elementos atuam em conjunto. No entanto, no caso específico deste trabalho, elegi dois deles para uma reflexão mais enfática por entender que estão intimamente pautados com as especificidades do espetáculo *Teatro à La Carte*. São eles: a “atenção”, que está relacionada à inserção nos espaços não convencionais ao teatro; e a “adaptação”, ligada a abertura ao improvisado que o ator desenvolve ao incluir na cena o jogo proposto pelo público.

Stanislávski escreve sobre a natureza “ativa” da atenção cênica, ou seja, de sua importância para a composição da ação teatral. O autor escreve que a atenção criadora é parte integrante da ação e emana dela, ou seja, é uma qualidade da ação. O mestre russo enfatiza que na vida cotidiana, nossa atenção se direciona aos acontecimentos e objetos, mas que em cena, diante da observação do público, perdemos nossa capacidade de concentração se não soubermos como fixar nossa atenção. A atenção cênica se relaciona diretamente com a consciência do momento presente e a percepção de tudo que ocorre no trabalho criativo, seja ele no momento da criação, da elaboração da cena, ou em suas repetidas apresentações. Estar atento é condição essencial ao ator para reagir às circunstâncias geradas pela cena, ao parceiro e aos objetos com os quais necessite estabelecer o jogo cênico. A cena exige um trabalho intenso da atenção do ator, que coloca toda a capacidade de seu organismo na ação de gerar os vínculos com o parceiro, os objetos e o público. Além disso, a atenção do ator orienta a percepção do público, segundo o mestre russo: “Não é em vão que chamam o olho de ‘o

⁶⁰ São considerados alguns dos elementos da ação: a imaginação, a atenção, os músculos livres, a plasticidade, o tempo-ritmo, as circunstâncias dadas, as situações, a avaliação, a valoração, a adaptação e a comunhão.

espelho da alma'. O olho do ator que vê e observa um objeto atrai a atenção do espectador e o orienta para o verdadeiro objeto que deve olhar". (STANISLÁVSKI, 2010, p. 108)⁶¹

Aqui, o autor especifica o olho humano, visto que o olhar é um ponto preciso que demonstra nossa atenção. O mestre elucida que do olhar a atenção deve se estender a todo o organismo do ator, visto que o estado de prontidão cênica gerado pela atenção deve envolvê-lo por completo.

Stanislávski definiu três "círculos de atenção" essenciais à atividade criadora. Os círculos de atenção podem envolver um ou diversos pontos e objetos. Diz o autor: "Não se trata de um ponto apenas, mas de todo um setor de pequena extensão e que abrange muitos objetos independentes. O olhar vai passando de um para o outro, mas não sai do círculo de atenção" (STANISLÁVSKI, 2010, p. 111).

Primeiro, "o pequeno círculo", que envolve o trabalho do ator sobre si mesmo. Isso inclui seu aparato psicofísico e sua imaginação. Neste círculo estão, segundo D'Agostini (2007, p. 64), "as ações próximas, de caráter complexo e singular, seja com o objeto, o espaço, consigo mesmo, com o pensamento ou com o *partner*". Segundo, "o médio círculo", que abrange o jogo cênico, seja com o *partner* ou com os objetos de atenção, que podem ser objetos concretos, imaginários ou diferentes focos no espaço aos quais o ator direciona sua atenção, através da imaginação de uma circunstância dada ou de uma situação⁶². O médio círculo inclui em si tudo o que envolve o pequeno círculo de atenção. E terceiro, "o grande círculo" de atenção, o qual se dá no momento único de cada apresentação, com os eventos que só nela ocorrem: o público presente, o local de representação, algum fato inesperado que acontece. Para D'Agostini (2007, p. 65), além da noção espacial mais abrangente, o grande círculo amplia a linha do círculo imaginário traçado e se estende ao caráter universal: "É o lugar das grandes idéias, memórias, reflexões que se realizam pela visualização das imagens do pensamento que o ator projeta externamente".

As cenas de *Teatro à La Carte* foram criadas em processos que visavam a sala convencional ao teatro e não o espaço alternativo. Dessa maneira, ao adentrar estes múltiplos espaços que apresentavam diferentes pontos de dispersão da atenção, tanto para nós atores quanto para os espectadores, o aprimoramento e a adequação de nossa atenção e do conhecimento que tínhamos acerca destes círculos foi bastante desenvolvido. Os círculos de

⁶¹ "No en vano llaman al ojo "el espejo del alma". El ojo del actor que ve y mira un objeto atrae la atención del espectador y lo orienta hacia el verdadero objeto que debe mirar". (tradução nossa).

⁶² Como exemplo disso, podemos usar as imagens que surgem no momento da criação ou elementos presentes no local que estimulam a imaginação naquele momento, uma porta, barulho exterior, acontecimentos inesperados, etc.

atenção, nesse momento, são pontos concretos nos quais o ator pode fixar-se para não perder sua concentração no aqui/agora da cena e dirigir sua atenção, tendo controle sobre sua atuação. Diz Stanislávski (2010, p. 114):

[...] a medida em que o círculo aumenta, devem ampliar sua área de atenção. Não obstante, ela esta área pode continuar crescendo apenas mantendo a linha imaginária da borda do círculo. Se o seu limite começa a vacilar e dissipar-se, voltem rapidamente a um círculo menor, capaz de ser abarcado pela atenção visual. [...] se acontece uma catástrofe: a atenção desliza para fora do nosso poder e se dissolve no espaço. É necessário voltar a atraí-la e governá-la. Para isso, recorram o mais rápido possível a ajuda de um objeto pontual. [...] Quando conseguirem fixar o ponto rodeie um pequeno e médio círculo em volta dele.

O encenador nos dá com estas palavras uma direção concreta de como orientar nossa atenção, através dos círculos, ao perdermos a concentração em cena. E foi dessa maneira, descrita pelo mestre russo, que procedemos no espetáculo. Há sempre os pontos mais próximos que são o parceiro, os objetos de cena e também os espectadores. Geralmente, quando há muita plateia, invariavelmente este público estará incluso no médio círculo e deverá receber também nossa visão e atenção. No médio círculo também poderão estar as particularidades do espaço, seus sons, objetos, entre outras características. E, englobando todo o espaço, se encontra o grande círculo. É nesse meio que o jogo de distribuição da atenção e a manutenção do foco no trabalho da cena, tentando utilizar todo acontecimento ao redor como alavanca para o espetáculo, irá se desenvolver. É nesse caminho que trabalhamos. Foi nessa conjuntura que o desenvolvimento da atenção cênica direcionada para as situações que vivenciávamos foi sendo construído na prática do espetáculo. Foi nesse momento que começamos a perceber como estabelecer laços com os três círculos de atenção propostos no “sistema” poderia ser uma preciosa ferramenta de inserção nos espaços em que atuávamos. Primeiro, a construção do ator para cada uma das cenas, no que se refere ao pequeno círculo de atenção. Utilizando-se dos elementos da ação como a imaginação, a plasticidade e o tempo-ritmo dentro das circunstâncias e situações que identificamos nas cenas, nossa atenção foi se fixando em meios às apresentações. Na prática, isso funcionou de forma simples e direta: dizíamos um para o outro (nos intervalos entre as cenas) o que poderíamos melhorar. Na próxima vez que a cena se realizasse, criávamos a partir dessa atenção aos detalhes, as possibilidades diferentes de interpretação. Nesse momento, os três atores⁶³ foram diretores um do outro. As cenas em que todos atuavam geravam maior complexidade para um direcionamento, mas fomos estabelecendo também nelas esse mesmo procedimento, embora

⁶³ Nesse primeiro período, ainda éramos três atores.

fosse muito difícil posteriormente uma análise mais precisa.⁶⁴ Com as observações do colega, cada ator ia construindo sua relação no pequeno círculo de atenção, criando imagens interiores para os objetos utilizados ou para as ações e buscando a relação com o parceiro de cena.

Com isso, o problema da constituição das situações na cena estava se resolvendo, com o trabalho de construção através da atenção no chamado “pequeno círculo”. Mas, ao se inserir nos espaços não convencionais, os acontecimentos inusitados que deles surgiam ainda deixavam os atores perdidos. Como lidar com os sons, as intervenções do público, as ocorrências que se estabeleciam ao redor da cena, nesses espaços? Por vezes, “fingíamos” que os eventos não estavam ocorrendo e seguíamos a cena. O resultado era desastroso. Não só porque os eventos se sobressaíam ao nosso trabalho, como também porque eram por nós encarados como um empecilho, algo que atrapalhava nosso desempenho. Como já me referi anteriormente, essa “disputa” do ator com os elementos do espaço não nos resultou profícua. Aos poucos, ao entender as possibilidades geradas pelos espaços como possíveis de motivar o ator ao jogo cênico, teve início uma mudança qualitativa na cena que se mostrou na disponibilidade cada vez maior dos atores para encontrar essas relações com o espaço. Foi buscando delimitar o médio e o grande círculo de atenção que se encontram nas relações que traçamos com os espaços onde nos inserimos para atuar, incluindo o público, que nossa experiência com a atenção criadora se tornou um suporte para a descoberta de como inserir-se e adaptar-se ao que se sucede nos espaços e também, um trampolim para o prazer de estar em cena naqueles locais.

A qualidade principal da atenção cênica é sua natureza “exterior” e “interior”, por isso, diz-se que a ação emana dela. É exterior porque é direcionada aos objetos que se encontram fora de nós; enquanto objetos inanimados, da vida exterior, real⁶⁵, também ao parceiro na cena. E é também interior devido a habilidade do ator em transformar esses objetos, através da relação que cria com eles ao executar ações através do “se”⁶⁶ e das circunstâncias dadas: “as criações da imaginação” (STANISLÁVSKI, 2010, p. 119). Em *Teatro à La Carte* utilizamos

⁶⁴ É importante ressaltar que após esse período, que teve uma extensão de aproximadamente dois meses, conseguimos diminuir as horas de nossas apresentações, devido ao surgimento dos primeiros contratos previamente pagos. A partir dessa ocasião, foi possível ensaiar devida e previamente as cenas, inclusive diversas esquetes novas que entraram e renovaram nosso cardápio. Mas neste momento da escrita, me refiro aos primeiros meses do espetáculo.

⁶⁵ É necessário especificar que, através da atenção, podemos estabelecer também objetos imaginários, portanto, não reais, mas concretizados pela imaginação do ator.

⁶⁶ O “se”, também chamado de “se mágico” é considerado um dos elementos da ação. A proposta é que através do “se” o ator se coloque, através da imaginação, na situação proposta pela cena e através da ação. O que eu faria “se” estivesse nesta determinada situação, nas circunstâncias dadas, como eu agiria? Esta é a pergunta que o ator responde através do “se”.

muitos objetos cênicos que servem às cenas e a sua transformação e transposição de significado também é realizada através da atenção cênica. Com alguns deles foi possível criar uma relação, imaginária e também concreta, através das ações. Assim, os objetos e o jogo com o parceiro que se constrói em cena são relações que o ator constrói através da atenção, dá vida e estabelece a organicidade às criações cênicas. Por exemplo, o leque utilizado na cena “O Urso” é, inicialmente, manipulado pela atriz com sua função original, um utensílio que serve para abrandar o calor. Porém, quando é proposto um duelo, através da ação e da atenção da atriz, o objeto transforma-se na arma que servirá para o combate. Isso ocorre quando eu giro o leque repetidas vezes e, em dado momento, através da atenção, modifico a forma de segurá-lo, como se estivesse mais pesado, e vou mudando a forma como o seguro, e apontando-o, aos poucos, como uma arma. Quando retorno ao jogo com “a arma”, evidentemente que a reação de Marco ao objeto também muda. É necessário cuidado, pois a arma pode disparar, visto que está sendo segurada por alguém que nunca pegou em uma arma de fogo, no caso, a personagem Popova. Tanto eu quanto Marco precisamos modificar nossa maneira de relacionarmos-nos com o objeto e isso demanda a atenção não só na interpretação, mas também na manutenção do significado dado ao leque. São dois focos de atenção, a interpretação da situação da cena e a manutenção da transformação do objeto.

Um cabo de guarda-chuva é a espada de Fernandinho, que é utilizada por mim como um objeto de proteção e ataque, mas que também faz desenhos no ar e indica locais, durante a cena. Nesse caso específico, o “cabo-espada” também ajuda na composição da personagem, assim como o boné que utilizo como figurino. A atenção voltada ao objeto e o jogo travado com ele me auxiliam como atriz, pois no momento que se tem a situação da cena e a manutenção do significado dado ao objeto como objetivos concretos, tem-se um direcionamento da atenção, o que torna mais fácil o desenvolvimento do jogo cênico e estar no momento presente. Outro objeto que é transformado é uma agulha de tricô, usada como caneta na cena “O Homem de Negócios”. A personagem Homem de Negócios escreve por toda a parte, no ar, no chão e até na roupa e no corpo do personagem Pequeno Príncipe. Isso me auxilia na construção da obsessão da personagem por contas e em seu caráter alheio aos acontecimentos ao redor. Novamente, ao realizar uma ação concreta com o objeto, é possível demonstrar características do personagem e direcionar o jogo cênico. E através da ação é que é possível transformar o objeto, estabelecendo assim uma via de mão dupla, que tem a ação como princípio que impulsiona o trabalho do ator e a cena.

Peter Brook também menciona esta qualidade do ator de transformação do objeto por meio da atenção cênica, através do princípio denominado por ele de “imaginação através do

objeto vazio”. O encenador inglês afirma que qualquer objeto, mesmo que banal e feio, pode ganhar múltiplos significados ao ser utilizado: “o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal se transforme em um objeto mágico” (BROOK, 2010, p. 38). Para executar esta mágica, Brook nos diz como deve ser este “objeto vazio”, através de um exemplo prático de uma atriz que faz com que uma “horrenda garrafa de plástico” (*ibidem*, p. 14), que carrega nos braços seja um bebê. Diz ele:

É preciso ser um ator de alto nível para realizar esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe segurando o filho e a natureza sagrada de sua relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de ‘objeto vazio’ (BROOK, 2010, p. 39).

Esta “alquimia” citada por Brook é o que tentamos fazer com que aconteça com os objetos que utilizamos no espetáculo. Na cena de “O Urso”, um leque é utilizado em seu contexto real no início da cena e no decorrer da apresentação é transformado em uma pistola. Na cena “O Candidato”, prendedores de roupa são transformados em eletrodos que uma secretária-robô prende em partes do corpo do homem que entra em sua sala para fazer um teste de emprego. Um cabo de guarda-chuva se metamorfoseia na espada de brinquedo do menino Fernandinho em “As aventuras do Capitão Tormenta”. Uma agulha de tricô é utilizada como a caneta com a qual o homem de negócios de uma das cenas de “O Pequeno Príncipe” rabisca o espaço e o ar com suas contas imaginárias. É pelo “se” concretizado em ação que a mágica acontece e os objetos sofrem a mutação de seus significados reais, pelos significados atribuídos pela imaginação e ação dos atores, quando conseguem concretizar esta ponte que transforma a percepção do espectador, que mesmo sabendo que é um leque, vê uma pistola. Através de sua imaginação e da atenção criadora, o ator pode agir sobre um objeto criando múltiplos significados, utilizando para isso o “se” e que se concretiza na intensidade de sua ação. Stanislávski nos diz:

esse objeto transformado cria uma reação interior, emocional, de resposta. Essa atenção não só se interessa pelo objeto, atrai ao trabalho todo o sistema criador do artista e junto com ele conduz sua atividade criadora. Temos que saber transformar o objeto, e com ele, a atenção em si, que deve deixar de ser fria e intelectual para ser quente e sensorial. (STANISLÁVSKI 2010, p. 124).

Brook e Stanislávski alertam para este trabalho alquímico e sensorial do ator na transformação do objeto utilizado para que possamos enxergá-lo além de sua forma. Como

escreve Stanislávski (2010, P. 123), “o que atrai a atenção na cena não é o objeto em si, mas o que é construído pela imaginação”.

No início das apresentações de *Teatro à La Carte*, a atenção dos atores se dispersava a todo o momento. Os motivos eram muitos. Não estávamos acostumados à rotina de apresentações, nem aos espaços não convencionais ao teatro que traziam suas particularidades às quais não sabíamos responder através do jogo cênico. Também o estranhamento pela posição do espectador era nova para nós, agora que ele estava tão próximo e em todas as direções. Além disso, o espetáculo não tem um tempo exato estipulado de duração. Atualmente, em geral, atuamos por cerca de 50 a 60 minutos, mas na época inicial, poderia ter de três minutos (aproximadamente o tempo de duração da menor cena) até muitas horas de duração. Como dependíamos financeiramente da renda gerada pelas apresentações nas ruas, elas não raro se estendiam por algumas horas. O cansaço rapidamente se manifestava. E, nesse contexto, esvaía-se também a criatividade e a habilidade de jogo dos atores. Com a experiência, os longos períodos transformaram-se em trampolim para adquirir resistência. Começamos a aprender a gerar e fixar a atenção. Primeiro, foi necessário entender como manter o trabalho que construímos como atores nas circunstâncias propostas pelos espaços inusitados. Entre elas, o barulho intenso do trânsito, as falas dos transeuntes que passam e não desejam assistir à cena. Um passante que quer mexer ou levar os objetos cênicos. Uma pessoa que passa em meio à cena de bicicleta. O celular de um espectador que toca e ele, prontamente, atende dizendo para a pessoa do outro lado da linha que está assistindo “um teatro”, entre outros exemplos que poderiam ser citados. De início, o trabalho que o ator preparou sobre a cena (que não estava completo devido a brevidade do processo) saía prejudicado. A falta de ensaios influenciava bastante, pois não havia muito tempo para eles, já que ficávamos entre três a cinco horas nas ruas, praças e parques apresentando o espetáculo. Após estes períodos, no final do dia, estávamos esgotados. Este fator somava-se à falta de capacidade de concentração em meio aos espaços não convencionais ao teatro.

É preciso salientar que, com estas observações, não digo que encontramos uma maneira totalmente funcional, “correta”, de realizar a cena e “acertar” sempre. Esses procedimentos e descobertas estão em constante dinâmica no trabalho e percebemos que através deles, conseguimos estabelecer vínculos entre nós, o espaço e o espectador. Evidentemente, isso ainda não ocorre em todas as apresentações. Nossa preocupação atual é de que, tendo descoberto esta chave na vivência com a atenção criadora no trabalho com o espetáculo *Teatro à La Carte*, mesmo assim, muitas vezes não conseguimos estabelecer essas relações. Buscamos outras formas. Entre elas, tentar diferentes meios de preparação antes da

apresentação e treinar a atenção no cotidiano. De teste em teste, conseguimos encontrar caminhos. E seguimos sempre em busca.

Após quatro anos atuando no espetáculo, encontro pessoalmente uma dificuldade específica em meu trabalho com *Teatro à La Carte*: a manutenção da atenção às imagens interiores criadas para cada cena. O melhor exemplo que encontro é a personagem Fernandinho, uma das minhas preferidas. Nosso cardápio possui duas cenas, adaptadas da obra “As Aventuras do Avião Vermelho”, da qual a personagem é protagonista. Fernandinho é um menino de aproximadamente dez anos que ganha do pai um livro chamado “As Aventuras do Capitão Tormenta”. O livro narra as aventuras deste capitão, que voa pelo universo com seu avião. Impressionado com os feitos de Tormenta, Fernandinho inventa suas próprias viagens e através da imaginação, viaja em um avião, ora com seu pai, ora com seu amigo de pelúcia, Urso Chocolate, que ganha vida em sua fantasia. Interpreto Fernandinho desde o ano de 2010, quando assumimos eu e Marco Antonio o espetáculo. Para criá-lo, trabalhei com a imagem de meu sobrinho, Caetano, que na época estava com oito anos. O menino tinha dois trejeitos corporais específicos que me interessavam: a forma de caminhar agitada, com a característica que denominei “bicho carpinteiro”; e o modo de falar quando estava chateado ou decepcionado, com um tom mais grave e de desistência. Ambas as características de Caetano me encantavam e ficaram vivas em minha memória. Ao repertório de ações que adaptei da atriz que antes interpretava a personagem, fui incluindo as reações do menino que tinha em minha memória. Isso tornou minha criação viva e fez com que as duas cenas de “As aventuras do Avião Vermelho” fossem das que mais chamavam a atenção de adultos e crianças nas apresentações. Aos poucos, porém, após alguns meses, percebi que a repetição deixava a imagem que eu havia criado como que cristalizada, e que as nuances que inicialmente me instigavam já não estavam mais tão claras no desenho de minha imaginação. Essa dificuldade apontou para a atenção que se deve ter aos objetos da vida interior, à qual Stanislávski (2010, p. 121) se refere: “Mas a dificuldade se encontra no fato de que os objetos de nossa vida imaginária são instáveis e esquivos. Se o mundo material que nos rodeia na cena exige uma atenção muito adestrada, este requisito é ainda mais rigoroso quando se trata de objeto frágeis, imaginários”.

Para isso, fui direcionando a imaginação, cada vez mais, às partes concretas do meu corpo. A descoberta de onde, corporalmente, essas sensações poderiam ser encontradas, seja em movimentos, em posições específicas ou tons de voz. Como no caso da cena citada, descobri o que gera a espontaneidade das reações que criei para a personagem. Através da exterioridade do corpo, encontra-se a atenção e o foco interior, construindo o todo da

interpretação. Foi nesse momento que, em 2012, iniciei meus estudos da pós-graduação, e essa volta à leitura de meus referenciais também auxiliaram em muito meu processo de aplicação prática, pois busquei na reflexão de Stanislávski e Brook um norte para a experimentação.

A atenção criadora é imprescindível no processo de *adaptação*, ou seja, no processo de ação e reação da cena. No momento que desenvolvemos uma forma de abordagem da atenção, o passo seguinte, foi apropriar-se cada vez mais do jogo com os espaços e com o espectador.

3.3.2 Adaptação: quando o jogo com o espectador entrou em cena

O elemento “adaptação” designa “tanto os meios internos como externos com que as pessoas se encaixam na comunicação e ajudam a alcançar um objetivo” (STANISLÁVSKI, 2010, p. 280). Stanislávski (2010, p. 281) assim a define:

Em alguns casos a adaptação é um engano, em outros é uma ilustração visível de sentimentos ou pensamentos internos, às vezes ajuda a atrair a atenção da pessoa com quem se deseja estar em contato, algumas vezes transmite a outras pessoas o invisível, o que não se pode contar com palavras. Como vêem, as possibilidades da adaptação são múltiplas.

A adaptação é o elemento do “sistema” que institui o jogo cênico. São as ações e reações do ator aos parceiros, a resposta do ator às circunstâncias dadas e ao “se” estabelecido na cena. A adaptação é tudo aquilo que os atores fazem para criar as situações propostas e desenvolver a comunicação do que quer se contar em cena. Isso se dá através das ações e não somente das palavras, pois, “[...] na comunicação, palavras não são o suficiente, são muito protocolares, carentes de vida. Para dar-lhes vida é necessário o sentimento e para revelá-lo e transmitir o objeto da comunicação são necessárias as adaptações. Suas qualidades completam o que não dizem as palavras” (STANISLÁVSKI, 2010, p. 281).

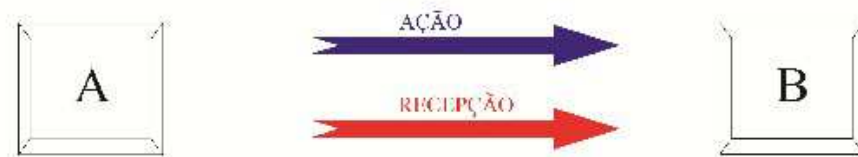
As qualidades da adaptação são diversas e cada artista tem as suas “originais, que pertencem só a ele” (STANISLÁVSKI, 2010, p. 282). Também a vida todas as pessoas possuem qualidades peculiares de adaptação. Diz Stanislávski (2010, p. 282):

Cada nova circunstância da vida, o ambiente, o lugar de trabalho, o tempo, provocam as mudanças correspondentes nas adaptações [...]. Cada sentimento que se transmite, requer seus próprios ajustes. Todas as formas de comunicação (mútuas, em grupo, com objetos imaginários ou inexistentes) necessitam também as correspondentes características das adaptações. Se na vida cotidiana as pessoas

precisam de um número infinito de adaptações, na cena é necessário uma quantidade muito maior, pois nos comunicamos sem parar, e por isso os ajustes são permanentes. Além disso, desempenha um papel muito importante na qualidade das adaptações: a sua clareza, colorido, audácia, delicadeza, riqueza de matizes, elegância, gosto.

Para compreender como este processo se dá na cena, utilizarei um esquema mostrado a mim por Moschkovitch⁶⁷, no qual se pode visualizar como as adaptações acontecem. Através do esquema, vemos dois círculos que representam os atores. O PROCESSO 1 se dá quando o primeiro vetor vai do ator A até o ator B. Ambos os vetores, A (representando a ação) e B (representando a recepção), vão do ator em direção ao seu parceiro de cena. Para o ator A este é o vetor que representa a sua ação, e para o ator B, o vetor lançado pelo ator A é recebido, ou seja, representa a recepção da ação lançada pelo ator A ao ator B:

Figura 13 – Representação esquemática do Processo 1



Fonte: aula-ensaio no SESC Pinheiros (2013).

O PROCESSO 2 é o que se dá antes da ação de B gerada a partir da recepção da ação de A. É, justamente, o processo de adaptação. O ator B recebe o vetor de ação do ator A, e nesse momento, adapta-se ao que recebeu.

Figura 14 – Representação esquemática do Processo 2



Fonte: aula-ensaio no SESC Pinheiros (2013).

⁶⁷ Esquema mostrado em aula-ensaio do dia 19 de setembro de 2013, no SESC Pinheiros, São Paulo, SP.

Enquanto esse processo acontece com o ator B, o ator A está em um processo “irmão” da adaptação, chamado no “sistema” de “apreciação”. Adaptação e apreciação formam uma unidade dialética. Quando adaptou-se a ação do ator A, o ator B reage, e o processo se dá novamente.

Figura 15 – Representação esquemática da repetição do processo



Fonte: aula-ensaio no SESC Pinheiros (2013).

Evidentemente, em cena, os processos ocorrem simultaneamente. As adaptações são imprescindíveis para a comunicação e como são infinitas em suas formas, podem ser extremamente exploradas pelos atores.

Entendo que, no espaço convencional da sala de teatro, as adaptações acontecem entre os atores e são ferramentas que constroem o jogo cênico. Já em se tratando do espaço não convencional ao teatro e especificamente em espetáculos nos quais a participação do público pode ser direta, como ocorrem as adaptações? Em *Teatro à La Carte* descobrimos que a adaptação pode ocorrer não somente entre os *partners* na cena, mas também com o público que escolhe se manifestar. A manifestação do público durante a execução das cenas é uma constante nos cinco anos de espetáculo. Nas primeiras vezes foi bastante difícil para nós, atores, enfrentar a nova experiência de ter um público não somente próximo, mas também, participativo. Pessoalmente, nunca havia atuado em um espetáculo fora da sala. Logo, com exceção das risadas durante espetáculos cômicos que fiz, nunca havia experienciado a participação do público de uma forma tão intensa. Para mim e para Marco Antonio, essa era uma novidade. Além das reações do público, há os acontecimentos todos que, como já mencionei, fazem parte dos diversos espaços onde nos inserimos. Em se tratando especificamente da adaptação, porém, é interessante considerar como o ator consegue entrar no jogo proposto pelas reações do público nas cenas. A resposta inesperada de uma criança que reage ao que está sendo dito em cena pelo ator, a torcida da jovem que deseja o beijo

apaixonado do casal em contraponto a outra mulher que grita para que a personagem resista e não se entregue ao homem grosseiro que invadiu sua casa. Como o ator adapta as suas ações e reações a estas intervenções do público que surgem e são um acontecimento do momento presente? Entendo que essas reações do público não podem ser negadas pelo ator, pois expressam seu interesse, sua participação, é uma ação efetiva que o espectador decide realizar no espetáculo. E é um presente para o ator, quando este consegue adaptar-se, responder a esta proposta. Temos a experiência tanto da aceitação do convite do espectador quanto da negação, quando decidimos omitir o acontecimento e seguir a cena “como se nada tivesse ocorrido”, recusando a adaptação. A dificuldade está, principalmente, no fato de que se adaptar à cena, em meu entendimento, é trazer essa reação do público para a ação da cena, para a história contada, para uma resposta que não venha da lógica do ator, mas sim, da lógica da personagem que foi estabelecida, pois, quando sai desse universo que a cena sugere, parece perder o sentido. Stanislávski alerta para esse problema. As adaptações devem ser sempre realizadas no sentido de fazer com que a cena desenvolva-se e a criação teatral tome forma. Assim, as ações e reações devem servir à construção do universo paralelo, ficcional, da cena. Através de um exemplo, Stanislávski explica o tipo de adaptação que seria nociva à cena: Torvstov, o pedagogo, solicita ao aluno Viuntsov que repita uma improvisação bem sucedida, porém com o objetivo de sair da sala antes que a aula acabe. Para isso, deve chamar a atenção do professor, o próprio Torvstov, que se sentou e está lendo um livro. Repetidas vezes, sem sucesso, o aluno tentou chamar a atenção do professor, que não respondeu às suas tentativas. Ao final de alguns minutos, Viuntsov começa a brincar com a plateia de colegas, que aos poucos começa a rir. Em dado momento, devido às brincadeiras de Viuntsov, todos os colegas caem em gargalhada geral. Ali, o professor pára e explica:

A tarefa principal de Viuntsov era sair da aula. Todas as suas intenções de fingir-se de doente para atrair minha atenção e fazer com que eu me compadecesse eram adaptações com as quais cumpria sua tarefa principal. No início, atuou correspondendo a isso e seus atos eram coerentes. Mas, ai!, ouviu o riso da platéia e mudou a tarefa, começou a adaptar-se não a mim, que não lhe dava atenção, mas a vocês, que viam seus truques. Se apresentou a ele então, uma tarefa diferente: divertir o público. Mas como justificá-la? Onde encontrar as circunstâncias dadas? Só restava utilizar-se de recursos teatrais, assim o fez, e por isso fracassou. Enquanto isso aconteceu, a verdadeira emoção humana foi substituída pelo artesanato do ator. A tarefa principal se desintegrou em uma série de piadas e truques que agradam a Viuntsov. A partir daí, as adaptações passaram a ter um fim em si mesmas, em vez de desempenhar o papel auxiliar que lhes corresponde. Empregadas assim, as adaptações perdem seu sentido e se tornam desnecessárias (STANISLÁVSKI, 2010, p. 285-286).

Como nos diz o autor, no momento em que as “verdadeiras emoções humanas” são substituídas pelo “artesanato do ator” e que o propósito da cena é esquecido em troca de certo exibicionismo por parte do ator, embora isso possa divertir os espectadores por alguns minutos, não encaminha o jogo em uma direção que alavanca a cena, a história, o acontecimento que está sendo construído diante do público.

Em espetáculos que tem um público próximo e quando esta platéia pode interferir, interessando-se pela cena e reagindo aos atores, a comunicação que se estabelece com intensidade, muitas vezes pode gerar esse tipo de jogo no qual o ator consegue entreter o público, mas opõe-se às necessidades da cena. Embora divirta por alguns minutos, em geral, esses momentos dispersam a atenção de quem assiste e, quase sempre, faz com que o ritmo da cena se esvaia e tenha de ser novamente retomado.

Nas cenas de *Teatro à La Carte* o jogo com o público é fundamental. Está ligado essencialmente ao espetáculo e é termômetro para sabermos se a apresentação está acontecendo da forma que consideramos satisfatória para nós, atores do espetáculo. E qual é essa forma? Sabemos que não há como precisar ou medir e posso falar estritamente de minha experiência pessoal. Acredito que, para nós, a “mágica” se dá quando conseguimos envolver o público no contexto da cena, ou seja, na história que está sendo transmitida, improvisando com a intenção de envolver a plateia em nosso jogo cênico, como sugere Stanislávski. Quando isso acontece, toda a intervenção gerada pelo público advém dos assuntos que a cena traz. É nesse instante que percebo a criação desse “mundo outro”, dessa “outra realidade paralela” da qual Peter Brook nos fala, e que vivencio quando consigo estabelecer este laço com o espectador, que se forma através da adaptação. Há exemplos desse caso com crianças, adolescentes e adultos. As duas cenas infantis do texto “As aventuras do avião vermelho” de Érico Veríssimo causam grande estardalhaço entre as crianças e encantam os adultos, talvez por ser protagonizadas pelo personagem Fernandinho, um menino de nove anos que embarca em aventuras imaginárias, estimulado pelo livro que ganha de seu pai. São duas cenas que, em geral, exigem de nós a adaptação. Em uma das cenas, o urso de pelúcia do menino – Chocolate – toma vida e Fernandinho o convida para juntos embarcarem em uma aventura intergaláctica. O meio de locomoção que o menino escolhe é um tapete do quarto, que segundo ele, é voador. Porém, quando os dois sobem no tapete, objeto que está presente na cena, este não voa. E é preciso uma palavra mágica para fazê-lo levitar. Após a repetição desta palavra o tapete levanta vôo, ação que é representada pelos atores ficando literalmente em pé, pois quando “embarcam” no tapete estão de joelhos. Muitas vezes, as crianças gritam palavras “mágicas”, dão dicas e acreditam que o tapete voará. Outras gritam um sonoro “não

está voando” durante a ação que estabelecerá o vôo dos atores, pois de fato não estamos levitando. De toda forma, esta é uma participação ativa e entendo que demonstra que o espectador foi envolvido pelo acontecimento da cena. Da mesma forma, a cena de duelo e conquista da obra “O Urso” por vezes incita a participação do público adulto. A situação conta como um credor que vai até a casa de uma jovem viúva, Popova, para cobrar-lhe uma antiga dívida acaba apaixonando-se por ela. A mulher por sua vez, decidida a manter o luto por toda a vida, também se vê encantada pelo estranho, e no final, ambos beijam-se e ficam juntos, após muitas discussões e uma declaração intensa vinda de Smirnov, o credor, que a pede em casamento, pedido que somente ao final é aceito por Popova. Nesta cena, é comum que o público tome partido: para que Popova aceite o pedido de casamento; ou para que continue negando e não ceda a Smirnov, mantendo a promessa feita ao marido morto.

Independente do que o público veja e compreenda, a sua participação na cena e interação com a história, na maioria das vezes, é o que dá suporte para que nós consigamos nos adaptar a própria cena. Percebo que esse envolvimento da plateia se estabelece quando esta se encanta, é tocada pela situação e através da relação estabelecida se institui uma espécie de pulsação nos espectadores. Essa pulsação, que é interesse ativo, atenção concentrada, é que desperta a ação do público e torna o fenômeno teatral algo que ultrapassa a atuação do ator e põe atores e espectadores em uma esfera particular do convívio teatral.

Os elementos “atenção” e “adaptação” se mostraram para nós uma base, com a qual vamos estabelecendo relações na tentativa de estabelecer e manter vivo o jogo cênico em nosso trabalho. É constante a busca do grupo pela manutenção do jogo e do estado de atenção e conexão com o “aqui/agora”, o que se apresenta continuamente como um desafio. Em apresentações nas quais consideramos que não conseguimos estabelecer essas conexões, percebemos que o desvio da atenção é, sobretudo, o fator que se impõe como fundamental para o que consideramos ser uma “apresentação mal sucedida”⁶⁸. Quando o ator não está atento, isso impede por consequência a adaptação, pois sem a atenção é inviável estabelecer o jogo com o que está acontecendo no momento presente. Uma questão pessoal que representa uma dificuldade de atuação é o meu trabalho com o elemento atenção. Por perceber que este elemento se apresenta de forma fundamental para o ator, busquei desenvolvê-lo cada vez mais em minha vivência artística. Trabalhamos, eu e Marco Antonio, nas cenas de *Teatro à La*

⁶⁸ É bastante difícil escrever sobre o próprio trabalho sem considerar os juízos de valor. Não gostaria de escrever de maneira maniqueísta, considerando tal coisa como “boa” ou “má”. Porém, considerando que é necessário falar sobre os diversos pontos do trabalho e não desejando higienizar os pontos de vista, escolhi esta expressão, que me parece imprecisa e vaga, realmente por não encontrar melhor para referenciar os momentos em que o trabalho apresentou o que, para nós, caracteriza-se como um problema.

Carte, dando a cada uma delas uma dinâmica que faz com que os movimentos sejam bem desenhados e marcados. Isso já foi chamado por espectadores de “coreográfico”, como já mencionei no segundo capítulo. Esse desenho, a marcação dos movimentos, é uma base e a partir dela, temos auxílio em momentos em que percebemos claramente estarmos desatentos em cena. Marco Antonio me falou sobre como construiu um sentido próprio a partir dessa experiência:

O que fazer quando percebemos que a cena não está fluindo, que estamos desconcentrados, desconectados? Os movimentos coreografados servem pra mim como meio de ‘voltar à cena’. Quando, no meio de uma apresentação, percebo que ‘estou fora’, volto minha atenção, primeiro, para a execução dessa ‘coreografia’, exatamente da forma como ela foi criada na sala de ensaios, respeitando suas qualidades do movimento, dinâmicas etc. Então, se eu tenho que apontar, pular, girar, seja qual for o movimento, eu faço todos eles como se fosse uma dança mesmo. A partir disso me relaciono com as minhas sensações físicas e elas se tornam meu objeto de atenção. Isso já me faz prestar atenção a alguma coisa, parece que fica mais concreto, eu paro de ‘estar fora’ e ‘volto para dentro’. E o próximo passo é me conectar com meu parceiro. É como se eu tivesse algo para me sustentar. Não é sempre que funciona, mas muitas vezes, eu consegui voltar a agir fazendo isso.⁶⁹

O que Marco descreve é o que ocorre quando percebemos que a cena não acontece e esta foi uma saída, uma tática que encontramos em nosso processo, de nos ampararmos na movimentação e seu desenho para tentar estabelecer novamente a conexão com o momento presente. Por vezes, isso realmente nos coloca novamente atentos, embora também nos ofereça o risco de parecer apenas “executores de uma movimentação” ausentes do jogo cênico necessário ao espetáculo teatral. É assunto de muitas de nossas conversas sobre o espetáculo, questão na qual trabalhamos refletindo em resoluções às quais possamos recorrer. Assim, ao compartilhar desta dificuldade só posso mencionar o quanto esta nos aproxima do processo de pesquisa e busca constante do qual acredito ser formado o ofício do ator.

3.4 O CARDÁPIO DE CENAS E O DESPERTAR DA RELAÇÃO COM O ESPECTADOR

Como já disse anteriormente, a relação de troca entre ator e espectador durante a cena é o ponto essencial do espetáculo *Teatro à La Carte*. Através dela o ator constrói o jogo e estabelece o momento presente, interagindo com o espectador, jogando com suas reações e incorporando este jogo na estrutura da cena. Nesse momento, o jogo teatral do ator se estabelece com o que acontece ao redor do local de representação e tudo pode ser incorporado

⁶⁹ Depoimento do ator Marco Antonio Barreto, gravado em entrevista realizada pela autora em 28 de maio de 2012.

à estrutura cênica como parte dela, sempre respeitando o jogo proposto pelas personagens. Ao iniciar o espetáculo, os atores anunciam que irão distribuir um “cardápio de cenas teatrais” e que os espectadores poderão escolher o que querem assistir. Ao pronunciarem-se, o fazem sem a utilização de personagens ou de uma abordagem muito estruturada. Existe a procura pela espontaneidade nesta abordagem na busca de envolver e seduzir o espectador, cativá-lo para que aceite a proposta e entre no jogo da cena. Cada vez que uma cena é apresentada e antes que outra comece, há este espaço de pausa, de saída do universo da cena e retorno ao cotidiano. São como pausas, nas quais o ator dialoga cotidianamente com o espectador em uma conversa íntima. Fica às vistas do público o processo de “entrada” do ator na cena, de “vestir” a personagem, e assim, o espectador torna-se cúmplice, e se espera que estabeleça a proximidade que gere a vivência com o ator e com o jogo teatral.

Como o espetáculo exige uma participação intensa do público em seu encaminhamento, é possível encarar essa participação tão ativa como um componente a ser considerado um diferencial. O educador francês Jacques Rancière faz uma observação sobre a condição do espectador, a partir de uma compreensão específica da “ação” de “ver”. Para ele, o espectador não apenas olha um espetáculo, pois olhar é considerado o oposto de conhecer, e desta maneira, “olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela” (RANCIÈRE, 2010, p. 108). E também considera que olhar é o oposto de agir, pois quem olha um espetáculo está imóvel, e não pode interagir de nenhuma forma. Mas, para Rancière, é necessário observar a questão de um outro prisma. Para Rancière, “ver” é “agir”. Olhar significa conhecer e não apenas contemplar ou estar passivo diante de algo. Podemos ver o espectador como figura componente da *poïése* do espetáculo compreendendo a importância do olhar do observador como instrumento criador, tal como os agentes que compõem a obra, e não somente como um receptor passivo do que é mostrado em cena. Se o trabalho de leitura de qualquer obra teatral passa inevitavelmente pelo crivo do espectador, que literalmente filtra as informações e concebe a obra pelo seu ponto de vista, pode-se afirmar que ele imprime no espetáculo a sua autoria. O espectador é fundamental porque ele age no ato teatral, e em sua ação de ver, ressignifica, ou, usando um termo de Rancière, “traduz” segundo a sua percepção o que está recebendo, e sendo assim, não só recebe como constrói junto. Em obras teatrais que instigam a participação de forma mais incisiva do espectador, a participação ocorre com ações que vão além do ato de ver. No caso de *Teatro à La Carte*, escolher e, de certa forma, opinar sobre os rumos da cena também são ações do público. Dessa forma, o espectador torna-se agente

poiético do espetáculo, tanto quanto os atores e demais envolvidos na construção da obra artística.

A *poiése* é a ação de fazer, a criação, fabricação e composição de obras poéticas. Segundo Dubatti (2008, p. 31), “Aristóteles inclui em seu conceito de *poiésis* a música, o ditirambo, a dança, a literatura, as plásticas, ou seja, se refere a *criação artística* e os *objetos artísticos* em geral”⁷⁰. O autor nos diz que o termo envolve tanto a ação de criar quanto o objeto criado e por isso pode-se compreender a *poiésis* como “produção” e “construção”, que contempla o ato de fazer e o que é feito, o produto final. E este processo de produção, em se tratando do teatro, exige a existência de uma ação corporal viva, um acontecimento no tempo presente, sendo a *poiésis* teatral um acontecimento de um ator que produz a ação e o espectador que a assiste e constrói conjuntamente aos atores a ação teatral. Sem esta mediação a *poiése* não se concretiza. Atuando como agente da *poiése* do espetáculo, entende-se que o público é também criador, compositor, e as diversas formas que o teatro pode possibilitar ao espectador esta atividade criadora e libertadora. Brook (2010, p. 215) também defende que “no teatro, o espectador é um elemento de grande poder e altamente criativo em um nível absolutamente primordial, como o do ator”, colocando, dessa maneira, ator e espectador no mesmo plano de importância.

Espectáculos que propõem a ocupação de espaços não convencionais ao teatro podem desempenhar um importante papel social: o de abrir uma brecha de poesia, de encantamento e criatividade em um cotidiano que favorece o embrutecimento do indivíduo. Abordando o caso específico de *Teatro à La Carte* fica claro que esta intervenção direta através do cardápio de cenas, este convite à participação que delega ao espectador a decisão nos rumos da cena, o coloca em uma posição de poder diante da obra de arte. Poder não somente da escolha como também o poder da recusa, ou da decisão de assistir ou não a cena que escolheu, já que o local onde ele está é um local do cotidiano que não o obriga a ficar até a finalização do trecho escolhido. Neste caso, há a possibilidade de emancipação do espectador que é instaurada desde o primeiro momento, visto que é dado ao espectador a alternativa de abrir ou não este espaço para uma experiência de criatividade em seu cotidiano. Feita a escolha e estando disposto a testemunhar a cena, o espectador se torna criador em um momento não programado da sua vida, ressignificando não só o que vê, mas também aquele momento vivido. Se há a possibilidade de emancipação *poiética* no teatro e o teatro se insere e toma parte da vida habitual, tem-se a possibilidade de criação de “um mundo paralelo ao mundo”, ou seja, uma

⁷⁰ “Aristóteles incluye en su concepto de *poiésis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la creación artística y los objetos artísticos en general.” (tradução nossa)

possibilidade de manifestação da subjetividade. Esta duplicação do mundo, que é característica da *poiésis*, abre um campo de liminaridade na vida cotidiana, o que retoma a natureza orgânica do teatro, de aproximação com a vida, um retorno à essência do teatro, nas palavras de Dubatti (2012), “o teatro não é uma sala ou um edifício. O teatro é corpo que produz *poiésis* e convívio ante alguém que especta. O teatro não é um lugar”⁷¹. E de fato, por não ser um lugar, e sim, um acontecimento gerado por indivíduos em um processo de *poiése*, o teatro mantém-se sempre como arte efêmera, que traz a vivência de subjetividades onde quer que se realize, pois permite aos envolvidos conhecer a si próprios e ter uma experiência conjunta de liberdade.

⁷¹ Transcrição de parte da fala do Professor Jorge Adrian Dubatti, em conversa com alunos do PPGAC, dia 3 de agosto de 2012, às 20 horas, em sua sala no *Centro de La Cooperacion Cultural*, Buenos Ayres, Argentina.

4 SOBREMESAS: OLHARES DA PERSPECTIVA DO ATOR SOBRE A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR E O ESPAÇO NÃO CONVENCIONAL AO TEATRO

A reflexão sobre uma obra artística não está completa e não faz sentido sem o diálogo com sua realidade em que se insere. Mais que a reflexão, uma obra deve buscar concretizar a troca com seu *habitat* cada vez que é realizada. Do contrário, corre o risco de fechar-se em si mesma, ficando fadada a uma espécie de autismo estético que só fará sentido ao artista que a criou, não tendo ligação com sua contemporaneidade. E qual é essa contemporaneidade? Para dialogar com o mundo, acredito ser necessário ter um ponto de vista sobre ele, uma percepção a partir do que se consegue observar e das impressões oriundas das vivências que se tem. Ao ponderar sobre essa questão, encontrei nas palavras de Nicolas Bourriaud uma ideia que penso ser adequada para designar a forma como estamos vivendo a atualidade e como essa diretriz se impõe sobre nossa comunicação e nossas relações. O autor nos diz que nossas relações interpessoais e as formas de contato humano estão sendo cada vez mais controladas por ferramentas do sistema vigente, que cerceia nossas vidas e nos quer consumidores, desenvolvendo técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas. Em suas palavras:

Hoje a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõe o vínculo social em elementos distintos. [...] As famosas “auto-estradas da comunicação”, com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado, a auto-estrada permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados. Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Assim, ao mencionar a forma utilizada pelo sistema vigente, de decomposição dos vínculos sociais e a categorização das pessoas em meros consumidores, o autor nos dá uma noção da amplitude do domínio exercido pelo consumo sobre nossa vida. Em meio a isso, somos comparados por Bourriaud aos ratos de laboratório que têm a vida absolutamente controlada e vigiada, tendo apenas a falsa impressão de liberdade e livre escolha. Dentro dessa realidade, o autor menciona o espaço que a arte pode ocupar: “a atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, põe em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Nesse contexto, a arte se coloca

também como uma visão de universos possíveis, de maneiras alternativas de visualizar o mundo, abrindo a possibilidade de “habitar melhor o mundo” (*ibidem*, p. 18). E a arte, nesse sentido, não celebra os valores instituídos, mas desafia-os. E como o artista se coloca nesse contexto? Brook (2008, p. 196) nos faz pensar:

O artista não existe para acusar, nem para dar sermões, nem para implicar, e muito menos para ensinar. Ele faz parte ‘deles’. Ele desafia verdadeiramente o público quando assume a função de um espigão que pica o espectador determinado a desafiar-se a si próprio. Ele celebra verdadeiramente o público quando se assume como porta-voz de um espectador preparado para sentir alegria.

O artista faz parte da sociedade, é constituinte dela assim como o público. Ao abrir essas passagens obstruídas, às quais se refere Bourriaud, ao desafiar os valores instituídos, o faz para o público e também para si mesmo, desafiando o espectador e a si. Sendo assim, não ensina e não é portador da razão, mas incita o debate, a discussão, incluindo-se como participante ativo desta proposta.

Entendo que o espetáculo *Teatro à La Carte* faz parte e se insere em um amplo contexto de obras artísticas⁷² que buscam a relação e a proximidade entre as pessoas, ou seja, representar o que Bourriaud (2009, p. 22) chama de “interstício social”. Ele explica o termo:

O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

Essas “outras possibilidades de trocas”, às quais Bourriaud cita, dizem respeito à subjetividade, ao que não está e não pode ser valorado apenas financeiramente. Ao realizar ações artísticas que têm, além do caráter comercial e valor semântico, o objetivo de criar um espaço para as relações humanas que não são regidas pelo sistema mercantil, há, segundo Bourriaud (2009, p. 23), o desenvolvimento de “um projeto político que se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”. Logo, se a arte estreita as relações e aumenta as proximidades e subjetividades, ao se inserir em diferentes espaços sociais está potencializando essa característica. E, não seria essa inserção nos espaços diversificados do cotidiano uma ação legítima para a concretização deste interstício social? Acredito que sim, pois, como comenta Brook, a ação de levar o teatro para diversos locais vai além de uma

⁷² Por “obras artísticas” refiro-me não só ao teatro, mas também a outras artes.

visão paternalista de oferecer arte ao povo, como se os artistas tivessem algo a dar ou ensinar. Mas, trata-se sim de partilhar alguma coisa, de construir um momento em conjunto, de colocar em ação uma proposta de convívio. E o teatro, como arte majoritariamente convivial, inclui-se nesse contexto.

O filósofo argentino Jorge Dubatti reflete sobre a experiência do contato entre ator e espectador que acontece no evento teatral, definido por ele como “convívio”. E, para o autor, essa característica “convivial” que gera subjetividades é o que torna o teatro mais que um ato de comunicação entre os seres. Enxergar o teatro dessa forma, para Dubatti (2012, p. 11), é limitá-lo, visto que:

em seu aspecto pragmático, o teatro não comunica estritamente, se considerarmos a comunicação como uma ‘transferência de informação’ ou a ‘construção de significados/sentidos compartilhados’: o teatro estimula, incita, provoca, implica a doação de um objeto e o gesto de compartilhar, de companhia. Se ‘também’ comunica, o teatro nunca se limita exclusivamente a comunicação e a mescla com elementos que favorecem em ampla margem o ‘malentendido’.⁷³

Se compreendermos esse gesto existente entre os agentes teatrais (ator e espectador), como troca e estímulo que não acontece de forma unilateral, pois a recepção de cada espectador se dá de diferentes formas, amplia-se a reflexão sobre o próprio fenômeno teatral e geram-se possibilidades de interação do espectador com a cena e também, das maneiras as quais o ator elege para construir esta interação. Em sua Filosofia do Teatro, Dubatti afirma que o teatro carece de uma definição acadêmica precisa⁷⁴ e sugere uma acepção que possa dar conta de forma mais complexa e precisa do que é teatro, abordando como um “acontecimento”, que se concretiza em sua peculiaridade de “ser-acontecer” no mundo: “uma Filosofia do Teatro se diferencia da Filosofia convencional por seu interesse particular no ser peculiar que é o acontecimento teatral, um ser de estar-acontecer no mundo”⁷⁵. Diz o autor:

Diferente da Teoria do Teatro – que pensa o objeto teatral em si e para si-, a Filosofia do Teatro busca desvendar a relação do teatro com a totalidade do mundo e

⁷³ “en su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o la “construcción de significados/sentidos compartidos”: el teatro más bien estimula, incita, provoca, implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. Si “además” comunica, el teatro nunca se limita exclusivamente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen en amplio margen el “malentendido”. (tradução nossa)

⁷⁴ Já no primeiro capítulo de “Introducción a los estudios teatrales” Dubatti afirma que as definições existentes sobre o teatro apontam sempre para a semiologia, e que discorda do fato devido a estas definições resumirem o ato teatral a um sistema de linguagem, de comunicação e recepção. Dubatti contrapõe este pensamento em sua obra, justificando a necessidade de um entendimento mais amplo do teatro e das questões referentes ao fenômeno teatral.

⁷⁵ “uma Filosofia do Teatro se difere da Filosofia por seu interesse particular no ser peculiar que é o acontecimento teatral, um ser de estar-acontecer no mundo” (DUBATTI, 2012, p. 8).

no que concerne aos outros seres, recuperando os foros de sua entidade filosófica, que a Teoria Teatral não reivindica: a criação do teatro com o ser, com a realidade e os objetos reais, com os entes ideais, com a vida enquanto objeto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, Com os deuses e o sagrado, etc. (DUBATTI, 2012, p. 9).⁷⁶

Neste trecho de sua obra, Dubatti não especifica a qual teoria do teatro está fazendo referência, parece que o autor utiliza o termo de forma genérica. Aqui, não é meu objetivo confrontar nenhuma teoria com a do autor. O que torna interessante sua colocação é o fato desta – ao colocar o teatro como acontecimento, como o que acontece no espaço “entre” o ator e o espectador – apontar para as relações amplas que o teatro faz, que envolvem valores e ideais, que pode ser realizada de incontáveis instâncias e maneiras. A pergunta fundamental, ontológica, a qual Dubatti (2012, p. 9) chega é: “o que é o teatro, ou seja, o que é o teatro enquanto ente, como esta no mundo, o que existe como sendo teatro no mundo?”⁷⁷. Acredito neste teatro, no teatro de vivências, no teatro que permite troca, questionamento, e principalmente, no teatro que abre possibilidades de tocar e ser tocado. Essa é a pequena contribuição que o artista pode dar na construção do novo.

No que tange a vivência e às possibilidades de tocar e ser tocado abre-se o espaço para pensar a relação entre o ator, o espectador e as questões humanas às quais o teatro faz referência, como mencionei no primeiro capítulo, acerca de como o ato teatral pode trazer às pessoas um contato consigo mesmo, sendo um elo concreto com estas questões e uma forma de desenvolvimento, reflexão e aprendizagem sobre a vida. Como já anteriormente escrito, creio que essa relação foi estabelecida tanto por Stanislávski quanto por Brook em suas escolhas e trabalhos teatrais.

Se for possível considerar que o teatro é um lugar de contato entre as pessoas, é necessário avaliar alguns fatores que compõem este contato. Quando menciono “as pessoas”, me refiro aos atores e aos espectadores, e quando menciono “o contato” faço menção tanto a relação do ator com o espectador quanto ao encontro entre os espectadores e entre os atores. Acredito que nestas relações é que se dá este aprendizado a que me refiro. As relações que se desenvolvem na construção do espetáculo, em sua pesquisa e realização e durante sua apresentação, “o acontecimento”, é que geram não só o conhecimento, mas talvez a vivência

⁷⁶ “A diferencia de la Teoría del Teatro - que piensa el objeto teatral en sí y para sí -, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado, etc.” (tradução nossa)

⁷⁷ “qué es el teatro, es decir, qué es el teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, qué es lo que existe en tanto teatro”. (tradução nossa)

das questões humanas, nossas mazelas, melindres, nossas capacidades, desejos e afetos. As relações construídas pelo ator com o espectador, como reflete Brook, não estão na esfera da acusação nem do ensinamento, mas sim, na esfera da partilha, da percepção do todo, talvez uma forma de espelho, porém não para afirmar “você é assim”, mas para refletir “somos assim”. Diante disso, o que faremos? Diante disso, celebramos juntos, sentiremos o pesar juntos, meditamos, construímos, e finalmente, quem sabe, vivemos juntos. E, afinal, é isso que interessa. É aí que está o humano. No caso de espetáculos em espaços não convencionais ao teatro, o contato que acontece entre os espectadores que fazem parte daquele momento é interessante talvez pelo encontro com a diversidade. É um momento que une crianças, jovens, adultos e idosos, classes sociais, raças, enfim, a multiplicidade. A sala convencional do edifício teatral pode conter essa diversidade, mas não de forma tão espontânea e inesperada. Essa é uma grande potência do espaço não convencional ao teatro, a capacidade de promover a proximidade, o encontro da diversidade em um momento específico e especial, de partilha, de união e troca. Por isso, devido a esse potencial, é que é tão interessante e tão instigante a escolha por este espaço fora da sala de teatro. Narrei minha “escolha consciente” desses espaços para a inserção do espetáculo *Teatro à La Carte*, escolha que inicialmente se fez de forma emergencial e que foi se tornando cada vez mais consciente e estimulante. É uma grande descoberta para o ator a possibilidade de explorar diversos espaços porque estes têm muito a oferecer no sentido de uma ressignificação do trabalho artístico. E, certamente, o encontro com pessoas que não iriam ao teatro, com um público que gosta, curte, se envolve na experiência e que não tem o costume de ir ao teatro é um inesperado presente. É nesse acontecimento que pode acontecer a abertura de uma brecha para a coexistência da realidade da cena na realidade cotidiana. É nesse ponto de interstício social que se amplia o espaço da simples comunicação diária, para que se estabeleça uma comunicação diferente, que deseja ser sensível e criativa. Entendo que a importância da arte no espaço não convencional ganha potência nesse momento, pois é ali, no espaço do cotidiano, que se criando esse “espaço outro” pode se realizar uma ação política, de transformação e de debate. A sala convencional foi preparada para a ação teatral. Mas, isso quer dizer que o teatro, então, está restrito a ela? Não está e não pode ficar. Pela perspectiva do público, não se dirigir ao edifício teatral não quer dizer, de forma alguma, que a pessoa não aprecie um espetáculo. Existem muitos motivos para as pessoas não irem a uma sala convencional que não vem ao caso citar aqui. Pois, se assim é, porque não proporcionar este encontro nos espaços não convencionais ao teatro?

De que serve o teatro se não estiver acontecendo para alguém, se não estiver buscando contatos, buscando estas trocas das quais tanto mencionei? E se assim é, tem-se que considerar que, além de narrar e contar histórias, o teatro pode ir além, deixando a ação não somente nas mãos do ator, mas expandindo-a ao espectador. Assim diz Brook (2008, p. 187):

[...] pode surgir uma diferença mais substancial quando o ator consegue estabelecer com o espectador uma relação interior que vai se alterando. Se o ator conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e incentivando-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias, ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mais ativo. Essas atividades, estas ações, não requerem manifestações exteriores – o público poderá parecer mais ativo se responder aos atores, sem que isso garanta que tudo não continue a ser muito superficial. A verdadeira atividade pode ser invisível, e também indivisível.

No espaço não convencional ao teatro o espectador pode ficar imóvel ou responder com palavras e gestos, como quando está na sala de casa, assistindo televisão. Vai responder ao espetáculo como responde ao folhetim e aos filmes que assiste. Pode ter sua atenção ativa em alguns momentos, distanciar-se em seguida para depois voltar novamente a atenção à cena. Participa com sua imaginação, seu riso, sua indignação. Participa de formas que talvez, se estivesse na sala convencional, não participaria. A sala do edifício teatral muitas vezes sugere um decoro, uma formalidade à qual a plateia nem sempre está interessada a sujeitar-se. No espaço alternativo não. Os espaços não convencionais ao teatro são cotidianos, locais onde as pessoas estão acostumadas, de certa forma, a estar todos os dias. Ali é que se torna interessante o diálogo, a troca. Ali podem acontecer muitas coisas não tão cotidianas. Por isso, este lugar é profícuo ao teatro.

Uma última questão que se faz importante é a característica do ator em relação à cena em *Teatro à La Carte*, acerca do caráter de multiplicidade das personagens e da variação entre a cena e a interação com o público, feita pelos atores de maneira direta, sem o jogo com a personagem. É importante deixar claro que a construção da personagem, tal qual Stanislávski a concebeu originalmente no início do século XX, não é utilizada neste caso. Porém, a psicotécnica que o ator desenvolve a partir dos princípios de seu “sistema” permite que, no século XXI, seja possível apropriar-se dela e recontextualizá-la conforme a necessidade. O trabalho de criação de nossas cenas foi feito através das leis orgânicas da ação, a partir da improvisação com o “se mágico”, no qual o ator coloca-se na situação da personagem, jamais se utilizando de recursos psicológicos, mas simplesmente, brincando, jogando a partir da imaginação. O entendimento da situação e do texto, a partir da análise ativa, também impulsiona a imaginação do ator, que deve ser concretizada no espaço e no jogo com o

parceiro. Esses não são recursos psicológicos, mas simplesmente, o jogo do ator na cena. E as leis orgânicas da ação trabalham a partir do jogo teatral, da imaginação, do faz de conta, utilizando os recursos que o ator treina e domina a partir de uma técnica apurada que nada tem de psicológica. Assim, não é absurdo para nós, utilizar suas técnicas para a composição de um espetáculo que apresenta segmentos de obras, visto que o trabalho que se tem para a montagem destas cenas é absolutamente calcado em nossas referências artísticas, oriundas do “sistema”.

O que muitos associam à psicologia na obra de Stanislávski, talvez seja uma má interpretação do sentido que o mestre russo dá ao comprometimento que o ator deve ter com seu trabalho, mostrado pelo empenho, pelo estudo e dedicação que é tantas vezes solicitado em sua obra. Isso se dá, principalmente, pela época em que foi escrita, quando a profissão não era tratada da mesma forma que é hoje. Brook (2008, p. 182) faz esta consideração, ao citar: “Se lermos os livros de Stanislávski, apercebemo-nos de que algumas das coisas que ele diz servem meramente para apelar à seriedade do ator, numa época em que os teatros, na sua maioria, eram desleixados.” Não quero aqui, de forma alguma, instaurar afirmações que deturpem a alta exigência profissional à qual Stanislávski faz menção e lutou para instaurar em seu teatro, mas apenas considerar as diferenças de sua época com a nossa, e que talvez, isso tenha ajudado a gerar a má interpretação que ainda existe sobre sua obra. Somado a isso, ainda há as questões de desenvolvimento da metodologia, que muda bastante durante toda a vida do mestre russo, e que muitas vezes chegaram até nós de forma fracionada. Penso ser importante que se compreenda de maneira definitiva, que as condições de desenvolvimento do trabalho de Stanislávski nos servem hoje apenas como dados históricos. O que fica, o que se mantém, o que sobrevive através do tempo são suas descobertas sobre a formação e o desenvolvimento do ator, sua psicotécnica. É essa a sua pérola.

OBRIGADA E VOLTE SEMPRE! UMA NÃO-CONCLUSÃO

Na obra “O Pequeno Príncipe” durante sua visita aos planetas de tantos homens, ao encontrar-se com o Homem de Negócios que se gaba de possuir as estrelas através da contagem sistemática de cada uma delas todas as noites, o personagem Pequeno Príncipe faz àquele homem uma afirmação que o impressiona: “Isto é muito bonito, muito poético, mas não é nada sério. Eu possuo três vulcões que limpo todas as semanas, e uma flor que rego todos os dias. Eu posso colher a minha flor. Mas você, não pode colher as estrelas.” E assim é. Apaixonado pelo brilho e a magnitude das estrelas, o Homem de Negócios envolve-se em uma rotina de contagem sistemática, anotações, catalogações e a construção de justificativas para a sua crença de que é o dono delas. No fim, percebe que todas estas práticas se mostram inúteis, visto que ele não pode possuí-las verdadeiramente.

A sensação que tenho nesse momento final é que me pareço um pouco com o Homem de Negócios. Por um lado, embora eu tenha buscado sistematizar, coletar os depoimentos e impressões dos espectadores, relacionar com autores o pensamento derivado das reflexões da prática, embora tenha examinado, anotado e refletido sobre as experiências oriundas das apresentações, que tenha por diversas vezes lembrar ao máximo dos diversos momentos que ocorreram nestes cinco anos de espetáculo, parece-me simplesmente impossível captar, expor e mesmo refletir com palavras e metodologias científicas, os momentos vivenciados por um ator na prática de seu fazer. No caminho que trilhei ao intentar tornar-me uma pesquisadora, encontrei por diversas vezes a incapacidade de transmitir precisamente os acontecimentos que tanto me apaixonam na profissão de atriz, as experiências com o público, a troca com os colegas, vivências que são grandes aprendizados diários e que são o que realmente são “o brilho” que tanto encanta um ator, são “as nossas estrelas” e estão sempre presentes, possíveis de serem vivenciados, mas impossíveis de serem inventariados ou mesmo descritos.

Por outro lado, há uma importante distância do pensamento que conduz o personagem Homem de Negócios desta minha trajetória. Ele quer possuir algo para que seja somente seu, para não ter que dividi-lo e para isolar-se. E, ao ouvir a verdade que lhe traz o Pequeno Príncipe – “Você não pode colher as estrelas” –, ele, mesmo compreendendo a impossibilidade de seu ato, continua a agir do mesmo modo, fingindo não ter compreendido e fechando-se em sua solidão. Ao me propor a fazer uma dissertação, encarar novamente a vida acadêmica e tentar refletir sobre a experiência, encontrei, sim, as dificuldades citadas. E junto delas, descobertas que o pensamento crítico-reflexivo, o debate em sala de aula e as múltiplas leituras podem trazer. Enquanto ia estudando, fui capaz de transformar junto com Marco

Antonio o espetáculo, de repensá-lo e melhorá-lo. Através da pesquisa acadêmica percebi falhas e pontos instáveis no trabalho que antes não me estavam claros. Compreendi também sua potência, que por vezes não me era clara. A partir da compreensão da importância do trabalho não com um fim em si mesmo, mas em relação ao que ele propõe – o ator e a inserção e jogo com o espaço não-convencional e com o público –, comecei a pensar no todo e na inserção desta pesquisa como uma pequenina contribuição para quem também partilha das mesmas ânsias. Assim, penso que não tenho o mesmo fim do Homem de Negócios e fico feliz ao saber que este não é um final e que tudo continuamente se transforma, não havendo um fim previsto para algo que se propõe como sendo uma investigação.

No percurso deste trabalho, busquei analisar como um espetáculo pode ocupar espaços não convencionais ao edifício teatral com o foco sobre o trabalho desenvolvido pelos atores nesta inserção, trabalho este que defendo ser fundamental para estabelecer o diálogo com o espectador, objetivo principal do fazer teatral que persigo. Para tal, apoiei-me em minha experiência como atriz e cocriadora do espetáculo *Teatro à La Carte*, analisando-o primeiramente, pelo aspecto de sua criação, realizada pelo Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, calcada no trabalho do ator e na busca da comunicação e envolvimento com o público e na ocupação de espaços alternativos ao edifício teatral. Esta parte do trabalho ocupa os três primeiros capítulos da dissertação. E, após este momento, analiso no quarto capítulo os aspectos que envolvem o lugar do espetáculo teatral hoje, como esta prática influi no cotidiano das pessoas que dela participam, ou seja, como a realização de espetáculos teatrais em espaços não convencionais ao teatro interfere no contexto social.

No primeiro capítulo, escrevo sobre os meus referenciais principais que são os encenadores Peter Brook e Stanislávski, conseqüentemente também, os referenciais principais desta pesquisa. O interesse na ocupação dos espaços não convencionais ao edifício teatral e no contato com o espectador tem forte origem em minha leitura e reflexão na obra de Brook. E o “sistema” formulado por Stanislávski como base de minha formação e prática artística, ainda em construção, tanto no que diz respeito às técnicas de atuação quanto ao que diz respeito à ética profissional. Ao estabelecer ambos os encenadores como referências, creio que estou no rumo da descoberta de meu próprio caminho, buscando não uma cópia, mas sim, um estímulo para a trajetória, principalmente no que tange a abordagem do teatro como ciência que pode ser meio de descoberta de si mesmo.

No segundo capítulo, ao dissertar sobre a criação do espetáculo *Teatro à La Carte*, trago o conceito de “formatividade” da obra do filósofo Luigi Pareyson, para refletir sobre como o espetáculo foi sendo moldado no processo de apresentações, sem prévia concepção.

Ao descrever o processo do grupo, reflito, procurando um olhar de observação, como percebo o processo vivido e como as escolhas realizadas fizeram com que o espetáculo tomasse a forma que tem nos dias atuais. Ao relembrar e recontar a história vivida, percorri caminhos vividos à luz das reflexões de Peter Brook e Luigi Pareyson, e este processo me fez compreender de outra maneira a experiência, através da construção de uma história que não estava tão nítida antes desta escrita. Fazer este “desenho mental”, dar esta estrutura às memórias, me ajudou a transformar muitos aspectos da concepção do espetáculo, no que tange a minha interpretação.

No terceiro capítulo, trato das questões que dizem respeito ao trabalho do ator em cena no espetáculo *Teatro à La Carte*, sempre refletindo através das experiências vividas em apresentações. Primeiro, como a análise ativa influenciou no processo de criação do espetáculo, enquanto técnica que faz compreender o todo do texto em suas partes. Ao dissertar sobre esta técnica, descobri a maneira pela qual me apropriei dela, minha compreensão pessoal e como me permitiu entender meu trabalho enquanto atriz em um espetáculo que propõe não uma fragmentação, mas a apresentação de diversas histórias segmentadas que servirão de elo entre ator e espectador.

Segundo, a questão dos espaços não convencionais ao teatro, como o ator traça estratégias, a partir das técnicas adquiridas, para contatar este espaço e construir o jogo cênico a partir de seus elementos. Depois, a influência de duas das leis da ação, atenção e adaptação, na condução do trabalho do ator em cena e na adequação destas aos espaços e ao público presente. Ao refletir sobre este processo, consegui realmente expressar no subtítulo a conclusão exata a qual cheguei, após estes anos de experiência não somente com *Teatro à La Carte*, mas com outros espetáculos que ocupam espaços não convencionais ao teatro que fazem parte da carta de espetáculos do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera: de uma necessidade urgente a uma escolha consciente. Quando realmente compreendi as reflexões que fiz sobre o potencial destes espaços para a arte teatral, surge agora cada vez mais a vontade de intensificar a pesquisa sobre como explorar suas múltiplas potências.

Fechando o terceiro capítulo, o cardápio de cenas e a proposta de comunicação com o espectador. O desenvolvimento deste capítulo trata da abordagem do espetáculo *Teatro à La Carte* e sua maneira de propor a ocupação de espaços não convencionais ao teatro e interação com o espectador. Ali, entendo que a “ação de ver” transforma-se, de certo modo, em ação de participação, de comunhão, de permissão para que o espectador participe da cena vista, se for o caso.

No quarto capítulo, estas noções são ampliadas e estendidas a uma reflexão que envolve não somente o espetáculo, mas ao tipo de temática e abordagem a que faz parte. Importante dizer que faz parte também, ao pensamento sobre a arte teatral no qual acredito.

No primeiro capítulo deste trabalho, disserto sobre dois homens de teatro que souberam conservar um olhar de descoberta e fascínio por suas escolhas e seus caminhos percorridos, contemplando a jornada com suas intempéries e delícias. Buscaram de maneiras diferentes o encontro com o outro, o cerne do teatro: o contato, a comunhão. Uma das maneiras que nós do Santa Viscera escolhemos para concretizar este ensinamento foi o espetáculo *Teatro à La Carte*. Ao refletir sobre ele, Marco Antonio disse que poderia descrevê-lo como uma grande oportunidade de aprendizado:

Sempre pensei que o teatro é um lugar onde o ator trabalha sobre si mesmo, com o objetivo maior de melhorar como pessoa. Sempre fiz teatro para ser melhor. Por um momento em minha vida, confundi isso com ser *o melhor*. Queria ser o melhor ator, queria ter o melhor espetáculo. Mas logo, o teatro me fez voltar um passo atrás e perceber que isso não é importante. O importante é ser cada vez melhor, perceber o quanto se pode transformar. E nestes cinco anos, o *Teatro à La Carte* tem sido este lugar para mim. Ele tem me ensinado isso, pois essas coisas só a experiência ensina.⁷⁸

Com essas palavras, Marco sintetizou seu pensamento, e também o meu quando eu disse encontrar a inspiração em Stanislávski e Brook. Foi através de suas leituras que tentei fazer um teatro que pudesse estar em muitos lugares, trocar com pessoas e trabalhar-me pessoalmente, objetivos que consigo concretizar ao realizar o espetáculo e que este trabalho fez ampliar e intensificar. Ao finalizar este trabalho, degusto o doce sabor da realização de uma empreitada que trouxe novos temperos, cheiros e gostos ao meu trabalho artístico.

⁷⁸ Fala do ator Marco Antonio Barreto, gravada em entrevista do dia 20 de janeiro de 2014.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo - memórias*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *O Espaço Vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- _____. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Tradução para o espanhol de Eduardo Stúpia. Barcelona: Alba, 2010.
- _____. *A porta aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução para de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CROYDEN, Margareth. *Conversaciones con Peter Brook – 1970/2000*. Tradução de Ismael Attrache Sanches. Barcelona: Alba, 2003.
- D'AGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutoramento da FFLCH, USP. São Paulo, 2007.
- DAL FORNO, Adriana. *A organicidade do ator*. 2002. 89 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2002.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I. Convivio, experiência, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *Revista Urdimento*, Florianópolis, SC, n. 15, p. 107-122, out. 2010.
- RUFFINI, Franco. *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: GLF Editori Laterza, 2007.
- SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. 2006. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2006.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en él proceso creador de la vivencia*. Tradução de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2010.

TELLES, Narciso (Org.). *Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência*. Editora Autores Associados. Campinas, 2001.

OBRAS CONSULTADAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Realizações, 2012.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.

_____. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine*. São Paulo: SESCSP; SENAC, 2010.

GORCHAKOV, Nikolai M. *Las lecciones de régisseur de Stanislávski*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1956.

JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Gaceta. México: Gaceta, 1990.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislávski: Análisis Activo de la obra y el papel*. Tradução para o espanhol de Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 2010.

_____. *La palabra en la creación actoral*. Tradução para o espanhol de Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 2000.

MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*. Editora Galerna, Buenos Aires: Galerna, 1997.

_____. *En busca del actor y del espectador – Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

MNOUCHKINE, Ariane. *A arte do presente. Entrevistas com Fabienne Pascaud*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1992.

_____. *Um ator errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1992.

OUSPENSKI, Peter D. *O Quarto Caminho*. Tradução de Daniel Camarinha da Silva. Editora Pensamento. São Paulo: Pensamento, 1972.

OUSPENSKI, Peter D. *Um novo modelo do Universo: princípios do método psicológico aplicado aos problemas da Ciência, da Religião e da Arte*. Tradução de Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Pensamento, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Ayres: Libros del Zorzal, 2007.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba, 2010.

_____. *Mi vida em el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 2011.

TOPORKOV, Vladimir O. *El teatro de Stanislávski*. Havana: Biblioteca del Pueblo, 1962.

TOVSTONÓGOV, Gueorgui. *La profesión de director de escena*. Havana: Arte Y Literatura, 1980.

ANEXO A – *TEATRO À LA CARTE*

Figura 16 - Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* do ano de 2009 – Apresentação no Parque Trianon, São Paulo, SP



Crédito: Ana Anuniação.
Fonte: arquivo pessoal da autora (2009).

Figura 17 - Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* do ano de 2009 – apresentação na Avenida Paulista, São Paulo, SP



Crédito: Leandro Neves.
Fonte: arquivo pessoal da autora (2009).

Figura 18 - Foto da primeira matéria sobre o espetáculo *Teatro à La Carte* publicada no site G1 da Globo.com, datada de 05 de abril de 2009, escrita por Luiza Orito

/ são paulo / teatro de rua

05/04/09 - 12h36 - Atualizado em 05/04/09 - 12h13

Grupo de teatro vende cenas a partir de R\$ 2 pelas ruas de SP

Cinco atores gaúchos se apresentam em feiras de artesanato. Eles oferecem 20 cenas de 12 peças diferentes.

Luiza Orito
Do G1, em São Paulo

Tamanho da
letra A- A+

oferecimento

editorias

- Entretenimento
- Blogue e Colunas
- Brazil
- Carioca
- Ciência e Saúde
- Cinema
- Consumo e Trabalho
- Economia e Negócios
- Esporte
- Mundo
- Música
- Planeta Bizu
- Política
- Pop & Arte
- Rio de Janeiro
- São Paulo
- Tecnologia e Games
- VC no G1
- Vestibular e Educação
- Vida e Saúde
- Polícia
- Vídeos
- Podcasts e notícias

★★★★☆ de 4,5/5 nota

"Vende-se cenas", diz a placa segurada por um dos cinco atores em plena calçada da Avenida Paulista, na frente do Parque Trianon. Com rostos pintados e figurino apropriado, o grupo também anuncia a oferta se dirigindo para as pessoas que passam na rua. "Você paga a partir de R\$ 2 e pode assistir a uma cena agora", diz a atriz Lara de Bittencourt, de 32 anos. Quando alguém paga, os atores se organizam em suas posições e começam a fazer a encenação, ali mesmo na calçada. Como muita gente para e assiste, depois da apresentação, o grupo passa o chapéu para arrecadar mais uns trocados.

"Muito lindo isso. Eles trazem divertimento e alegria, para as pessoas que estão passando", comentou a pensionista Tereza Laurinda Aguiar, de 56 anos, a primeira que comprou a cena na manhã de quinta-feira (2). Ela diz que não tem dinheiro para ir ao teatro e a apresentação saiu barata.

Os turistas pernambucanos Socorro Dias, de 67 anos, e Djalma Dias, de 71, ficaram surpresos com o espetáculo fora do teatro. "O colorido, eles falando e a espontaneidade chamaram nossa atenção", disse Djalma. "Assistir isso é um refúgio para quem está passando, dá tranquilidade", acrescentou ele, que também pagou R\$ 2 para assistir à cena. Já uma senhora que passava pelo local se espantou com o anúncio e comentou: "Coltados".

O cardápio do grupo conta com 20 cenas de 12 peças diferentes, entre elas, um trecho de "A hora da estrela", de Clarice Lispector, "Navalha na carne", de Filinto Marcos, e "O fato e as versões", de Luiz Fernando Veríssimo. A maioria dos trechos escolhidos fazia parte de peças já apresentadas por alguns deles.

saiba mais

Governo pretende construir Teatro de Dança em área de 18,6 mil m² em SP

Prédio vai abrigar figurinos de óperas do Teatro Municipal

Sociedade Cultural Artística diz que vai reconstruir teatro no mesmo local

Gaúchos do interior do Rio Grande do Sul, os atores do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera vieram morar em São Paulo neste ano e começaram a "Vende-se cenas" há cerca de um mês para poder divulgar o trabalho do grupo. No início, eles faziam as apresentações durante a madrugada andando pelos bares da Rua Augusta e Praça Roosevelt. "No primeiro dia em que nós saímos com o "Vende-se cenas", na Praça Roosevelt [no Centro] os diretores de um teatro na própria praça nos viram e nos chamaram para fazer um espetáculo", conta

um dos atores, Douglas Winkelmann, de 29 anos.

G1 especiais

- Amazônia
- Virus A (H1N1)
- Impacto da Renda
- Mais especiais

serviços

- Cura Cultural RJ
- Cura Cultural SP
- Download
- Indicações financeiras
- G1 no seu celular
- G1 no seu site
- Newsletter
- RSS

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2009).

Figura 21 - Foto da matéria publicada no Jornal Diário de Santa Maria (Santa Maria, RS) sobre repercussão do espetáculo *Teatro à La Carte* e do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, datada de 5 de agosto de 2009

Diário 2

DIVERSÃO & ARTE SANTA MARIA TERÇA-FEIRA, 4 DE AGOSTO DE 2009

Editor: Francisco Dalcol • 31.20.3072 • francisco.dalcol@diariom2.com.br

NOVO LIVRO PARA OS FÃS DE BORGES Página 3

FRANCISCO DALCOL

Não basta ter boas ideias, é preciso vendê-las. A palavra de ordem para quem quer buscar seu espaço é fazer parte da recente história do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera. O grupo resolveu mostrar seu trabalho oferecendo um cardápio cênico à la carte, repleto de opções. Quem faz o pedido é o público que encontra o trio de atores de Santa Maria escondido nas ruas de São Paulo. E a conta é paga na saída.

Assim, funciona o projeto 'Vendem-se Cenas'.

- A gente sempre diz que as cenas custam a partir de R\$ 4. A maioria acaba pagando mais. E a gente costuma apresentar antes de cobrar - explica o ator Marco Antonio Barreto, 26 anos.

Ao lado dele, completam o grupo as atrizes Lara de Bittencourt, 32 anos, e Graciane Pires, 25, que se formaram no curso de Artes Cênicas da UFSPM. Marco estudou Comunicação Social na UFSPM, mas fez teatro em Santa Maria. Foi do comércio em peças e grupos locais que eles se conheceram. Quando chegaram a São Paulo, em janeiro, eram sete atores.

- Nós nos encontramos em grupos diferentes em Santa Maria. As parcerias que tínhamos bastante coiza em comum - conta Marco, falando por telefone no apartamento que o trio divide em São Paulo.

Na noite de sexta-feira para sábado, Marco, Lara e Graciane apareceram no Programa do Jô. O convite é um sinal de como o trabalho está aperfeiçoado e ganhando visibilidade nas ruas de São Paulo. É uma conquista dentro de uma ideia que foi sendo construída.

Em fevereiro, o grupo começou a ganhar as ruas paulistas apresentando teatro na madrugada. A experiência era muito desafiante, pois eles ainda passavam o dia trabalhando em outras atividades para garantir sustento na Capital. Quando passaram a vender doces de forma itinerante, um comprador fez um pedido que acabou dando um novo sentido para o trabalho do Santa Viscera.

- Ele disse: "Não quero doces, quero uma cena" - lembra Marco.

Os textos - Hoje, o grupo passa as tardes em locais como a frente do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o parque Trianon. No Vendem-se Cenas, o cardápio traz encenações de um a cinco minutos de duração, dos textos *O Uso* (de Anton Tchekhov), *Mãe e Filho* (de A. Hora da Estrada, de Clarice Lispector), *Sempre Assim* (de História baseada na obra de Dario Fo e Franca Rame) e *Mãe e Filho na Carrer* (de Plínio Marcos).

- Também apresentamos cenas de espetáculos que já apresentamos em Santa Maria - conta Marco.

O Vendem-se Cenas, por exemplo, é vendido para empresas e eventos. Além desse projeto, o Santa Viscera também está batalhando outros projetos em São Paulo. Um dos objetivos do grupo é entrar em contato com seus espetáculos.

- Nós fazemos que viemos para São Paulo para pesquisar teatro. Tanto que o Vendem-se Cenas é um dos projetos - explica Marco.

Teatro à venda

Grupo de atores de Santa Maria ganha destaque nacional vendendo cenas nas ruas de São Paulo

Marco (a partir da esq.), Lara e Graciane apareceram no 'Programa do Jô'

A experiência de fazer teatro de rua

Com o projeto Vendem-se Cenas, o grupo Santa Viscera experimenta o fazer do teatro de rua, que revela uma das razões de ser do teatro, segundo Adriana Dal Forno, professora do curso de Artes Cênicas da UFSPM.

- Eles são bastante corajosos. Gosto disso, tem que ter por aí. Eles tiveram uma ideia bastante interessante. E, com o teatro de rua, eles têm a chance de estar perto das pessoas - conta Adriana, que foi orientadora da atriz Lara de Bittencourt na UFSPM.

Nas palavras dos atores, fazer teatro de rua em São Paulo está sendo "impressionante".

- A gente chegou a pensar que não daria certo porque a cidade é muito rápida, todo mundo corre. Mas percebemos que somos um respiro no meio disso tudo. As pessoas param para nos ver e se desligam - conta Marco Antonio.

Além de agitado, o espaço público de São Paulo tem algumas características. Na Avenida Paulista, onde o Santa Viscera se apresenta, são constantes as fugas de ambulantes e fogos quando aparece a polícia. No momento, a cidade também está entrando para uma nova era: a proibição do fumo ao ar livre.

- Nos primeiros dias, a gente viu essa correria dos ambulantes e achou que poderia dar problema. Mas está sendo bem tranquilo - diz Marco.

Durante as apresentações do Vendem-se Cenas, o grupo também coloca em prática sua pesquisa teatral. Isso envolve um questionário para ser respondido pelo público.

- Ele aponta que 76% das pessoas nunca tinham assistido a uma peça de teatro. Nos projetos que estamos tentando, colocamos que o Vendem-se Cenas é democrático por excelência - conta Marco.

diariom2.com.br

Assista o Blog do Zoom (diários, comentários) e veja vídeos do grupo e a entrevista do Programa do Jô

NA WEB

O grupo Santa Viscera tem um blog: optarrevistas.blogspot.com

Figura 22 – Foto da matéria publicada no Jornal Zero Hora (Porto Alegre, RS) sobre repercussão do espetáculo *Teatro à La Carte* e do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera, datada de 5 de agosto de 2009

6 Segundo Caderno PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 5/8/2009 | ZERO HORA

teatro

O grupo Santa Viscera é formado por **Graciane Pires, Marco Antonio Barreto e Lara de Bittencourt**



A Alma Imoral
2 únicas apresentações
Núcleo de Produção Cultural apresenta
Cláudia Ninkler
MILAN BENCER
Amor Haddad
THEATRO SÃO PEDRO
8 e 9/ agosto tel. 3227 5100
sábado 21h domingo 18h
MAIS DE 90.000 ESPECTADORES
PRÊMIO SHELL MELHOR ATRIZ 2007-08
PRÊMIO QUALIDADE BRASIL
MELHOR ATRIZ DRAMA 2008-09
20%
AATSP

Teatro à venda
Grupo cênico de Santa Maria ganha destaque nacional com projeto criativo que apresenta nas ruas de São Paulo

FRANCISCO MILEOL

Não basta ter boas ideias, é preciso vendê-las. A palavra de ordem para quem quer buscar seu espaço faz parte da recente história do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera.

O grupo resolveu mostrar seu trabalho oferecendo um cardápio cênico à la carte. Quem faz o pedido é o público que encontra o trio de atores de Santa Maria encenando nas ruas de São Paulo. A conta é paga na saída. A ideia, funciona o projeto Vendem-se Cenas.

– A gente sempre diz que as cenas custam a partir de R\$ 4. A maioria acaba pagando mais – explica o ator Marco Antonio Barreto, 26 anos.

Alado dele, completam o grupo as atrizes Lara de Bittencourt, 32 anos, e Graciane Pires, 25, que se formaram no curso de Artes Cênicas da UFPA. Marco estudou Comunicação Social na UFPA, mas fazia teatro em Santa Maria. Quando chegaram a São Paulo, em janeiro, eram sete atores.

– Nos encontramos em grupos diferentes em Santa Maria, e percebemos que tinhamos bastante em comum – conta Marco, por telefone, do apartamento que o trio divide em São Paulo.

Na semana passada, Marco, Lara e Graciane apareceram no Programa do Jô. O convite foi um sinal de como o trabalho está repercutindo e ganhando visibilidade. Em fevereiro, o grupo começou a ganhar as ruas paulistas apresentando-se na madrugada. A experiência era desgastante, pois eles passavam o dia trabalhando em outras atividades para garantir o sustento. Quando passaram a vender doces de forma encenada, um comprador fez um pedido que acabou dando um novo sentido para o trabalho do Santa Viscera.

– Ele disse: “Não quero doces, quero uma cena” – lembra Marco.

Hoje, o grupo passa as tardes em locais como a frente do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o parque Trianon. O cardápio traz encenações de um a cinco minutos de duração, de textos como *O Urso* (de Tchekhov), *Macabris* de *A Fênix da Esmola*, de Clarice Lispector e *Masculina na Carne* (de Hilda Hilst).

A experiência da rua

O projeto Vendem-se Cenas é vendido para empresas e eventos. O grupo Santa Viscera também está batalhando outras iniciativas em São Paulo. Um dos objetivos é entrar em contato com outras espetáculos.

– Vimos para São Paulo para pesquisar teatro. O Vendem-se Cenas é um dos projetos – explica Marco Antonio.

Segundo Adriana Dal Forno, professora do curso de Artes Cênicas da UFPA, o Santa Viscera experimenta no teatro de rua uma das nuances de ser do teatro.

– Eles são bastante corajosos. Gosto disso, tem que ser por aí. Eles tiveram uma ideia bastante interessante. Com o teatro de rua, eles têm a chance de estar perto das pessoas.

Nas palavras dos atores, fazer teatro de rua em São Paulo está sendo “impressionante”.

– A gente chegou a pensar que não daria certo porque a cidade é muito rápida, todo mundo corre. Mas percebemos que somos um respiro no meio disso tudo. As pessoas param para nos ver e se desligam – conta Marco Antonio.

Além de agitada, o espaço público de São Paulo tem algumas características. Na Avenida Paulista, onde o Santa Viscera se apresenta, são constantes as fugas de ambulâncias logo quando aparece a polícia.

– Nos primeiros dias, a gente viu essa correria e achou que poderia dar problema. Mas está sendo bem tranquilo – diz Marco.

Durante as apresentações do Vendem-se Cenas, o grupo também coloca em prática sua pesquisa teatral. Isso envolve um questionário para ser respondido pelo público.

– Ele aponta que 30% das pessoas nunca tinham assistido a uma peça de teatro – conta Marco.

TONI BRAXTON
in concert
PROGRESSOS À VENDA
WIN SPORT
MULTISON EQUIPAMENTOS
8401.0515
010 8401.0515
BIBLIOTECA COM. BRASILENSES
DISH H4
20 DE AGOSTO
às 21 HORAS
WIN
PRÉSENTA
UNIMED
AATSP

A SÍLABA PARA CENAS ESTÁ EM FÓRMAS, DA ÚNICA QUE VOM, JOSÉ PEDRO SOARES

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2009).

Figura 23 - Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* do ano de 2010, em apresentação na Virada Cultural Paulista, SESC Santana, São Paulo, SP



Fonte: arquivo pessoal da autora (2010).

Figura 24 – Foto de matéria publicada em maio de 2010 no Jornal Diário de São Paulo, SP, sobre apresentações do espetáculo *Teatro à La Carte* no SESC Santana

10 | VAMOS VER | DIÁRIO DE S. PAULO, SEXTA-FEIRA, 14 DE MAIO DE 2010

teatro e dança >>> ESPETÁCULO "Cafelê"

Público escolhe cenas de peça num cardápio

Espectáculo "Vendem-se Cenas" reúne pequenos trechos de textos famosos

MARIANA ZYLBERKAN
marianaz@diariosp.com.br

►► Num restaurante, o cliente escolhe o que mais lhe apetece num cardápio. Num sistema parecido, atores da companhia Santa Viscera encenam trechos de textos famosos escolhidos pelo público, no espetáculo "Vendem-se Cenas", que será apresentado durante a Virada Cultural, no Sesc Santana.

A plateia é convidada a selecionar uma entre as 30 cenas dispostas num cardápio, que inclui desde trechos de obras dramáticas, como "O Urso", de Anton Tchecov, até versões mais leves, entre elas "As Aventuras do Capitão Tormenta", de Érico Veríssimo, e "O Pequeno Príncipe", de Antoine de Saint-Exupéry.

Marco Antônio Barreto, ator da companhia, conta que a ideia surgiu no ano passado, quando ele vendia doces no Centro da cidade para se sustentar, depois de chegar do Rio Grande do Sul, em busca de espaço no cenário teatral paulistano. "Decidimos oferecer arte e deu certo."

VENDEM-SE CENAS
Amanhã, das 18h às 2h, e dom., das 16h às 18h, no Sesc Santana (Av. Luiz Dumont Villares, 579). Grátis. Livre.

INTEGRANTE da companhia aguarda o pedido da plateia, na rua

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2010).

Figura 25 – Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* em apresentação no SESC Araraquara, São Paulo, SP, no mês de janeiro do ano de 2011 (primeiro da formação atual do grupo)



Fonte: arquivo pessoal da autora (2011).

Figura 26 - Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* em apresentação no Festival Independente de Teatro de Santa Maria (FETISM) em agosto de 2011



Fonte: arquivo pessoal da autora (2011).

Figura 27 - Foto do espetáculo *Teatro à La Carte* em apresentação de agosto de 2011 durante o Festival de Artes “Seda”, de São Carlos, São Paulo, SP



Fonte: arquivo pessoal da autora (2011).

Figura 28 – Foto de parte do folheto de divulgação de apresentações no SESC SP do ano de 2011, com apresentação do espetáculo *Teatro à La Carte* na programação

teatro



Espectáculos
O Não-lugar de Ágada Tchainik
Ágada Tchainik é uma palhaça moderna cheia de neuroses. Presa entre desastres, compulsiva e à beira de um ataque de nervos, a personagem cria sobre si uma atmosfera em que drama e comédia se intercalam. Ágada identifica-se com o público, conforme caminha por sua mente confusa, através dos conflitos, tristezas e alegrias comuns às experiências humanas, transformando-as em riso e comichão.
Elenco: Naomi Silman. Direção: Sue Morrison. Com a Cia. Lume Teatro (Campinas/SP)
10, quarta, 20h. Teatro. 80 min.
R\$ 1,50 ● R\$ 3,00 ■ R\$ 6,00 ▲

Oficina
Sábado Cênico:
Da energia à ação
A pesquisa artística no teatro é o ingrediente essencial dos Sábados Cênicos – série de encontros mensais dedicados ao teatro e a seus agentes.
Uma oportunidade para que o público interessado possa dialogar o seu fazer artístico com profissionais ligados às artes cênicas e seus diversos aspectos construtivos.
Dieta vez, o tema escolhido é o Teatro Físico – a transformação do peso em energia no palco – tendo como ponto de partida elementos do treinamento técnico do Grupo LUME (Campinas/SP). Com Renato Ferracini, graduado em Artes Cênicas, mestre e doutor pela Unicamp. Ator-pesquisador-cabareteiro do LUME.
13, sábado, 15h30 às 18h30. Sala de atividades corporais. Grátis.
Inscrições na Central de atendimento. 20 vagas. Atividade voltada a profissionais do teatro, professores, bailarinos e atores amadores.

Espectáculos
Teatro à la Carte
Você já pensou em pedir peças de teatro como se estivesse em um restaurante, pedindo pratos? Teatro à la Carte é uma forma inusitada de teatro, onde o público de todas as idades é convidado a escolher entre um cardápio de mais de 30 cenas curtas. As esquetes são extraídas de diversas obras de dramaturgos e escritores da literatura mundial como Gabriel Garcia Márquez, Clarice Lispector, Samuel Beckett, Érico Veríssimo, Saint-Exupéry, Anton Tchekhov, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, entre outros.
Elenco: Marco Antonio Barreto e Graciane Pires. Direção: Lara de Bittencourt e Graciane Pires. Santa Viscera Núcleo de Pesquisa Teatral (São Paulo/SP)
15, segunda, 15h. Convivência. Grátis. 60 min.



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2011).

Figura 29 – Foto da programação da Mostra SESC Cariri 2012 com apresentações do espetáculo *Teatro à La Carte* nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, ambas no Estado do Ceará

**"O FANTÁSTICO CIRCO
TEATRO DE UM HOMEM SÓ"**
Cia Rústica de Teatro (RS)

O Fantástico Circo Teatro de Um Homem Só dá continuidade à investigação da Cia Rústica de uma linguagem festiva e poética, celebrando a ideia do teatro como estado de encontro. A partir da inspiração no universo do circo-teatro brasileiro, a montagem valoriza a teatralidade da cena e resgata cores desbotadas, transitando entre memória e presença, entre o eu e o outro.

**"DARWIN, TUDO EVOLUI
EXCETO O CORAÇÃO
DOS HOMENS"**
Angatu (SP)



O espetáculo, que não tem a intenção de ser biográfico ou educativo sobre a vida e a obra de Darwin, se apresenta como uma metáfora visual, que de forma sensorial passa por momentos importantes de sua vida. Propondo o encontro entre Etienne Decroux (o pai da mímica moderna) e Tadeus Kantor (o criador do teatro da morte), o espetáculo constrói, sem o uso de palavras, sua dramaturgia cênica por meio de imagens, fragmentos de memória, coreografias e objetos, explorando um fazer teatral, onde o corpo é a base e a fonte da criação.

"CORPOS DE PASSAGEM"
Grupo Grua (SP)



O grupo busca compor, por meio da dança, um movimento artístico que contraste com o que ali está estabelecido, criando cenas que penetrem na pressão diária de todos os que dela participam. Parques, espaços culturais, centros de convivência e outros espaços públicos de cidades brasileiras e estrangeiras estimulam a continuidade da proposta desses artistas.

**"PERDOA-ME POR
ME TRAÍRES"**
*Companhia de Teatro
Engenharia Cênica (CE)*

O espetáculo tem como foco principal os sentimentos humanos que envolvem relações passionais de amor, traição, ódio e vingança. O ciúme, a dissimulação, a prostituição juvenil, a exploração sexual por políticos de grande respeitabilidade, clínicas clandestinas de aborto são temas suscitados em *Perdoa-Me Por Me Traíres* – que com quase meio século depois da sua estreia, ainda causa espanto.

A encenação propõe uma mistura de estilos dramáticos, há a presença do trágico, trágico-cômico, melodramático, expressionismo e muita brasilidade.

TEATRO DE RUA

**"MAKUNAÍMA NA TERRA
DE PINDORAMA"**
Grupo Teatro que Roda (GO)

O espetáculo, como um bom desfile de carnaval, acontece em andamento, convidando o público a seguir a história se deslocando pelas ruas. Os acontecimentos organizados a partir da lógica caótica de Makunaima vão se desdobrando como um jogo no qual os espectadores são convidados a participar.

"TEATRO À LÁ CARTE"
*Núcleo de Pesquisa Teatral
Santa Viscera (SP)*

Em espaços alternativos, o Santa Viscera encena fragmentos de espetáculos de teatro de diferentes linguagens e estilos retirados do seu repertório, que variam entre drama, tragédia, comédia, tragicomédia, realismo-mágico, teatro do absurdo e infantil. O espetáculo atendendo a todos os tipos de público e concede ao espectador autonomia na escolha das cenas conforme seu gosto.



44 MOSTRA SESC CARIRI DE CULTURAS

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2012).

Figura 30 – Foto do cartaz de divulgação da *tour* realizada pelo Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera pelos estados do Ceará e Paraíba em 2012



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2012).

Figura 31 – Fotos de apresentação do espetáculo *Teatro à La Carte* na cidade de Altaneira, CE, em 2012



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2012).

Figura 32 – Foto do cartaz de divulgação da programação da Virada Cultural do SESC Bom Retiro do ano de 2012, com apresentação do espetáculo *Teatro à La Carte*



SESC
sescsp.org.br

SESC Bom Retiro
Alameda Nothmann, 185
TEL.: 3332-3600
email@bomretiro.sescsp.org.br
sescsp.org.br

DOMINGO - 06 / MAIO



na



AGARIV



CULTURAL

5 E 6 DE MAIO DE 2012
DAS 18H DO SÁBADO ÀS 18H DO DOMINGO

10h às 17h30 - ARTES PLÁSTICAS E VISUAIS/EXPOSIÇÕES - MULHERES: ARTISTAS NO ACERVO SESC DE ARTE BRASILEIRA Espaço de Exposições. Livre. Grátis.

10h às 12h - CULTURA DIGITAL/OFICINA - EDIÇÃO DE IMAGENS
Recuperação/digitalização de fotos (trazer fotos antigas). A partir de 12 anos. 18 vagas. Internet Livre. Grátis.

10h às 18h - ARTES PLÁSTICAS E VISUAIS/ESPECIAL - INTERVENÇÃO MURAL DE BASE
De forma gráfica, retrata a vocação industrial/comercial do Bom Retiro. Museu da Energia. Livre. Grátis.

10h30 às 11h30 - INFANTIL/OFICINA - OFICINA DE MANDALA
Confeção de mandala com material reciclável, cores e criatividade. Livre. Espaço de Brincar. Grátis.

10h30 às 17h30 - CIRCO/OFICINA - MUNDO DO CIRCO
Livre. Ginásio. Grátis.

11h00 às 15h30 - CIRCO - INTERVENÇÕES DE FACHADA - ACROBÁTICOS FRATELLI
Artistas circenses pendurados realizam coreografia de dança acrobática na parede. Fachada da Unidade. Grátis.

11h às 16h - ARTES PLÁSTICAS E VISUAIS/OFICINA - MARATONA DE PATCHWORK
Sala de Oficinas. Livre. Grátis.

11h às 17h - INFANTIL/CINEMA E VÍDEO - MOSTRA INFANTIL DE CINEMA
Livre. Sala de Múltiplo Uso. Grátis.

11h30 - MÚSICA/ESPECIAL - QUINTA ESSENTIA - FLAUTI DI CAMERA
Livre. Igreja do Liceu Sagrado Coração de Jesus - Salesianos. Grátis.

11h30 às 17h - MÚSICA/ESPECIAL - CINE PIANO
Livre. Foyer do Teatro. Grátis.

12h - TEATRO INFANTIL - ZERO
Livre. Teatro. Grátis.

12h e 15h - ESPORTE ADULTO - HIDRO ANIMAÇÃO
A partir de 12 anos. Piscina. Necessário cartão de matrícula e exame médico atualizados. Grátis.

12h às 13h30 - CULTURA DIGITAL/OFICINA - NAVEGANDO POR MUSEUS
Pesquisa orientada de museus por um programa específico. A partir de 7 anos. 18 vagas. Internet Livre. Grátis.

12h30 às 15h - CIRCO - ACROBÁTICOS FRATELLI - INTERVENÇÕES AÉREAS
Intervenções circenses e acrobáticas no vão central da unidade. Praça de Convivência. Grátis.

13h às 13h30 - TEATRO - TEATRO À LA CARTE
Livre. Biblioteca. Grátis.

13h às 14h - INFANTIL/OFICINA - OFICINA DE BARANGANDÃ
Oficina que desenvolve a confeção de brinquedos a partir de fitas e jornal. Livre. Espaço de Brincar. Grátis.

14h - LITERATURA/ESPECIAL - CANTO DO CONTO
Livre. Praça de Convivência. Grátis.

14h30 às 16h30 - CULTURA DIGITAL/OFICINA - EDIÇÃO MULTIMÍDIA LIVRE COM TUX PAINT
Brincadeiras de criação digital com edição multimídia livre. De 05 a 10 anos. Internet Livre. Grátis.

15h - INFANTIL/OFICINA - RODAS E BRINCADEIRAS CANTADAS
Brincadeiras tradicionais para a memória, o afeto, a alegria, o bom convívio. Livre. Espaço de Brincar. Grátis.

16h às 17h - INFANTIL/OFICINA - OFICINA DE PEÃO
Oficina que ensina a construção de peão com jornal e palito. Livre. Espaço de Brincar. Grátis.

17h - MÚSICA/ESPECIAL - CORAL ICIBS
Livre. Praça de Convivência. Grátis.

18h - TEATRO - IL VIAGGIO
Retirada de Ingressos: a partir das 14h na Rede Ingresso Sesc, em todas as unidades. Livre. Teatro. Grátis.

SESC Bom Retiro - Terça a sexta, das 9h às 20h30 - Sábados, das 10h às 18h30 - Domingos e feriados: das 10h às 17h30

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2012).

Figura 33 – Fotos da apresentação do espetáculo *Teatro à La Carte* ocorrida no principal terminal de ônibus da cidade de Poços de Caldas em abril de 2012



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2012).

Figura 34 – Foto de divulgação virtual da Cooperativa Paulista de Teatro das apresentações do espetáculo *Teatro à La Carte* na Virada Cultural Paulistana 2013



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2013).

Figura 35 – Foto da capa do livreto de divulgação da programação de setembro de 2013 do SESC Três Rios, no Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2013).

Figura 36 – Foto do material de divulgação das apresentações do *Off Rio – Multifestival de Teatro de Três Rios, RJ, em novembro de 2013*

<p>Sinopse: "O Filho Eterno" é a adaptação para os palcos de uma das obras literárias mais importantes e premiadas no Brasil. O livro homônimo, de Cristovão Tezza, narra a história de um jovem, escritor, sustentado financeiramente pela mulher e que se vê prestes a ser pai pela primeira vez. Sua ansiedade e a expectativa com o nascimento do primeiro filho cedem o lugar à decepção inicial por ele nascer Down (Síndrome de Down).</p> <p>• DATA: 15/11/2013 - SEXTA-FEIRA • HORÁRIO: 20:30H • LOCAL: TEATRO CELSO PEÇANHA</p> <p>• TEXTO: Bruno Lara Resende • DIREÇÃO: Daniel Herz • ELENCO: Charles Fricks</p>	 <p>Teatro à la carte SANTA VISCERA TEATRO - SÃO PAULO - SP</p>
 <p>O filho eterno CIA ATORES DE LAURA - RIO DE JANEIRO - RJ</p>	<p>Sinopse: O Santa Viscera encena fragmentos de espetáculos de teatro de diferentes linguagens e estilos, que variam entre drama, tragédia, comédia, tragicomédia, realismo-mágico, teatro do absurdo e infantil. As cenas são oferecidas em um cardápio cênico composto por mais de 30 cenas, que variam de 3 a 8 minutos de duração. No menu, escritores e dramaturgos consagrados da literatura mundial, além de criações coletivas do Núcleo.</p> <p>• DATA: 16/11/2013 - SÁBADO • HORÁRIO: 10H • LOCAL: CALÇADÃO</p> <p>• TEXTO: NPT Santa Viscera • DIREÇÃO: Graciane Pires • ELENCO: Graciane Pires e Marco Antonio Barreto</p>

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2013)

Figura 37 – Foto de divulgação das apresentações do espetáculo *Teatro à La Carte* no SESC Taubaté, SP, em fevereiro de 2014

Teatro

Teatro à La Carte

Com o Grupo Santa Viscera

O público escolhe o que quer assistir em um cardápio de cenas, composto por mais de 30 opções: drama, tragédia, comédia, tragicomédia, realismo-mágico, teatro do absurdo e infantil. Atende a todos os tipos de público e dá ao espectador autonomia na escolha das cenas conforme o seu gosto. Os textos são de escritores e dramaturgos consagrados da literatura mundial, além de criações coletivas do grupo.

Dias 9 e 23, 16h30

Circo. Grátis



Expressões : O Corpo no Palco

Uma série de oficinas teatrais durante o ano, com as mais variadas técnicas da expressão teatral.

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2014).

Figura 38 – Foto do *folder* que o grupo entrega ao público que assiste as apresentações do espetáculo *Teatro à La Carte* desde o ano de 2013



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisa Teatral Santa Viscera (2014).

ANEXO B - CURRÍCULO RESUMIDO DO ESPETÁCULO COM AS PRINCIPAIS APRESENTAÇÕES REALIZADAS

2009

Fevereiro/Junho

- 80 apresentações em pontos da capital paulista, tais como Avenida Paulista, Praça da Sé, Praça da República, Praça Benedito Calixto, entre outros.

Junho

- 4 apresentações na unidade do SESC-SP São Caetano.

Julho/Agosto

- 1 apresentação no Centro Cultural Rio Verde no Evento Estação Catraca Livre. Organizado pelo jornalista Gilberto Diemenstein.

No mesmo mês, Santa Viscera é entrevistado no Programa do Jô da Rede Globo e Programa TVendo Aprendendo da TV Aparecida, fazendo cenas do PROJETO *TEATRO À LA CARTE – VENDEM-SE CENAS*.

Setembro

- 1 apresentação no SESC Interlagos.

Outubro

- 6 apresentações no Salão Duas Rodas 2009;
- 3 apresentações no SESC Campinas;
- 3 apresentações no SESC Interlagos;
- 1 apresentação no Circo-Escola de São Paulo e
- 2 apresentações no Espaço Cultural Carequinha.

Novembro

- O Santa Viscera é convidado a participar do evento EXPERIÊNCIA CÊNICA, realizado pelo SESC Santana, onde debateu com 04 grupos de São Paulo sobre processo de criação e montagem de espetáculo, além do debate participou com 04 apresentações do espetáculo no evento.

Dezembro

- 6 apresentações no SESC Pompéia.
- 3 apresentações no SESC Interlagos.

2010

Janeiro

- 2 apresentações no SESC Interlagos;

Abril

- 1 apresentação no I FESTIVAL PALCO FORA DO EIXO em São Paulo.

Mai

- 5 apresentações durante o evento VIRADA CULTURAL 2010, no SESC Santana.

Junho/Julho

- 6 apresentações durante a inauguração da nova unidade do SESC Osasco.

Agosto

- 1 apresentação no evento de abertura do MIRADA - 1º Festival Ibero-americano de Artes Cênicas promovido pelo SESC Santos.

Setembro/Outubro

- 3 apresentações nos CEUS (Centros Integrados de Educação da cidade de São Paulo) Sapopemba, Curuçá e Butantã.

Dezembro

- 3 apresentações no SESC Interlagos.

2011*Janeiro/Fevereiro*

- 2 apresentações no SESC Araraquara;
- 8 apresentações no SESC Santana.

Março

- 10 apresentações no Metrô da Cidade de São Paulo, com promoção do Sindicato dos Metroviários;
- 2 apresentações no GRITO ROCK de São Paulo no Studio SP, com promoção da CAFE Casa Fora do Eixo.;
- 2 apresentações para o Sindicato SINDSEF;
- 4 apresentações na cidade de Belo Horizonte - MG com promoção do SITRAEMG - Sindicato dos Trabalhadores do Poder Judiciário de Minas Gerais;

Abril

- 8 apresentações durante o evento VIRADA CULTURAL 2011 SESC Belenzinho .

Junho

- 1 apresentação no II FESTIVAL PALCO FORA DO EIXO em São Paulo.

Julho

- 1 apresentação no Centro Cultural Newton Gomes de Sá na cidade de Franco da Rocha.
- 1 apresentação na cidade de Diadema na Praça da Moça.

Agosto

- 2 apresentações no 4º FETISM - Festival Independente de Teatro de Santa Maria, na cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul.
- 1 apresentação no SEDA SANCA - Semana do Audiovisual de São Carlos, na cidade de São Carlos;
- 1 apresentação no SESC São Carlos na cidade de São Carlos;
- 2 apresentações na cidade de Monte Alto;
- 1 apresentação na Casa das Artes na cidade de Ribeirão Preto;
- 1 apresentação no Museu da Estação Férrea na cidade de Araraquara;
- 1 apresentação na cidade de Taquaritinga/SP;

Novembro

- 2 apresentações no SESC Interlagos, São Paulo/SP;

2012*Janeiro*

- 1 apresentação no SESC Interlagos, São Paulo/SP;
- 3 apresentações no SESC Santo André, Santo André/SP;

Fevereiro

- 1 apresentação no Calçadão da Princesa Izabel, com promoção do SESC Araçatuba/SP ;
- 1 apresentação na praça James Mellor com promoção do SESC Birigui/SP;

Março

- 1 apresentação na CASA FORA DO EIXO durante o aniversário da Revista FÓRUM;

Mai

- 4 apresentações no 1º Congresso da CONLUTAS na cidade de Sumaré;
- 5 apresentações na VIRADA CULTURAL no SESC Belenzinho;
- 1 apresentação na VIRADA CULTURAL no SESC Bom Retiro;
- 1 apresentação na VIRADA CULTURAL 2012 - Jornada Literária, no largo de São Bento;

Agosto

- 1 fala sobre a criação e pesquisa sobre o Projeto *Teatro à La Carte* na cidade de Buenos Aires na Argentina durante o XXI Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino;
- 2 apresentações na cidade de Buenos Aires na Argentina durante o XXI Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino;

Novembro

- 5 apresentações do espetáculo na XIV MOSTRA SESC CARRI DE CULTURAS 2012 nas cidades de Juazeiro do Norte, Altaneira e Crato- CE.

2013*Março*

- 2 apresentações na FEIRA DO LIVRO de Poços de Caldas, na cidade de Poços de Caldas - MG;

Mai

- 3 apresentações no SESC BELENZINHO no evento VIRADA CULTURAL 2013, na cidade de São Paulo -SP;
- 1 apresentação no SESC IPIRANGA no evento VIRADA CULTURAL 2013, na cidade de São Paulo -SP;

Junho

- 1 apresentação na FEIRA DO LIVRO DA LIBRES na cidade de Osasco-SP;

Agosto

- 10 apresentações no projeto BIBLIOSESC do SESCSP em São Paulo-SP;
- 1 apresentação no SESC Barra Mansa na cidade de Barra Mansa - RJ;

Setembro

- 4 apresentações no SESC Três Rios na cidade de Três Rios - RJ;

Outubro

- 2 apresentações no SESC Belenzinho na cidade de São Paulo- SP.

Novembro

- 2 apresentações no SESC Poços de Caldas - MG;

- 1 apresentação no Multifestival de Teatro OffRio na cidade de Três Rios - RJ;

- 5 apresentações pelo SESC Barra Mansa na cidade de Mendes - RJ;

- 4 apresentações no SESC São João do Meriti - RJ;

Dezembro

- 1 apresentação no SESC Santos na cidade de Santos - SP.

2014*Fevereiro*

- 2 apresentações no SESC Taubaté na cidade de Taubaté - SP.

Março

- 2 apresentações na estação do metrô Sé, em parceria com o Sindicato dos Metroviários de São Paulo.