

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

JOSÉ JACKSON SILVA

O *SITE-SPECIFIC* NA PERSPECTIVA DA DIREÇÃO TEATRAL

**PORTO ALEGRE
2020**

JOSÉ JACKSON SILVA

O *SITE-SPECIFIC* NA PERSPECTIVA DA DIREÇÃO TEATRAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

Área de concentração: Linguagem, recepção e conhecimento em artes cênicas.

PORTO ALEGRE

2020

CIP - Catalogação na Publicação

SILVA, JOSE JACKSON
O SITE-SPECIFIC NA PERSPECTIVA DA DIREÇÃO TEATRAL /
JOSE JACKSON SILVA. -- 2020.
291 f.
Orientador: Walter Lima Torres Neto.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. Site-Specific. 2. Direção Teatral. 3. Encenação
contemporânea. 4. Lugar teatral. 5. Espaço cênico. I.
Neto, Walter Lima Torres, orient. II. Título.

JOSÉ JACKSON SILVA

O *SITE-SPECIFIC* NA PERSPECTIVA DA DIREÇÃO TEATRAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovada em: 13/08/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto – Orientador
Universidade Federal do Paraná- UFPR

Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
Universidade Do Estado de Santa Catarina- UDESC

Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco
Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS

Prof. Dr. Ismael Scheffler
Universidade Tecnológica Federal Do Paraná- UTFPR

Prof^a. Dr^a. Silvia Balestreri Nunes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS

AGRADECIMENTOS

A realização da presente tese de doutorado só foi possível graças a um conjunto de pessoas que, de uma forma ou outra, contribuíram para a sua concretização. Gostaria, assim, em primeiro lugar, de agradecer ao Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, orientador desta tese, pela forma rigorosa, gentil e profundamente empenhada como acompanhou o trabalho, desde a pesquisa até a sua conclusão. A ele devo a leitura atenta e crítica deste trabalho.

Estou igualmente agradecido aos encenadores Anderson Maurício, Diego Pinheiro e Thiago Romero pela oportunidade que me deram de alargar os limites da pesquisa a partir dos desdobramentos e pensamentos críticos que fizeram sobre os seus processos criativos, pelas informações compartilhadas e documentações cedidas, que em muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos professores doutores André Luiz Antunes Netto Carreira, Inês Alcaraz Marocco, Ismael Scheffler e Silvia Balestreri Nunes, por aceitarem o convite para participar da banca de doutorado, tecendo comentários e sugestões de fundamental importância.

Os meus agradecimentos vão também para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial à professora-coordenadora Mônica Fagundes Dantas. Bem como aos funcionários da UFRGS, desde os mais próximos ao PPGAC, até aqueles que cuidavam da limpeza, portarias, bibliotecas e alimentação dos RUs.

Agradeço à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES), órgão de fundamental importância para fomento ao estudante universitário.

Às políticas públicas implementadas nos governos do Partido dos Trabalhadores entre os anos de 2002 e 2015, que sedimentaram a importância de termos uma universidade pública, acessível, inclusiva e participativa.

Por fim, quero expressar a minha gratidão às minhas famílias e amigos, que me deram suporte psicológico, espiritual e afetivo para continuar sonhando e cultivando a utopia de um país melhor por meio da educação e da arte. Obrigado!

Você se deu conta da significação cenográfica de um estádio quando vai assistir a um jogo de futebol torcendo por um dos dois times? Observe bem os dois lados: eles são aparentemente iguais embora antagônicos e têm a possibilidade de assumir alternadamente o valor que você dá a eles. Quando você se senta para participar do jogo, um dos dois gols é o território inimigo contraposto ao outro. O espaço no qual os dois times contendem é o território dramático de uma guerra de Shakespeare. Estou fazendo essa consideração porque gostaria que você se desse conta de como um lugar, que não é necessariamente o edifício teatral, pode assumir- e assume- todos os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca.

(Gianni Ratto)

Não existe uma forma de teatro que seja a única realmente artística. Vocês podem fazer os bons atores representarem hoje num celeiro ou num teatro e amanhã num botequim.

(Max Reinhardt)

O mundo é um Palco.

(William Shakespeare)

RESUMO

Esta tese investiga o processo criativo da direção teatral nos espetáculos produzidos sob o conceito de *site-specific*. As reflexões aqui tratadas são resultantes do comportamento criativo de três jovens encenadores brasileiros, Anderson Maurício, Diego Pinheiro e Thiago Romero. A tese apresenta o estudo de caso de cada um dos diretores, que juntos, oferecem um repertório para problematizarmos os procedimentos que orientaram suas encenações. Em diálogo com os referenciais teóricos canônicos que subsidiam o estudo do espaço teatral, esta tese se interroga sobre a noção de *site-specific* em relação com a encenação contemporânea. *Site-specific* é aqui contrastado com a definição de espaço cênico e lugar teatral. Esta investigação compreende a prática do *site-specific* como articulação do trabalho teatral, ao apontar para questões tanto estéticas quanto sociais, políticas, econômicas e identitárias. Com esta tese, o autor pretende contribuir para a ampliação dos estudos sobre o tema, assinalando as perspectivas que mediam os fundamentos da direção teatral em *site-specific*.

Palavras-chave: Espaço cênico. Site-specific. Direção teatral.

ABSTRACT

This thesis investigates the creative process of the theatrical direction in the plays produced under the site-specific concept. The reflections discussed here are the result of the creative behavior of three young Brazilian directors, Anderson Maurício, Diego Pinheiro and Thiago Romero. The thesis presents the case study of each of the directors, who together offer a repertoire to problematize the procedures that guided their staging. In dialogue with the canonical theoretical references that subsidize this study of the theatrical space, this thesis questions the notion of site-specific in relation to contemporary staging. Site-specific is here contrasted with the definition of scenic space and theatrical place. This investigation includes the practice of site-specific as an articulation of the theatrical work, by pointing out aesthetic as well as social, political, economic and identity issues. With this thesis, the author intends to contribute to the expansion of the studies on the theme, highlighting out the perspectives that mediate the foundations of site-specific theatrical direction.

Keywords: Scenic space. Site-specific. Theatrical direction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Velha Fama (1906), de Alfred Athis, encenação de André Antoine.....	24
Figura 2 – Cenário de Appia para a ópera “Orfeu” (1913), de Willibald Gluck.....	26
Figura 3 – Desenho de Edward Gordon Craig para Hamlet (1910), encenação de Stanislavski.....	28
Figura 4 – Imagem de Opa, nós vivemos! (1927), de Ernest Toller e encenação de Erwin Piscator.....	30
Figura 5 – Imagem de O Corno Magnífico (1922), de Nick Worrall, e encenação de Vsevolod Meyerhold.....	32
Figura 6 – Espetáculo 1793 (1972), do Theatre du Soleil. Encenação de Ariane Mnouchkine.....	36
Figura 7 – Espetáculo 1793 (1972), do Theatre du Soleil. Encenação de Ariane Mnouchkine.....	38
Figura 8 – Kordian (1962), encenação de Jerzy Grotowski.....	41
Figura 9 – Desenho do cenário de Kordian (1962), encenação de Jerzy Grotowski.....	41
Figura 10 – Doutor Fausto (1963), encenação de Jerzy Grotowski.....	42
Figura 11 – Desenho do cenário de Doutor Fausto (1963), encenação de Grotowski.....	42
Figura 12 – Desenho do cenário de Akropolis (1962), encenação de Grotowski.....	42
Figura 13 – Akropolis (1962), encenação de Grotowski.....	42
Figura 14 – O Príncipe Constante (1965), encenação de Grotowski.....	44
Figura 15 – Desenho do cenário para O Príncipe Constante (1965), encenação de Grotowski.....	44
Figura 16 – Choco (1956). Encenação de Tadeusz Kantor.....	49
Figura 17 – Dionísio 69 (1970), adaptação de As Bacantes de Eurípides, encenação de Richard Schechner.....	51
Figura 18 – Mar Panorâmico (1967), um Happening de Tadeusz Kantor.....	56
Figura 19 – Arco Inclinado (1981), obra de Richard Serra.....	59
Figura 20 – Imagem de um Gabinete de Curiosidades.....	61
Figura 21 – Edifício O Abacaxi de Dunmore (1761), concebido por John Murray ..	62
Figura 22 – Palácio Ideal (1879), construído na França por Ferdinand Cheval.....	63
Figura 23 – Obra Pedra e Ar (1966), concebida por Lygia Clark.....	64
Figura 24 – Cais em Espiral (1970), obra concebida por Robert Smithson.....	66
Figura 25 – Quintal (1961), performance concebida por Allan Kaprow.....	68
Figura 26 – Imagem de BR3, encenação de Antônio Araújo para o Teatro da Vertigem.....	75
Figura 27 – A morte de Danton (1977), texto de Georg Büchner, encenado por Aderbal Freire.....	85
Figura 28 – Imagem do Cordel do Amor Sem Fim (2007), texto de Claudia Barral, encenação de Anderson Maurício.....	94

Figura 29 – Imagem do Cordel do Amor Sem Fim (2007), texto de Claudia Barral, encenada por Anderson Maurício.....	96
Figura 30 – Imagem do Cordel do amor sem fim (2007), texto de Claudia Barral, encenação de Anderson Maurício.....	99
Fluxograma 1 – Estrutura de criação do Cordel do Amor Sem Fim.....	100
Figura 31 – Imagem de Dentro é Lugar Longe (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.....	102
Figura 32 – Imagem de Dentro é Lugar Longe (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.....	104
Fluxograma 2 – Estrutura de criação do espetáculo Dentro é Lugar Longe.....	106
Figura 33 – Imagem de Dentro é Lugar Longe (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.....	113
Figura 34 – Imagem de Rebola (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.....	123
Figura 35 – Imagem de Rebola (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.....	124
Figura 36 – Imagem de Rebola (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.....	128
Figura 37 – Imagem de Rebola (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.....	137
Fluxograma 3 – Estrutura de criação do espetáculo Rebola.....	143
Figura 38 – Imagem da “casa preta” utilizada na encenação de Arbitrio (2011), texto e direção de Diego Pinheiro.....	149
Figura 39 – Imagem de Arbitrio (2011), texto e direção de Diego Pinheiro.....	150
Figura 40 – Imagem de Oroboro (2013), texto e direção de Diego Pinheiro.....	151
Figura 41 – Imagem de Oroboro (2013), texto e direção de Diego Pinheiro.....	152
Fluxograma 4 – Estrutura de criação do espetáculo Arbitrio e Oroboro.....	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ESPAÇO CÊNICO: O ESPAÇO DA ENCENAÇÃO.....	22
1.1 DINÂMICAS DO ESPAÇO DA ENCENAÇÃO	25
1.2 CONVENÇÃO CONSCIENTE.....	31
1.3 O ESPAÇO CÊNICO RELACIONAL.....	34
1.4 TEATRO LABORATÓRIO	38
1.5 O ESPAÇO CÊNICO AMBIENTAL.....	45
1.6 TEATRO AMBIENTALISTA.....	50
2 ARTE <i>SITE-SPECIFIC</i> : O AMBIENTE COMO GÊNESE DA CRIAÇÃO.....	57
2.1 GENEALOGIAS.....	60
2.2 A PERFORMATIVIDADE DOS ESPAÇOS	67
2.3 A PRÁTICA DO LUGAR COMO GÊNESE DA ENCENAÇÃO.....	69
3 DO ESPAÇO ALTERNATIVO AO <i>SITE-SPECIFIC</i>	86
3.1 ANDERSON MAURÍCIO E A TRUPE SINHÁ ZÓZIMA.....	88
3.2 CORDEL DO AMOR SEM FIM: O ÔNIBUS COMO ALTERNATIVA TEATRAL.....	91
3.3 DENTRO É LUGAR LONGE: O ÔNIBUS COMO CONCEPÇÃO TEATRAL.....	100
3.4 DECOMPONDO O ÔNIBUS CÊNICO.....	107
4 AS REMINISCÊNCIAS DO ESPAÇO.....	116
4.1 THIAGO ROMERO E O TEATRO DA QUEDA	117
4.1 O PROCESSO DE PESQUISA	118
4.2 BECO DOS ARTISTAS.....	119
4.3 PROPOSTA CÊNICA.....	121
4.6 INTERFERÊNCIA DO REAL.....	130
4.7 EQUIPAGEM	133
4.8 ESPECTADOR TRAGADO.....	135
4.9 PRODUÇÃO E VEICULAÇÃO.....	138
4.10 VARIAÇÃO OPERACIONAL	140
5 A DIREÇÃO HABITA E SE DESLOCA EM FUNÇÃO DO ESPAÇO	145
5.1 DIEGO PINHEIRO E A TEMPORALIDADE DOS ESPAÇOS	146
5.2 PROPOSTAS CÊNICAS: <i>ARBÍTRIO</i>	147
5.3 PROPOSTAS CÊNICAS: <i>OROBORO</i>	150
5.4 FORMAS DE HABITAR.....	152
5.5 MAPEAMENTO.....	155

5.6 O ESPAÇO MOVE A ENCENAÇÃO.....	156
5.7 HORIZONTE DE EXPECTATIVA.....	161
5.8 CRISE OPERACIONAL	163
6. DA DIREÇÃO NO SITE-SPECIFIC.....	169
CONCLUSÃO	175
REFERÊNCIAS.....	182
APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ANDERSON MAURÍCIO	189
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO PINHEIRO	229
APÊNDICE C - ENTREVISTA COM THIAGO ROMERO.....	255

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata de aspectos particulares da relação entre a direção teatral e os espetáculos criados sob o conceito *site-specific*, acentuando a necessidade de discussão do tema no meio acadêmico brasileiro. Sob tal perspectiva, a pesquisa aqui registrada abarca a observação dos espaços cênicos não-teatrais como questão que integra organicamente o trabalho do diretor teatral contemporâneo e os aprendizados decorrentes desta relação.

Na tentativa de pensar sobre a gênese dessa investigação, principio aqui com um relato de criação para pontuar as estruturas e objetivos que norteiam este trabalho: Ano de 2011, encontrava-me no parapeito da janela do quarto onde habitava pensando sobre o planejamento de uma obra que seria a minha peça de formatura em direção teatral. Mesmo desejando o fim do curso, estava angustiado com a possibilidade de apresentar o espetáculo em um edifício teatral (esses espaços não me movem como encenador), contudo, minha vontade de findar essa etapa de formação me apressava e a náusea era inevitável, diante da suposição de abandonar a ideia essencial que me motivou a ser um bacharel em teatro: investigar, analisar e conceber processos de encenação em espaços não-teatrais.

Sentado no parapeito, com uma perna dentro do quarto, a sustentar no pé uma sandália tipicamente brasileira, que destoa da outra que pendia do lado de fora da janela (numa oscilação quase que involuntária, dada a pressão atmosférica que a pressionava), esta começou a balançar de um lado a outro, ora tocando a parede, ora tocando o vento, em movimentos ambíguos que iam se intensificando com o transcorrer dos segundos, e por um lapso, a chinela que estava no pé de fora, ganhou asas e pousou sobre o telhado da casa vizinha, levando consigo os olhos que descansavam sobre o livro *O Teatro e seu espaço*, de Peter Brook.

Ao mover a cabeça para alcançar, com o olhar, a sandália fugidia, me deparei com um possível espaço cênico para materializar a encenação que me inquietava há dias, ao avistar, no horizonte, a comunidade do Calabar (Salvador - BA) que, como um maremoto, remexeu as águas turvas e paradas da minha criação de então, fazendo emergir a pergunta que me perseguia há anos: Qual a função do lugar teatral no processo criativo do encenador?

Deste lampejo, me ocorreu a concepção geral do espetáculo, ao considerar aquela comunidade como epicentro e ressonância da minha criação cênica,

totalmente justificada na encenação de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, onde imaginei que ali poderia haver uma distorção nas ordens sobre as quais o teatro se orienta, e isso me interessou, mesmo que essa opção tenha me posto à beira do abismo. “Mas entre a beira e o abismo há um espaço”, e poderia muito bem conceber uma encenação estando situado nalgum ponto entre os dois. Deveria, portanto, começar o processo de criação e justapor o ficcional ao universo daquela favela, que despontava aos meus olhos como possibilidade teatral (a realidade, outra vez, dava suporte para a materialização daquela ficção que teve a realidade como base, eterno retorno).

Com a plasmação dessa ideia, saltei para dentro do quarto e me vi no interior de uma casa de alvenaria, de cor bege, com dois cômodos pequenos interligados, fios elétricos pendentes, uma cozinha mais ao fundo e um banheiro ao lado. As frestas do telhado deixavam os raios de luz entrar de leve, enquanto a umidade do ambiente, impregnada na pele e na mucosa nasal, causava certo desconforto aos viventes que se aventuram a adentrar na casa que acabei de alugar para ser o espaço da minha encenação.

Mas agora que tinha o “meu palco”, por onde deveria começar? Deveria ter convidado a equipe de criação para conhecer o espaço? Ter marcado leituras e ensaios com os atores neste local para estabelecermos uma atmosfera de intimidade e pertencimento com o espaço? Ter chamado o figurinista para pensarmos os elementos da indumentária? Convocado o iluminador e o cenógrafo para observarem as texturas e ambientes possíveis naquele espaço que seria habitado pelo teatro? Não, nenhuma dessas opções me pareceu admissível. Naquele momento optei por derrubar uma parede! Não a quarta de Antoine, mas a parede de tijolos, cimento e areia que ligava um cômodo ao outro da casa.

Nesta empreitada, o meu primeiro gesto como encenador foi dialogar com um improvável e fundamental articulador para esta etapa, um pedreiro (Geraldo), que me deu a seguinte diretriz: “Veja bem, professor, não recomendo tirar a parede toda, podemos cortá-la e deixar uma pilastra pra segurar a estrutura, pode ser que ela seja de sustentação, eu não garanto a retirada”. Sem pestanejar, acolhi a recomendação deste técnico e, enquanto caminhava em direção a cozinha, as batidas fortes da marreta soavam sobre os tijolos, enredados com gritos de crianças, latidos de cachorros, sirenes de ambulâncias e *funk music* emitidas de algum equipamento sonoro da vizinhança, que me fizeram perceber que aquele ambiente teria muito a

dizer. Conclui em pensamento: Este espaço é desafiador para a minha proposição, a encenação pode se desenvolver a partir dele.

Do ponto de vista operacional, passei a indagar como instalar os equipamentos de som, luz e cenografia dentro da casa para materializar a linguagem teatral, porque, até então, eu tinha apenas a realidade da parede cortada, do piso de cimento queimado, da teia da aranha nos cantos e dos sons ao redor, que eram percebidos mesmo com a porta fechada. Precisava, portanto, seguindo as orientações dos manuais teatrais, neutralizar esse espaço, instalar os equipamentos, acomodar o público, construir uma ambientação adequada para receber os atores.

O como (metodológico) tomou conta de toda a minha criação, era preciso ressignificar os fundamentos da linguagem teatral (palco, plateia, equipamento de som, luz, elementos visuais, produção, divulgação, etc.) naquela estrutura distante da neutralidade e assepsia dos espaços reservados para o teatro.

Pondo método na loucura, decidi passar uma noite na casa vazia e tentar perceber as dinâmicas daquele ambiente quando o sol se punha: ao anoitecer, a temperatura baixou, os rádios foram desligados, as crianças silenciaram, os pássaros dormiram. Mas o silêncio desejado era impossível: as TVs ligaram, os vizinhos brigavam, as descargas dos vasos sanitários foram acionadas, a água dos chuveiros caía no piso, a mulher chamava pelo marido, o marido gritava pelo gol e os cachorros continuavam a ladrar com os fogos de artifício, enquanto as sirenes passavam ao largo. Aliados aos sons, os cheiros do café, do sabonete, da pólvora.

Com a noite, igualmente imaginei que o espaço ficaria totalmente às escuras e, assim, poderíamos instalar equipamentos para materializar uma luz cênica, controlada, capaz de suprir as demandas necessárias àquela criação (ledo engano). Na lateral da casa havia a luz de um poste, que entrava pelas frestas da porta e banhava parte do espaço interno da casa.

Por um lapso, decidi pintar tudo de preto, colocar tapumes na porta, encontrar um modo de restringir a entrada dos sons e transformar aquele lugar em um espaço teatral alternativo, era isso que eu entendia que precisava até então. No dia seguinte, abdiquei dessa ideia.

Na ocasião, estimei os atores a fazerem um breve reconhecimento de “palco” e realizar uma leitura do texto para observarmos a acústica do lugar (gargalho ao lembrar isso, mas foi assim que me foi ensinado, precisei desaprender a ser um diretor

convencional). Após a leitura, a vizinha do lado nos ofertou água e exclamou em voz alta: “Nossa, esse Paco é maluco, hein!” (Paco é o nome do personagem da peça).

Naquele instante tive outro clarão, percebi que a força motriz daquela encenação deveria ser a realidade material e concreta daquele lugar, que se compunha por meio das camadas sociopolíticas e culturais (portanto históricas), caras à sociedade brasileira.

As especificidades daquele espaço, portanto, não deveriam ser apagadas ou anuladas, pelo contrário, deveriam ser redimensionadas, pois seriam delas onde os atores, cenógrafo, iluminador, maquiador, figurinista, produtora e eu (diretor) iríamos nos deter para construir aquele trabalho.

Se os sons vinham da rua, a descarga da casa ao lado era acionada, ou a TV era ligada, tínhamos que usar; se a luz do poste banhava o espaço interno e goteiras molhavam o piso sempre que chovia, tínhamos que usar; se o interruptor da luz estava desgastado, deveríamos usá-lo assim mesmo; se a aranha fazia uma teia, tínhamos que aproveitá-la. Precisaríamos trajar a realidade para construir nossa ficção. “Não estamos fazendo teatro realista, nem hiper-realista, estamos fazendo teatro no real” (lembro-me de ter dito aos atores, na ocasião), e essa sentença mudou tudo.

Tínhamos esperado nalgum lugar que aquele recinto estivesse pronto para nos receber? Ou considerava que o teatro precisaria admitir aquele ambiente? Do ponto de vista da utilidade, a segunda dessas hipóteses era de longe a melhor, e teria com frequência a oportunidade de empregá-la. Mas elas eram desagradáveis, as duas. Direi, portanto, que nossos começos coincidiram, que aquele lugar foi feito unicamente para minha criação, e que os ruídos que ainda não conhecia eram os que ainda não se fizeram ouvir. E minha surpresa? Eu deveria esperá-los. Porque foi na relação com aquele ambiente onde brotou a semente do meu aprendizado como diretor teatral para aquele espaço cênico incomum, não na imposição de uma cartilha, ali tão útil quanto um relógio sem pilhas.

Dessa constatação, o desenvolvimento da encenação foi sendo construído levando em consideração o nosso grau de intimidade com aquele lugar e suas conjunturas. A iluminação que usamos foi a que existia na casa (três interruptores para três lâmpadas incandescentes nos três cômodos), e justapomos os códigos da nossa linguagem para construir atmosferas, passagem de tempo, cortes. A luz do

poste e até a luz dos cigarros que os atores fumavam no breu, nos serviu como recurso cênico, assim como a fumaça e o odor.

A cenografia, sem simulacros, foi orientada para revelar o ambiente pessoal de cada personagem (morador daquela comunidade), que tinha sua cama, seu time de futebol, sua fé e sexualidade expostas nas paredes. Que tomava banho e exalava o cheiro do sabonete; que fazia o seu café e impregnava todo o espaço; que comia seu “pão dormido” enquanto comentava (em cena) as notícias do telejornal que ouvia da casa do vizinho (residente do não-ficcional).

Àquela altura, intuí que à encenação nada era mais prejudicial do que as configurações encapsuladas do teatro de sala, fosse como criação, produção ou recepção. Por exemplo, aos espectadores (externos) era necessária certa orientação dentro da coerência interna daquela criação, para compreenderem os meios de acesso e permanência no lugar não-teatral. Não era simpática a ideia de chegarem à comunidade em seus carros ou transportes particulares (como a fazer um safari antropológico). No meu entendimento, eles deveriam acessar o lugar teatral por meio de peruas (transporte alternativo) e serem imersos, desde o início da experiência, naquela realidade imperativa sobre a qual a encenação havia assentado suas bases.

Deste modo, toda a vivência daquele experimento cênico deveria ser totalmente porosa, para absolver os atravessamentos do ambiente. Isto não implica que a estrutura da encenação seria necessariamente flexível ou instável, porém, exigia que qualquer procedimento adotado pela direção pudesse ser concebido a partir de um conjunto de elementos que definiam o território sob o qual a peça estava sendo concebida, relativamente estáveis dentro daquela composição.

A estrutura do rizoma, convencionada por Deleuze e Guattari, talvez pudesse explicar os fundamentos que a superfície escondia naquela criação de aprendizagem antimodelo empreendida por mim de maneira empírica, pois a construção do conhecimento naquele tipo de encenação não derivou, por motivos óbvios, de um conjunto de instruções, mas sim de reelaborações simultâneas, a partir de vários pontos relativos ao ambiente e sob a influência de diferentes observações e conceptualizações, advindas daquele lugar praticado como espaço cênico.

Com o passar dos anos, deparei daquela experiência e de outras que se somaram, como criador, espectador e pesquisador, que o território no qual eu me situava era o da arte *site-specific*, prática instituída nos idos de 1960, que corresponde

às obras pensadas especificamente para uma determinada localidade (não institucionalizada), na qual o trabalho artístico se concretiza por meio das coordenadas e estruturas encontradas no próprio ambiente. Comprometendo, nesta técnica, uma reorganização das estruturas sobre as quais as artes se fundamentam, desde a concepção, passando pela exposição e recepção. Trabalhos estes, compostos por um conjunto de conceitos e metodologias distintas das praticadas nos espaços convencionais. (fim do relato)

Visto à distância, o aprendizado decorrente da encenação na favela do Calabar me orienta para pensar procedimentos criativos de outros diretores teatrais ao encenar no *site-specific*, ao entender que, de certo modo, as estruturas espaciais sob as quais as encenações se estabelecem redimensionam a composição da direção teatral, e oferecem abertura para esse estudo.

De tal modo, o eixo principal desta pesquisa está centrado sob o trabalho da direção teatral nas encenações que consideram o espaço como força motriz da realização cênica, cujas intervenções por ele suscitada não são apenas uma contribuição conceitual, mas dialética, metodológica e crítica. Sendo, pois, um gerador de mudanças contundentes no fazer artístico, ao provocar, nos realizadores, singulares atitudes de criação, produção, recepção e veiculação.

Frente a tal perspectiva, estaríamos diante de uma reconfiguração dos procedimentos criativos da direção teatral? Ou estaria esse agente, novamente, relegado a um papel secundário de mero organizador material ou disciplinador de uma equipe, operando sob os procedimentos do teatro de espetáculos de salas, homônimas à linguagem, que são estudados, experimentados e apreendidos nos diversos cursos de formação?

De modo orgânico, a hipótese deflagradora desta tese está ligada à minha trajetória particular no teatro, na qual percebo claramente que a encenação *site-specific* pode reconfigurar o território da direção teatral através dos novos agenciamentos inerentes à prática e, com isso, impele esse agente criativo a modificar a sua atuação sobre o espaço cênico. Pois, diferente do que ocorre no teatro de sala (onde o espaço geralmente é admitido como lugar de exposição para os trabalhos produzidos numa sala “neutra” de ensaio), no teatro *site-specific* o espaço tem um significado estrutural na concepção da encenação.

Seria possível, então, estabelecer procedimentos comuns aos encenadores que atuam nesses espaços cênicos tão diversos? A criação do espetáculo *site-specific*, tendo o espaço como propulsor da encenação, amplia o entendimento do encenador sobre o seu ofício? Ou, ainda, quais seriam as características dos encenadores e encenadoras forjadas pela estética *site-specific*?

Noutras palavras: a reconfiguração e contaminação metodológica da direção teatral, a partir das demandas do *site-specific*, colocaria em perigo a hegemonia de sua criação ou, pelo contrário, a redimensionaria? Como se estabelece a criação da direção teatral diante das inevitáveis problematizações e negociações presentes em processos dessa natureza?

São, precisamente, essas perguntas que tentarei responder ao longo desse estudo, ao utilizar como método de pesquisa uma abordagem fenomenológica, considerando a descrição das práticas de três diretores teatrais, da minha geração, que trabalham sob os conceitos do teatro *site-specific*: Anderson Maurício (diretor da Trupe Sinhá Zózima, fundada na cidade de São Paulo - SP); Diego Pinheiro (diretor do coletivo cênico Teatro Base, instituído na cidade de Salvador - BA); e Thiago Romero (diretor do grupo Teatro da Queda, organizado no Rio de Janeiro - RJ, todavia, alocado em Salvador - BA).¹

O intento aqui não é analisar os espetáculos do ponto de vista crítico, tampouco a recepção dos trabalhos cênicos desenvolvidos pelos diretores, mas reconhecer e problematizar estratégias utilizadas pelos criadores entrevistados, com a finalidade de discutir de que modo tais questões podem colaborar com o aprendizado sobre a direção teatral que se aventura no território do *site-specific*.

Para tal, elaboro uma descrição e análise da experiência de criação de dois espetáculos dirigidos por Anderson Maurício, a saber: *Cordel do amor sem fim* e *Dentro é lugar longe*; dos espetáculos *Arbítrio* e *Oroboro*, assinados por Diego Pinheiro; e do espetáculo *Rebola*, encenado por Thiago Romero, que juntos, nos apresentam bastante material para descobrirmos, distinguirmos e ponderarmos sobre as práticas do teatro *site-specific* sob o olhar desses diretores teatrais.

Sendo o tema do espaço cênico um componente caro neste enfoque, procurei dialogar com teóricos que, de certa maneira, pudesse oferecer um arcabouço

¹ A opção por esses criadores se dá em razão do tempo-espaço no qual estamos inseridos (incluindo o sociopolítico e as estruturas que condicionam o fazer teatral no Brasil) e, também, por ter assistido aos espetáculos mencionados neste trabalho.

consistente para fundamentar esta questão. Alguns serão facilmente identificados, pois fazem parte das referências comuns aos pesquisadores da linguagem teatral, enquanto outros, especialmente no que diz respeito ao conceito-chave dessa pesquisa, podem ser novidade para muitos leitores. Contudo, gostaria de deixar clara a minha opção por teóricos das artes, ao utilizar referências da arquitetura, artes visuais e do teatro.

Estruturalmente, a pesquisa se organiza da seguinte maneira: no primeiro capítulo realizo um breve panorama acerca do espaço cênico nas concepções dos diretores modernos, com destaque para Antonin Artaud, Grotowski, Tadeusz Kantor e Richard Schechner, em diálogo com as proposições de Francisco Javier em: *El espacio escénico como sistema signifiicante*, quando este autor problematiza o espaço cênico a partir de três perspectivas – o lugar teatral, a cenografia e a ação cênica – que determinam, basicamente, o tipo de comunicação que o espetáculo busca com seu público.

O segundo capítulo traz uma discussão sobre o conceito de *site-specific*, identificando algumas matrizes teóricas que orientam o seu modo de funcionamento e as formulações advindas das artes visuais. Destaco os escritos de Miwon Kwon (*One place after another: Site-specific art and locational*), que nos ajuda a compreender os pressupostos da arte *site-specific* e as diversas camadas fenomenológicas, político/social e discursivas que estão presentes nos trabalhos artísticos dessa natureza. Além desta, os escritos de Erika Suderburg (*Space, Site, Intervention: situating installation art*), que referência seu estudo no campo das artes visuais e nos ajuda a situar este conceito, ao versar sobre uma possível genealogia da arte *site-specific* considerando várias abordagens e práticas artísticas que apresentam territórios semelhantes para conceber seus trabalhos.

A abordagem nomeadamente voltada para o teatro fica por conta de Fiona Wilkie, na sua tese de doutorado intitulada *Out of Place The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*; de Nick Kaye, no livro *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentacion*; e, especialmente, Mike Pearson, no livro *Site-specific performance*, onde o autor apresenta uma abordagem teórica de alguns experimentos cênicos, considerando o evento cênico *site-specific* como obra particular, não uma transposição ou adaptação do espetáculo de sala, e realçando que a encenação *site-*

specific tem que lidar, abraçar e coabitar com os fatores que constituem o espaço: arquitetura, acaso, acidentes e incidentes.

Com facilidade se percebe a predominância de autores e títulos em língua inglesa, pois não consegui localizar referências nacionais que pudessem servir de arcabouço teórico relevante para abordar o conceito de teatro *site-specific*, uma vez que a nossa compreensão sobre tal prática está enraizada no entendimento de teatro em espaços alternativos. Ainda assim, busco um diálogo profundo com os escritos de André Carreira, sobretudo no volume *Teatro de Invasão*; Silvia Fernandes, em *Teatralidades Contemporâneas*, e Antônio Araújo, em *A gênese da Vertigem*. Trago, também, teses e dissertações que trataram sobre o tema.

O terceiro capítulo se resguarda à exposição e reflexão sobre as encenações *site-specific*. Neste, notadamente, analiso a prática e considerações de Anderson Maurício, a fim de estabelecer ponderações e diferenciações entre o espaço alternativo e o *site-specific*, atinando para as concepções e direcionamentos por trás de cada modalidade, que impactam no trabalho da direção teatral.

No quarto e quinto capítulo, apresento as considerações dos encenadores acerca da criação *site-specific*, ao descrever, codificar e esclarecer os procedimentos adotados por cada um dos encenadores. Pretendo, nesta etapa, entender, traduzir e comunicar as eventuais readequações ou redefinições do trabalho do encenador numa dinâmica de criação capitaneada pelo espaço cênico, ao traçar os pontos de convergências e intersecções que Diego Pinheiro e Thiago Romero apresentam como possibilidades de atuação criativa do diretor.

Para tal, busco oferecer uma arguição em constante diálogo com as teorias visitadas nos primeiros capítulos, a fim de esboçar as linhas operacionais por trás dessas encenações, objetivando ser fiel às narrativas e documentos apresentados pelos diretores ao longo desse estudo, mas, sobretudo, me empenhando em cultivar uma aproximação das práticas elencadas com os conceitos do teatro *site-specific* e seus diversos atravessamentos.

Na conclusão, traço algumas considerações sobre as experiências relatadas ao longo do trabalho e pontuo o meu entendimento sobre a perspectiva da direção teatral *site-specific*.

A escrita de cada capítulo, listados acima, foi construída na expectativa de poder reconhecer e problematizar princípios que permitam à direção teatral

compreender os estágios da criação *site-specific*. Descrevo experiências e princípios sem especificar regras ou um passo a passo, pois tais teorizações me parecem profícuas para se pensar a função da encenação na contemporaneidade e, em especial, as fundamentações das criações no que concerne à direção teatral.

Em suma, esta tese se configura como um estimulante exercício reflexivo sobre a área da encenação, possibilitando, ainda, o compartilhamento da pesquisa tanto no meio prático de uma sala de ensaio, como numa sala de aula, que, por mais abertos e receptivos que tais ambientes possam ser, suas proposições ainda estão pautadas sobre os princípios operacionais e criativos do teatro de espetáculo de sala. Aqui reside a possibilidade de um diálogo diferenciado que esta tese pode vir a proporcionar.

Isto posto, como no terceiro toque do bastão de Molière, lhes convido a abrir os canais de percepção e se deixarem conduzir nesta experiência. Asseguro que estarão muito bem acompanhados, porque os fundamentos deste estudo foram pensados e construídos a partir daquilo que dá fundamento a todo e qualquer tipo de processo investigativo: o desejo. Desejo de descobrir, criar e compartilhar novas perspectivas e narrativas sobre esse velho hábito artístico que há séculos nos move.

1 ESPAÇO CÊNICO: O ESPAÇO DA ENCENAÇÃO

Em 1903, numa conferência realizada na cidade do Rio de Janeiro, o encenador francês André Antoine (1858-1943) esboçou suas considerações sobre o que ele entendia, naquele momento, acerca do espaço cênico, ao argumentar: “as peças e as personagens que tentamos lhes apresentar ficam forçosamente incompletas, sem a sua atmosfera, o seu meio, a sua perfeita encenação” (ANTOINE, 2001, p. 60).

Embora estivesse falando da subordinação da cenografia ao texto dramático, no auge do realismo, e da pouca estrutura e equipamentos das salas de espetáculos brasileiros, pontuava, na sua fala, a evolução da cenografia que abandonara a decoração cênica, e expunha as fundamentações que vinculam os espetáculos ao seu espaço cênico e, mais que isso, ao contexto e atmosfera sob os quais as peças foram orientadas.

Nesta exposição de Antoine, aparentemente óbvia e simplória, está contida toda uma complexidade estrutural, sob a qual o teatro moderno, que ainda dava seus primeiros passos, iria se debruçar para desenvolver a linguagem da encenação teatral, formulação efetivada pelo diretor francês em questão, que lançou novos paradigmas sob as artes cênicas, tendo o espaço da encenação como um dos conceitos-chave para o desenvolvimento prático, teórico e discursivo subscrito nas práticas e considerações conceituais dos diretores teatrais em suas diversas poéticas de trabalho.

A propósito dessa evolução, a realidade pictórica que predominava sobre o palco desde o Renascimento, com a invenção do proscênio, passou por uma verdadeira transmutação com o advento do encenador e suas sistematizações dos processos do espetáculo, e, sobretudo, pela possibilidade tecnológica da iluminação elétrica, que despontou como uma realidade imperativa tanto na sociedade quanto nos elementos da cena, visto que, já no final do século XIX, a eficiência e o controle da luz elétrica, quando comparados às tecnologias que os antecederam, promoveriam importantes mudanças no teatro.

Desde então, o conceito de cenografia passou a ser compreendido por pelo menos três parâmetros, segundo Francisco Javier (1998): as arquiteturas teatrais, que determinam, categoricamente, as fronteiras entre palco e plateia, ao delimitarem o local reservado para o desenvolvimento do espetáculo e suas convenções; o ambiente

da fábula, no qual os personagens desenvolvem o enredo da peça; e as ações cênicas, que na linguagem do teatro moderno podem ser percebidas desde os deslocamentos dos atores sobre o ambiente da fábula, bem como pelas ações realizadas por outros elementos da encenação que compõem a ambientação, sejam eles adereços, objetos ou formas que ajudam no desenvolvimento da obra e, em especial, no que diz respeito ao próprio ambiente onde a peça é criada, que impacta em todo o processo da encenação. Assim, cenografia deixa de ser sinônimo de decoração, para ser entendida como o espaço do jogo cênico.

Partindo desta perspectiva, e influenciado pela teoria naturalista de Emile Zola (1840-1902), e pelas práticas da companhia do Duque de Sax Meiningen (1826-1914), André Antoine renuncia o teatro já datado e passa a denunciar a irracionalidade dos cenários pintados em *trompel'oeil*, ao defender a composição do espaço cênico realista, fundamentado na utilização de objetos cenográficos reais, tridimensionais. Pois, segundo o encenador:

Há muito tempo pintam-se as camas, as mesas e as lareiras em *trompel'oeil*, mas, nestes dez últimos anos, cedendo à irresistível necessidade de semelhança que se manifestava entre o público, tem-se, por um excesso de zelo, colocado muitos móveis, móveis verdadeiros, os mais verdadeiros possíveis, sem se duvidar de que esses móveis não estão nunca na escala da decoração, e que uma encenação inquestionável necessitaria de móveis estabelecidos segundo a perspectiva (ANTOINE, 2001, p. 35).

Na fala de Antoine, percebemos, nitidamente, as convenções cruciais do palco em perspectiva, que, se por um lado foi ideal para o desenvolvimento da sua teoria da quarta parede, por outro, impôs enormes limites tanto do ponto de vista da criação, quanto da recepção, uma vez que suas críticas não eram direcionadas apenas às ornamentações e possíveis arranjos cenográficos, mas, sobretudo, para a arquitetura limitadora e repleta de dificuldades técnicas que prejudicava os anseios deste encenador:

Cabe também a nós lutar contra duas falsas verdades indestrutíveis presentes em nossos cenários modernos: a altura das bambolinas, que não podemos baixar sem correr o risco de que as galerias superiores percam uma parte do espetáculo, e a largura da boca de cena. Havia noutros tempos uma terceira dificuldade que felizmente desaparece, dia a dia, de todos os teatros: o funesto proscênio! Logo

ele não será mais do que uma triste lembrança, o pesadelo dos encenadores².

Ao tecer suas considerações sobre os dois pilares de sustentação do espaço cênico (arquitetura e cenário), Antoine reflete que a principal mudança deste espaço tem como ressonância um impacto direto nas ações cênicas dos atores, que passam a ser um tanto mais condizentes com a estética realista, pois: “O jogo dos atores, em meio a tantos objetos, no mobiliário complicado de nossos interiores modernos, torna-se, apesar deles e também graças a eles, mais humanos, mais intensos e mais vivos de atitude e de gestos” (ANTOINE, 2001, p. 37).

Figura 1 – Velha Fama (1906), de Alfred Athis, encenação de André Antoine.



Os atores interagem através dos elementos do cenário (mesas, cadeiras, tapetes, portas ao fundo, etc.) que, pela organização espacial, sugere diversas ações e possibilidades de jogos cênicos. Fotografia: G. Larcher. Fonte: Galeria Virtual da Página da BnF³.

Deste modo, as palavras de Antoine apontam para uma nítida mudança conceitual do uso do espaço cênico em decorrência do emprego de objetos, formas e volumes sobre o palco, com a finalidade de dar veracidade às ações e jogos dos atores, como podemos notar na imagem acima (figura 1), onde um grupo de atores representa em uma cenografia que permite diversas possibilidades de arranjos e

² ANTOINE, loc. cit.

³ Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/rouge/grand/50.htm>

movimentações, desde cadeiras e mesas no primeiro plano, até tapetes e portas no fundo, que nos faz pensar em deslocamentos físicos. Sugerindo, assim, que esse ambiente tenha sido organizado não apenas para ilustrar uma ambientação dramática, mas para dinamizar o trabalho dos atores de modo mais orgânico.

1.1 DINÂMICAS DO ESPAÇO DA ENCENAÇÃO

Se o espaço da encenação carecia de ser reformulado conceitualmente para oferecer novas dinâmicas e potencialidades expressivas sobre as cenas, o pioneirismo da concepção e exploração do espaço cênico proposta pelo suíço Adolphe Appia (1862-1928), sob uma ótica simbolista, passa a ressaltar a necessidade de criar espaços específicos para o desenvolvimento da linguagem teatral como um todo, sem se acomodar a uma pretensa reprodução de realidade, sob a qual a estética realista funda suas bases.

Para Appia, o espaço cênico deveria ser concebido como uma zona heterogênea, formado por duas partes distintas, mas interdependentes: os elementos animados (atores), e os elementos inanimados (o cenário, a luz e a pintura). Desta formulação, defende que todas as convenções, modulações e ritmos do espetáculo, surgem das negociações desses dois grupos atuantes.

Para chegar nesse entendimento, Appia elaborou um arranjo espacial cujos elementos da cenografia passam a dialogar com a dinâmica cinética dos atores, considerando, então, que a cenografia tem apenas uma maneira de se transportar para a cena, que é através dos atores.

Como criador de espaços para a encenação, seu principal desafio consistiu em explorar o palco mediante o estudo dos efeitos das formas e volumes experimentados em cena, decorrente da investigação sistemática das formas esculturais dos cenários construídos em três dimensões, submetidos ao crivo da iluminação (como podemos ver na figura 2), utilizada por Appia não apenas como instrumento de visibilidade, mas como atividade e mobilidade das cenas, já que permite esculpir e modelar as formas e volumes do cenário e corpos dos atores, promovendo o aparecimento e desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas.

[...] o que, senão a luz, dá essa magnífica unidade ao espetáculo que contemplamos cada dia, permitindo-nos viver através dos nossos olhos. Sem essa unidade, distinguiríamos apenas vagamente o significado das coisas e nunca sua expressividade, pois, para que as

coisas sejam expressivas, elas devem ter forma, e forma sem luz comunica apenas o sentido do tato (APPIA, 1962, p. 42 apud TUDELLA, 2013, p. 578).

Os espaços concebidos por Appia, nas considerações de Roubine (1998), conduzem o encenador cenógrafo a traçar as bases de uma concepção arquitetônica cenográfica, na qual a praticabilidade deve reger globalmente a organização do espaço cênico, denominado por Appia de espaços rítmicos.

Figura 2 – Cenário de Appia para a ópera “Orfeu” (1913), de Willibald Gluck.



As dinâmicas e possibilidades de arranjos cênicos se multiplicam e contam, especialmente, com os deslocamentos dos atores para construir as relações, significados e conjuntos de forças sobre as quais a encenação não realista irá se desenvolver. Fonte: Collection Suisse du Theatre, Bern.

Tais espaços, animados pelas possibilidades dinâmicas da iluminação cênica, proporcionaram a criação de novas estruturas e ferramentas para projeção de formas e texturas sobre o palco, que assumiram a luz e a cor como objetos de teorizações e práticas ao longo de todo o século XX, pois as sugestões praticadas por Appia difundiram uma consciência para a expressividade da composição do espaço cênico (forma, luz, cor e textura), como bem nota o teórico francês Jean-Jacques Roubine: “não se trata de projeções figurativas, mas de meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidades e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis” (ROUBINE, 1998, p. 35).

Conseqüentemente, o espaço cênico que até então era empregado para ambientar o drama, obteve uma nova abordagem nas concepções de Appia, ao se

tornar o terreno das ações cênicas e território do ator, este que se localiza no centro de importância da sua arte, como explica Appia:

O terreno do ator no drama poético-musical é determinado, acima de todas as outras considerações, pela sua presença. Entenda-se que terreno não se refere apenas àquela parte do palco tocada pelos pés do ator, mas tudo na composição do cenário, relativo à forma material da personagem e às suas ações (APPIA, 1962, p. 64 apud TUDELLA, 2013, p. 586).

No outro vértice dessa mudança de paradigma do uso do espaço cênico e das mudanças tecnológicas que o dinamizava expressivamente, está o encenador e cenógrafo inglês Gordon Craig (1872-1966), pensador da “Supermarionete” que, diferentemente de Appia, apregoava o banimento dos atores da cena e a devida revolução das equipagens da sala de espetáculos, para atender às exigências das suas peças, pois, via seu teatro, a exemplo de Richard Wagner, como uma obra de arte total. Nas suas palavras:

[...] a arte do teatro não é nem jogo dos atores, nem a peça, a encenação, nem a dança, ela é formada pelos elementos que a compõem: pelos gestos, que é a alma da atuação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é o espaço da dança (CRAIG, [19--], p. 115).

O espaço cênico apregoadado por Craig estava diretamente relacionado com as formas esculturais e a mobilidade dinâmica dos objetos inanimados, passíveis de condução, numa relação direta com a presença viva dos atores, ainda que ele exclamasse que a imprevisibilidade do orgânico poderia atrapalhar o pleno desenvolvimento das ações cênicas.

Baseando sua teoria sob o conceito de “múltiplos palcos”, desenvolveu cenários que possibilitavam uma experimentação expressiva de visualidades mutáveis, com forte impacto visual. Craig foi o primeiro a ter considerado sistematicamente o jogo do espaço nas ações cênicas do espetáculo, porque com suas telas e painéis flutuantes proporcionava dinâmicas horizontais e verticais, que deslocavam o cenário por todo o palco (ver figura 3).

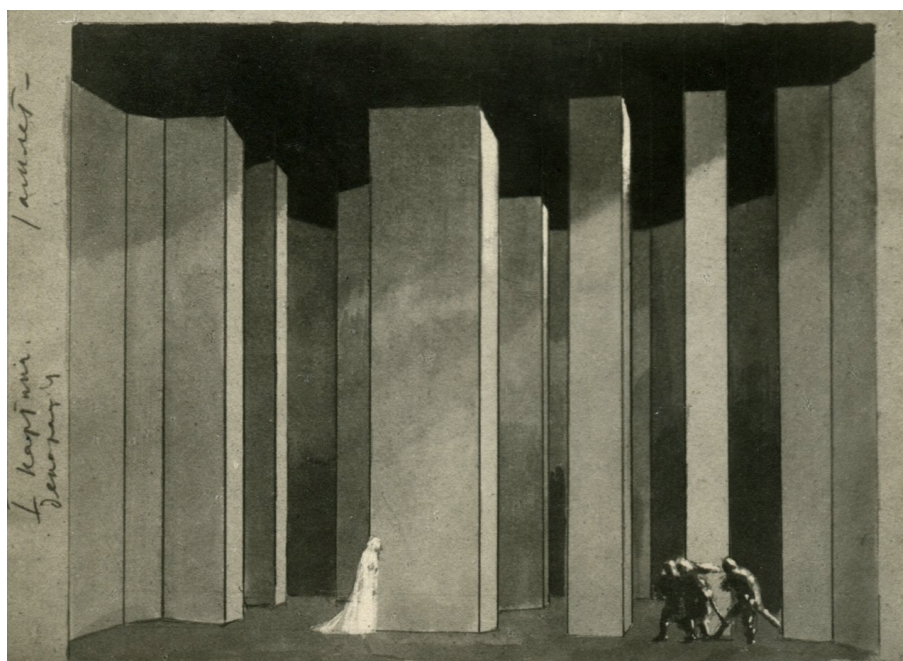
As invenções de espacialidades da obra de Craig, a partir da concepção das suas telas móveis, foram largamente difundidas e admiradas entre seus contemporâneos, com destaque para Stanislavski, que, ao presenciar o processo criativo do cenário de Craig para o Hamlet do Teatro de Arte de Moscou, em 1911,

incluiu nas suas memórias a perspectiva vanguardista que Craig oferecia à linguagem teatral, ainda que limitado pela falta de tecnologias adequadas:

Vamos torcer para que chegue logo o tempo em que, no espaço aéreo, vazio, raios novos redescobertos desenhem espectros de tonalidades coloridas e combinações de linhas. Que venham outros raios para iluminar o corpo humano, comunicando-lhes indefinições de contornos, uma incorporeidade e a configuração espectral que tanto conhecemos em nossos sonhos e sem a qual, é tão difícil nos elevarmos as alturas. Só então, poderíamos realizar a cena idealizada por Craig para o “ser ou não ser” (STANISLAVSKI, 1989, p. 463).

Deste modo, fazendo uso de diversos dispositivos para conceber a cenografia, como, por exemplo, praticáveis, escadas, colunas, pilares, rampas, passarelas, pontes, esteiras deslizantes, elevadores, andaimes, telas e plataformas móveis, Appia e Craig formularam as bases de toda a renovação cenográfica do século XX, abandonando de vez a representação de ambientes, para ingressar nos espaços múltiplos da criação.

Figura 3 – Desenho de Edward Gordon Craig para Hamlet (1910), encenação de Stanislavski.



Nesta proposta espacial, Craig difunde a possibilidade de o cenário ser um elemento atuante na encenação, através dos deslocamentos dos painéis móveis (Screens) no sentido horizontal e vertical, construindo, assim, dinâmicas, atmosferas e ambientações que interferem diretamente nas ações dos personagens. Fonte: Dora Kallmus.

Podemos, então, com facilidade, afirmar que com esses criadores, por analogia às artes plásticas, o espaço da encenação saiu do desenho (ilustração) em direção à

escultura, como os seus projetos arquitetônicos evidenciam, que passaram a animar o espaço da encenação teatral.

Ainda que as reflexões, projetos e encenação de Appia e Craig para o espaço cênico rogassem por uma reformulação que fosse capaz de abarcar as demandas advindas dessa nova forma de pensar o espaço da cena, não apenas sob um ponto de vista estético, mas, também, tecnológico, uma vez que as variações e dinâmicas requeridas pelas proposições desses reformadores do espaço teatral solicitavam equipamentos a contento (que o teatro ainda desconhecia, como, por exemplo, aparelhos que possibilitassem o movimento em 360 graus dos cenários durante a apresentação), seus projetos marcam o ponto de mudança do teatro moderno.

Por isso, não é de se admirar que o teatro de Craig torne-se um meio de experimentação e fonte de invenção da espacialidade da obra de arte em confronto com a presença física do corpo do ator, pois ele concebia o palco não apenas na qualidade de cenógrafo simbolista e iluminador, mas aspirava uma cenografia significativa, mais do que uma monumentalidade vazia a ser animada, como destaca Roubine:

As pesquisas de G. Craig visavam uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um complexo trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos. E também a famosa invenção dos screens, espécie de anteparos que devem poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-o em evidência, tornaria absoluta. Essa inovação técnica, que permitiu que o palco estático passasse a um palco cinético (ROUBINE, 1998, p. 89).

Além das arquiteturas cenográficas construídas sobre o palco e da iluminação na criação dinâmica e expressiva do espaço, outro dispositivo tecnológico contribuiu significativamente para a construção dos espaços da cena como entendemos hoje: as projeções de imagens em movimento, protagonizadas pelo encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966), que conseguiu fundir as práticas cenográficas tridimensionais e móveis, com a utilização da cinematografia aliada à maquinaria teatral para dar suporte à criação de um espaço virtual na encenação.

Segundo Roubine (1998), por meio de projeções, Piscator ampliava o número de massa humana em cena, adicionando aos atores na cena uma multidão virtual com função expressiva e dialógica, além de fazer uso de complexas estruturas

cenográficas horizontais e verticais que se comunicavam entre si por um sistema de escadas no plano mais alto, o fundo do palco e, também, estruturas construídas sobre plataformas giratórias, que proporcionavam mobilidade nas imagens projetadas. Assinalava, assim, a carga expressiva do espaço cênico, em decorrência da inter-relação dos atores com as projeções, ao romper com o plano tangível, concreto da presença.

Figura 4 – Imagem de Opa, nós vivemos! (1927), de Ernest Toller e encenação de Erwin Piscator.



O espaço cênico nesta proposta é composto pela sobreposição de elementos físicos orientados verticalmente (escadas, corrimãos, plataformas, portas, etc.), que além de dinâmicas variadas, multiplicam as áreas de atuação, incluindo, nesta estrutura, projeções que criam camadas de significações próprias e ações cênicas no interior da trama.

Fonte: Sasha Stone.

Não por acaso, ao analisar o fenômeno da criação do espaço cênico, enquanto ações cênicas, Javier (1998) nos sinaliza para a definição de “espaço da encenação” subscrita por Josef Svoboda, ao perceber que o espaço cênico não é mais um conceito abstrato paralisante que conduz, fatalmente, à seleção de estruturas estereotipadas, mas o que se tem que levar em conta é a noção dinâmica do espaço da encenação, que nasce da inter-relação concreta da obra dramática e sua interpretação pelo encenador em parceria com o cenógrafo.

Partindo desta noção, conseguimos entender melhor a demarcação estética e funcional das concepções espaciais protagonizadas pelos encenadores-

cenógrafos/iluminadores, que tensionaram o espaço a ponto de criar um novo significado para as relações do teatro com o espaço cênico.

Estas práticas, que foram rapidamente assimiladas pela linguagem para comportar as experiências subseqüentes – como o Construtivismo, que surgiu no fervor da Revolução Russa, em 1917, como uma alternativa revolucionária dos meios de produção teatral, questionando, dentre outras coisas, a limitação do espaço cênico circunscrito apenas à área de atuação –, projetaram o espaço da encenação para outros espaços além das convenções habituais de então.

1.2 CONVENÇÃO CONSCIENTE

Igualmente, enquanto o teatro naturalista pretendia reproduzir fotograficamente a realidade, e o simbolista preconizava a representação subjetiva e simbólica do mundo sobre o palco, o Construtivismo, encabeçado por Vsevolod Meyerhold (1874-1940), foi categórico ao se levantar contra a estrutura da sala de espetáculos que, no entendimento do criador da biomecânica, devia suprimir os balcões e galerias e elaborar um espaço no qual os atores e público pudessem estar mais integrados, e este último pudesse ocupar qualquer lugar, independente da sua classe social. Meyerhold é enfático ao sugerir que:

É preciso destruir definitivamente o palco. Senão será impossível tornar o espetáculo dinâmico. A nova cena deve permitir ultrapassar o tedioso sistema da unidade de lugar e a necessidade de limitar a ação em quatro ou cinco atos; a maquinaria, liberta, será bastante flexível para mostrar uma sucessão rápida dos episódios. A nova cena, sem cortina, equipada de plataformas móveis horizontais e verticais, permitirá utilizar as transformações do jogo e as construções kinésicas (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p. 184).

Sendo um dos pioneiros na exploração das possibilidades de utilização global do espaço cênico, ao instaurar uma convenção consciente sobre o palco, Meyerhold converteu o teatro num lugar de experimento e um foro de discussão, estruturando o palco segundo planos, linhas e curvas que fizeram da cena uma máquina expressiva, dinâmica e rítmica que deveria manter uma relação direta com as ações dos atores, igualmente às concepções de Appia e Craig. Logo, em cena, nada deveria figurar, mas funcionar como meio expressivo na construção de ritmos e movimentos que dariam forma ao espetáculo.

Com tais proposições, Margot Berthold afirma que Meyerhold varreu dos palcos os últimos vestígios do teatro burguês ao apresentar o seu método, em 1918, na ocasião da estreia de *Mistério Bufo*, de Vladmier Maiakovski, tamanho reboliço que o encenador causou durante na encenação:

Meyerhold acelerou o ritmo das máquinas de motores e rodas em movimento; montou estruturas de metal como cenário; pôs figurantes a correr a toda velocidade ao longo das primeiras fileiras da plateia dispostas em cena; fê-los escalar andaimes e escorregar por escadas de corda (BERTHOLD, 2001, p. 495).

Desta maneira, o encenador não estava preocupado em construir uma atmosfera ou dar sentido emocional ao espetáculo, nem tampouco, criar uma ilusão de realidade, mas criar um espaço cênico para explorar ritmos e dinâmicas nos corpos dos atores sobre o palco e, também, dos espectadores na plateia, integrando ambos durante o espetáculo, numa tentativa de expandir o espaço cênico para além dos limites do palco.

Figura 5 – Imagem de *O Corno Magnífico* (1922), de Nick Worrall, e encenação de Vsevolod Meyerhold.



A cenografia proposta por Meyerhold sugere dinâmicas que condicionam as ações e expressividades dos atores, através de dispositivos compostos por rampas, escadas e porta giratórias, transformando o espaço cênico em uma espécie de caleidoscópio espacial. Fonte: Liubov Popova's.

Neste sentido, com o intento de tornar o espectador participante ativo da ação cênica e trabalhar com novas possibilidades de utilização do espaço, Meyerhold

pesquisa o princípio de estilização, que tem como base a ideia de síntese dos elementos cênicos. Tendo como principal objetivo: abolir o exagero de objetos cênicos que tornavam a cena carregada de detalhes, e que, muitas vezes, desviavam a atenção do espectador, conforme relata o encenador:

Não entendo por “estilização” a produção exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. Estilizar uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte (MEYERHOLD, 1912, p. 9).

Nestes termos, Meyerhold propõe a estilização como princípio da convenção consciente, por obrigar o ator a completar, pela sua imaginação, as alusões feitas em cena. Logo, a síntese dos elementos cênicos é uma maneira de resumir um conjunto de ideias a partir de seus conceitos primordiais, ou seja, as indicações e ideias suscitadas pelo drama deveriam ser levadas ao palco através de signos que pudessem ser compreendidos pelo espectador e assim, no palco, só estariam os elementos essenciais para o entendimento do drama, contrariando as ideias naturalistas de ilustração.

Além disso, Meyerhold propõe um teatro onde a plateia esteja ciente de estar participando de uma representação construída pelos jogos das ações cênicas capitaneados pelos atores, pois:

O novo teatro não procura a variedade dos jogos de cena como o faz sempre o teatro naturalista, onde a multiplicidade das evoluções dá lugar a um caleidoscópio de atitudes. O novo teatro aspira dominar as linhas, a composição dos grupos, os coloridos das roupas, e na sua imobilidade, exprime mil vezes melhor o movimento do teatro naturalista. Pois não é o deslocamento propriamente dito que cria o movimento no teatro, mas a representação das cores e das linhas, e a arte de cruzá-las e fazê-las vibrar (MEYERHOLD, 1912, p. 38).

As ideias propostas pelo encenador russo apontam para um teatro visual, onde os signos são devidamente estudados para transmitirem esteticamente a mensagem desejada. Por essa razão, optou por colocar a cena no nível da orquestra, aproximando, assim, atores e espectadores.

Suprimindo o proscênio elevado, o teatro da convenção abaixa a cena ao nível da plateia e, tomando o ritmo como base da dicção e do

movimento dos atores, deixa entrever a possibilidade de um renascimento da dança: além disso, nesse teatro a palavra poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso (MEYERHOLD, 1912, p. 45).

De todo modo, o teatro perseguido por Meyerhold, ao se dispor a colocar em questão vários tratados cênicos perpetrados pelo teatro de prosa, aponta para uma progressiva teatralização dos elementos constitutivos da linguagem teatral, a partir do emprego de convenções próprias do jogo cênico, difundidas nos seus trabalhos, que leva o espaço da encenação a operar de forma ambígua e dinâmica, forçando a experiência teatral a questionar sua formatação e denunciar suas irracionalidades.

Em resumo, podemos apreender que as modificações do espaço cênico sugeridas pelas práticas e teorias dos encenadores e cenógrafos, elencados até aqui, instituíram um território fértil de intersecção de linguagens, decorrente de novas maneiras de abordar o espaço destinado aos eventos cênicos, dos avanços tecnológicos e, também, do uso da iluminação elétrica e seus aparatos, bem como da cinematografia (que instauraram uma era visual sem precedentes na história do teatro), proporcionando uma expansão das fronteiras do espaço cênico.

Tal expansão conceitual deu origem a uma multiplicidade de novas formas teatrais vanguardistas, que foram de importância capital para o espaço cênico ao trazerem novas reflexões sobre a cena e problematizarem a estaticidade das convenções, especialmente a relação essencial que existe entre a encenação e o lugar onde é apresentada e a fricção com o universo do espectador. Preceitos fundamentais para compreender a amplitude das propostas de Artaud, Grotowski, Tadeusz Kantor e Schechner, que despontam com o intuito de revelar a emergência de novos espaços para a encenação.

1.3 O ESPAÇO CÊNICO RELACIONAL

Em *O Teatro e o seu Duplo*, obra a partir da qual apresentou o “Teatro da Crueldade”, Artaud aconselha, veementemente, o uso de um espaço que possa ser explorado cenicamente em sua totalidade, extinguindo a dicotomia palco-plateia e a frontalidade restritiva do teatro de prosa, para reforçar a interação entre ator e espectador, atuantes essenciais de qualquer evento cênico. Nas suas palavras, Artaud defende a supressão total do palco e da sala, que pode ser substituído por um

lugar comum, no qual o preceito fundamental seria a proximidade e interação entre atores e público. Assim,

Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (ARTAUD, 1999, p. 110).

Com essa proposição, Artaud desejava recuperar os domínios esquecidos pelo teatro burguês: o metafísico, o cosmológico, o sagrado. Propondo o retorno à forma e ao espaço ritualístico dos primórdios teatrais como meio para alcançar a verdadeira razão de ser da linguagem teatral: a redescoberta do ato primordial entre atores e espectadores ao partilharem o mesmo espaço tempo no momento efêmero e não repetitivo, que caracteriza o evento cênico.

Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. Assim, abandonando as salas de teatro existentes usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete. No interior dessa construção reinarão proporções particulares em altura e profundidade⁴.

Propõe, então, uma abertura através da qual se instaura uma comunhão com o fluxo de forças presentes, tanto para os atores quanto para os espectadores. A cena, neste espaço revisto, teria por objetivo preencher a percepção dos espectadores por todos os lados da sala, não somente num frente a frente a fim de privilegiar a visão. Neste intuito, o encenador entende que o espaço cênico é o veículo primordial para proporcionar tal expansão perceptiva:

A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento, e o público ficará sentado no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhes permitirão seguir o espetáculo que se desenvolverá à sua volta, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos da sala. Lugares especiais serão reservados para os atores e para a ação, nos quatro pontos cardeais da sala. É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difundam seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores (ARTAUD, 1999, p. 42).

⁴ ARTAUD, loc. cit.

Partindo da configuração relacional percebida nos rituais, Artaud desenvolve sua teoria, que, em termos espaciais, recusa-se à divisão palco-plateia e à criação de um espaço fictício: “o espaço representado coincide com o espaço da representação, o espaço real”. Assim,

A ação romperá seu círculo, estenderá sua trajetória de nível em nível, de um ponto a outro, paroxismos nascerão de repente, acendendo-se como incêndios em pontos diferentes: e o caráter de ilusão verdadeira do espetáculo, assim como a influência direta e imediata da ação sobre o espectador não serão palavras vazias. É que esta difusão da ação por um espaço imenso obrigará a iluminação de uma cena e as iluminações diversas de uma representação que deve abranger tanto o público quanto as personagens⁵.

Em último caso, o espaço cênico preconizado por Artaud não deveria ser uma ilustração na qual atores e espectadores aceitariam, por convenção ilusionista, acreditar ser real. Esse espaço deveria ser real na medida e nos limites que proporcionasse aos agentes do espetáculo uma intensa troca de experiências circunscritas àquele espaço.

Figura 6 – Espetáculo 1793 (1972), do Theatre du Soleil. Encenação de Ariane Mnouchkine.



Nesta proposta espacial vemos alguns fundamentos propostos por Artaud, no qual público e atores compartilham o mesmo espaço durante a encenação. Numa espécie de organização espacial que remete ao teatro medieval, há espaços reservados para as cenas, mas podemos notar que os atores estão ao alcance dos espectadores, que podem ser vistos por outros espectadores. Neste, os espectadores são postos em relevo durante a encenação. Fonte: Martine Franck.

⁵ ARTAUD, loc. cit.

Logo, antes de ser um lugar de contemplação estética, o espaço cênico para Artaud deveria ser um local de trocas de experiências, quase um experimento antropológico, onde o espectador não tinha que compreender, os atores não deveriam representar e o espaço não deveria figurar, pois todos os elementos da teatralidade proposta por Artaud se limitam ao campo do ato efêmero do gesto compartilhado.

Francisco Javier, ao se deter sobre a importância do espaço na concepção de Artaud, nos esclarece que:

Artaud buscava provocar uma resposta do espectador apelando, sobretudo, para a sua sensibilidade, bombardeando seus sentidos com fortes e variados estímulos: imagens visuais alucinantes, música e sons incomuns, ritmos e sons violento. Sem dúvida, o espectador, assolado por um espetáculo delirante, que estimulava violentamente sua capacidade de apreensão do real, em um espaço que favorecia a comunicação -um espaço cênico envolvente- iria se sentir transportado para regiões em que operam a alteração da percepção e a perda do equilíbrio emocional. E nisso, a qualidade comunicacional do espaço cênico cumpre um papel decisivo (JAVIER, 1998. p. 27).

Este ponto de vista espacial de Artaud constituiu uma das experiências mais potentes dos encenadores vanguardistas, na medida em que serviu de ponte para a metamorfose do espetáculo que o teatro passaria, a partir dos anos 60, com a eclosão da *performance art*. Ainda que vários teóricos tenham reconhecido a fragilidade prática das proposições do teatro da crueldade, é inegável a sua genialidade, como reconhece Grotowski, ao declarar que: “Artaud era um extraordinário visionário, mas os seus escritos tem escassos significados metodológicos porque não são o produto de uma pesquisa prática de longa duração. Eles são uma profecia surpreendente” (GROTOWSKI, 2007, p. 111).

Figura 7 – Espetáculo 1793 (1972), do Theatre du Soleil.
Encenação de Ariane Mnouchkine.



Nesta imagem vemos nitidamente a perspectiva que a diretora tem sobre os espectadores na sua encenação ao colocá-los em constante contato (visual e físico) uns com os outros, enquanto as cenas se desenvolvem em vários lugares do espaço teatral, dando ao público a possibilidade de escolher o que acompanhar, ao mesmo tempo em que se observam mutuamente. Fonte: Martine Franck.

As tais “profecias”, mencionadas pelo encenador polonês, serão cumpridas com primazia na linguagem teatral após a Segunda Guerra Mundial, quando redescobrem os escritos de Artaud e fazem do seu verbo, até então restrito à teoria, o caminho do desenvolvimento da linguagem teatral, como facilmente se pode constatar em vários espetáculos teatrais que materializaram a formulação espacial proposta por Artaud.

1.4 TEATRO LABORATÓRIO

Após esse período histórico de grandes transformações, quando as sociedades, esmagadas pela hecatombe protagonizada pela Alemanha e Estados Unidos, tiveram que passar por um momento de reconstrução cultural no qual pudessem apontar para novos horizontes, a linguagem teatral não passou ao largo dessa questão, ao apresentar uma proposta renovadora para as artes cênicas: o Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, que, partindo dos mesmos lugares visitados por Artaud na década de 30 (a consciência aglutinadora e emancipatória dos elementos

dos rituais, a busca pela essência do ato expressivo e o encontro entre atores e público), procurou eliminar, gradualmente, tudo que se mostrou supérfluo a essa relação.

Defendendo, igualmente a Artaud, que é no encontro e na comunhão entre atores e espectadores que está à verdadeira razão do teatro, Grotowski recusava qualquer maquinaria, convenção ou artifícios cênicos, ao entender que o que diferenciava o teatro das artes de reprodução de massa (TV e Cinema) era exatamente “a intimidade do organismo vivo”, o instante compartilhado dos atores e públicos em um ambiente preparado para acolher e potencializar esse encontro. Nas suas palavras:

É, portanto, necessário abolir a distância entre o palco e a plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas ocorram face a face com o espectador, para que assim ele esteja à mão do ator, possa perceber sua respiração e sentir sua transpiração (GROTOWSKI, 1987, p. 36).

Essa fala de Grotowski, quase em tom de manifesto, dá a real noção da sua teoria e contraposição que assume perante o pensamento modernista da sua época, que estava a equipar os palcos com diversos aparatos multimídia a fim de preencher não apenas o espaço visual do espetáculo, mas entreter o público, se afastando, portanto, daquilo que Grotowski considerava essencial à linguagem.

O Teatro Pobre, ao contrário disso, está interessado no espectador disposto a sentir a necessidade de confrontar-se com o espetáculo e analisar-se: “espectadores que não param num estágio elementar de integração psíquica, sabendo exatamente o que é bom e o que é ruim sem jamais pôr-se em dúvida” (GROTOWSKI, 1987, p. 35).

Segundo Grotowski, era necessário criar um espaço onde duas realidades existenciais (ator e espectador) pudessem se encontrar, delimitado por um sistema de valores e tabus compartilhados, ao qual toda uma coletividade aderiu há várias gerações e pode, graças a isso, justamente definir-se como coletividade específica. Trata-se, portanto, de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através dos grandes mitos que fundam ou constituem uma cultura.

As proposições de Grotowski ganharam forma nos experimentos do seu Teatro Laboratório, que surgiu no cenário teatral no início dos anos 60, questionando, dentre outras coisas, o espaço cênico, ao eliminar a dicotomia palco-plateia em favor de um

espaço comum capaz de integrar as ações dos atores e as ações dos espectadores durante o desenvolvimento do espetáculo, como nos explica o próprio Grotowski:

Renunciamos a uma área determinada para o palco e para a plateia: para cada montagem, um novo espaço é desenhado para os atores e para os espectadores. Dessa forma, torna-se possível infinitas variedades no relacionamento entre atores e público (GROTOWSKI, 1987, p.17).

A partir desta conceituação, Grotowski apresenta uma síntese das convenções teatrais em voga e seus respectivos usos espaciais, aos quais o Teatro Pobre se contrapõe. Aponta que, no palco italiano, os atores se isolam da plateia e representam sempre dentro de uma área delimitada. Enquanto que no teatro de arena o palco está no centro da sala, modificando apenas a posição da exposição do espetáculo, perpetrando a barreira entre atores e público. Diferentemente das propostas do Teatro Laboratório, onde não há separação entre atores e espectadores, no qual todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em plateia.

Grotowski chama nossa atenção, ainda, para as propostas espaciais de Meyerhold e Brecht, ao buscarem uma interação entre atores e espectadores, que, no seu entendimento, foram pouco exitosas, porque o palco ainda era o centro para onde convergia todo o espetáculo. Diferentemente do que acontece no Teatro Laboratório, onde é criado um espaço de influência mútua entre os agentes do evento, no qual o diretor deve sempre ter em mente que está a conduzir dois “grupos”, os atores e os espectadores, sendo a encenação o resultado da conexão desses dois grupos.

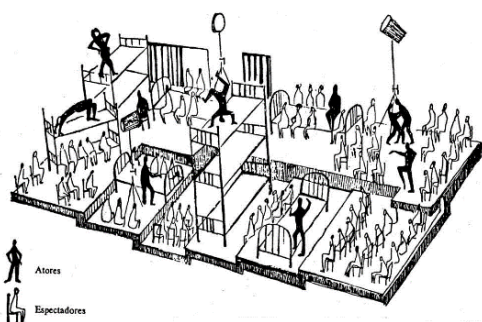
Nesse caso, a disposição do espaço no teatro existente peca talvez por imperfeições, porque para o espectador, nele existe sempre o palco e a plateia, e essa disposição não muda nunca, mas visto que não muda, o espectador não é capaz de reencontrar a sua função original de testemunha; porque ali a arquitetura do edifício determina que ele permaneça à parte. Mas se dispomos de um espaço virgem, então o fato de o espectador ser inserido na estrutura de um espetáculo, permanecendo como em osmose com o ator, enquanto em um outro espetáculo é afastado, torna-se significativo e permite que o espectador reencontre a situação de testemunha que lhe é inata (GROTOWSKI, 2007, p. 123).

Partindo da hipótese de que o seu Teatro Pobre carecia de um novo tipo de ator (o ator santo), essa atualização deveria, necessariamente, passar também pelos espectadores. Para tal, primeiro sugere uma plateia diferenciada, que, não seguindo a lógica do mercado, seria composta por poucos espectadores por apresentação, para

afirmar em seguida que, para obter do público um tipo de adesão mais estreita, não bastava apenas abolir a divisão palco-plateia ou limitar o número dos espectadores, mas tornar o espectador um elemento específico do espetáculo.

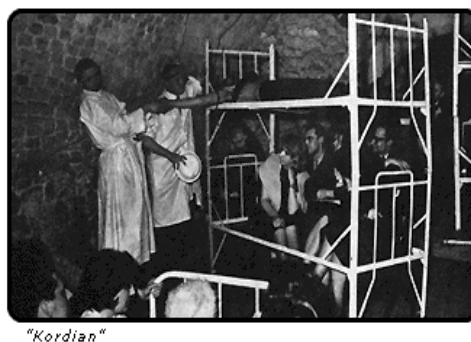
Ao reconfigurar o espaço cênico e as convenções entre atores e espectadores, o Teatro Laboratório formula os ambientes para que os espectadores questionem o próprio ato de olhar, ouvir e sentir o espetáculo, permitindo que o público se observe uns aos outros, uma vez que todos estão inseridos na ação cênica, passando a ser considerados elementos da representação, como podemos observar nas imagens abaixo (figuras 8 e 9), da encenação de *Kordian* encenada pelo Teatro Laboratório de Grotowski.

Figura 9 – Desenho do cenário de *Kordian* (1962), encenação de Jerzy Grotowski.



Notamos que a proposta cênica é inserir os espectadores dentro do espaço composto para a encenação. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Figura 8 – *Kordian* (1962), encenação de Jerzy Grotowski.



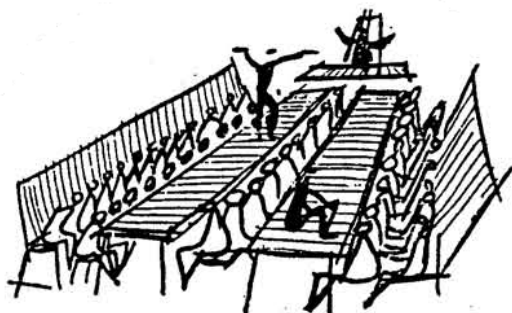
Nesta proposta os espectadores são inseridos na cenografia e solicitados a participar das ações cênicas que desencadeiam o espetáculo. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Conseqüentemente, compreendendo que não existe um espetáculo igual ao outro, Grotowski defende que para cada nova encenação deve-se pensar diferentes configurações do espaço, a fim de problematizar o relacionamento entre espectadores e atores. No espetáculo *Kordian* (1962), por exemplo, a ação do drama transcorre dentro de um hospital psiquiátrico e, para configurar este espaço, foi feita uma montagem no sentido de sugerir o interior de um sanatório de doentes mentais, no qual os espectadores foram incorporados a essa estrutura como pacientes.

Esta função dos espectadores na encenação pode ser notada, igualmente, no espetáculo *História Trágica do Dr. Fausto* (1963), baseado em texto de Marlowe, onde uma hora antes da sua morte Fausto oferece uma última ceia a seus amigos. Na proposta de Grotowski, os espectadores são os convidados e confidentes do

protagonista enquanto a encenação é desenvolvida, cabendo a estes um papel especial dentro da estrutura do espetáculo.

Figura 11 – Desenho do cenário de *Doutor Fausto* (1963), encenação de Grotowski.



Nesta proposta observamos os espectadores dentro da cenografia com uma função especial na encenação, além de assistir. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Figura 10 – *Doutor Fausto* (1963), encenação de Jerzy Grotowski.



Ao inserir e oferecer ao espectador um papel dentro da estrutura da encenação, esta proposta põe o público desconfiando de si mesmo, acerca da função que lhes foi confiada. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Do mesmo modo, podemos notar que no espetáculo *Akropolis*, Grotowski estabelece um jogo cênico no qual os atores reconstruem uma câmara de gás do campo de concentração de Auschwitz, assumindo os espectadores papel de prisioneiros da câmara de gás (ver figura 12 e 13).

Podemos perceber nos três arranjos espaciais dos espetáculos, acima apresentados, uma completa autonomia poética do uso do espaço e das convenções entre os atores e espectadores. Nelas, os atores poderiam representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a plateia e conferindo-lhe um papel no drama, ou poderiam construir estruturas entre os espectadores e, dessa forma, incluí-los na arquitetura da ação cênica, submetendo-os a uma pressão, congestão e limitação de espaço, bem como poderiam tentar ignorar os espectadores espalhados pelo espaço cênico para relacionar o espetáculo através deles.

Figura 12 – Desenho do cenário de *Akropolis* (1962), encenação de Grotowski.

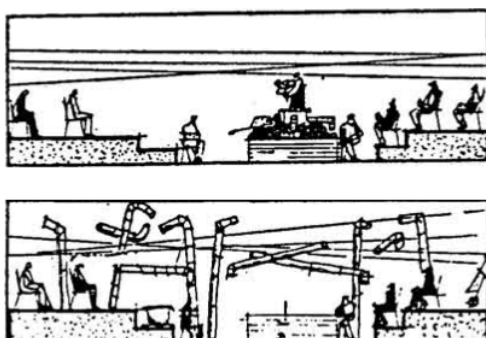
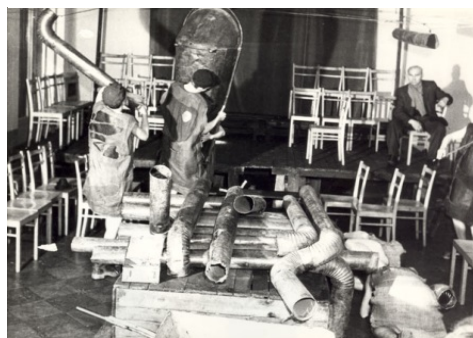


Figura 13 – *Akropolis* (1962), encenação de Grotowski.



Igualmente as imagens anteriores, os espectadores são colocados dentro da cenografia e assumidos como

Nesta concepção os espectadores, dentro da estrutura, só entendem o seu papel quando a câmara está completa e se veem como prisioneiros prestes a serem mortos. Além disso, podemos notar que as opções da direção limitam a quantidade de público às estruturas do cenário. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Os espectadores poderiam, inclusive, estar separados dos atores, como na montagem de *O Príncipe Constante*, e dessa perspectiva, participar do espetáculo como testemunhas do ato de sacrifício que os atores protagonizam em cena.

Com tais inquietações, Marco De Marinis (1993) afirma que Grotowski é um dos primeiros encenadores do teatro moderno a colocar o espectador por cima de seus interesses e preocupações centrais (apenas aquele que vê), e faz da relação ator-espectador o fato central e constitutivo do acontecimento teatral (DE MARINIS, 1993, p. 92).

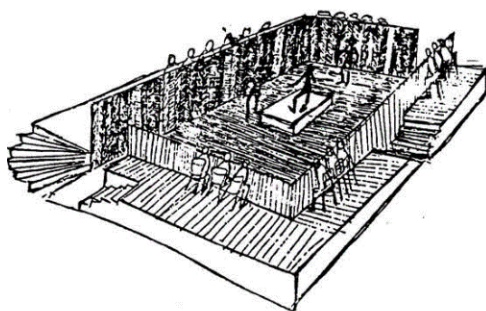
Apesar disso, ao aprofundar as investigações acerca do uso espacial e integração do público no espetáculo, o encenador polonês percebeu uma contradição operacional ao inserir o espectador dentro da ação cênica: estando imerso na área de atuação, o público deixa de perceber algumas particularidades essenciais do espetáculo:

Quando queremos dar ao espectador a possibilidade de uma participação emocional, se faz necessário afastar os espectadores dos atores, ao contrário do que poderia parecer. Eles, os espectadores, tem vocação para ser observadores, e, sobretudo, para serem testemunhas. Testemunhas não é aquele que mete o nariz em todas as partes, que se esforça por estar o mais perto possível e até interferir na atividade dos demais. A testemunha se mantém afastada, não quer intrometer-se, deseja ser consciente e observar aquilo que ocorre do princípio ao fim e conservá-lo na memória (GROTOWSKI, 2007, p. 124).

A partir da sua encenação de *O Príncipe Constante* (a espacialização evoca uma arena de touros ou um anfiteatro das salas de operação), Grotowski passa a considerar o espectador não mais como integrante das ações cênicas, mas como testemunha ocular dos atores que se doam em sacrifício ao desenvolverem-se em cena. Diz: “a testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja

estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória” (GROTOWSKI, 2007, p. 122).

Figura 15 – Desenho do cenário para *O Príncipe Constante* (1965), encenação de Grotowski.



A proposta desse projeto é colocar os espectadores diante de um paradoxo, ao localizá-los numa estrutura onde o ato de observar é questionável como algo moralmente inconveniente. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Figura 14 – *O Príncipe Constante* (1965), encenação de Grotowski.



Os espectadores, assentados ao redor da cena, espreitam do alto os infortúnios do personagem, quando pousam os olhos no horizontal encontra os olhos dos demais espectadores que testemunham, igualmente, os infortúnios e injustiça do personagem sem nada fazer. Aqui, Grotowski oferece uma possibilidade de intervenção do espectador a nível intelectual. Fonte: Arquivo do Instituto Jerzy Grotowski.

Nestas proposições cênicas da primeira fase⁶ de Grotowski, nos deparamos com uma série de provocações e questionamentos decorrentes da relação espaço-atores-espectadores, até então pouco explorada na prática e menos ainda organizada e sistematizada na teoria, como claramente percebemos na obra do encenador polonês.

De pronto, entendemos rapidamente que o espaço cênico não é sinônimo de palco, destes que estão sempre prontos a receber mais um projeto cenográfico, enquanto aguardam os atores para animá-lo. Antes, apresenta-se como unidade expressiva do espetáculo, responsável por estabelecer a comunhão dos atores e espectadores, sob a convenção da imaginação criativa do jogo de cenas.

⁶ A trajetória deste encenador é dividida em pelo menos três fases: a primeira correspondendo aos espetáculos feitos para o espectador (arte como apresentação); a segunda, denominada “teatro das fontes”, na qual sua pesquisa buscava entender as fontes expressivas do trabalho do ator; e o “teatro como veículo”, fase mais introspectiva, onde Grotowski está mais preocupado com a sublimação espiritual dos intérpretes (COELHO, 2009).

Sendo, portanto, um espaço relacional que une palco e plateia em um único ambiente, que está constantemente em mutação: para cada espetáculo, um novo espaço. E, para cada espaço, suas próprias convenções, como nos ensina Grotowski.

Não por acaso, Roubine (1998) declara que Grotowski precisa apenas de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre. “Pois, em última análise, tornando o ato de ver como algo ilícito, põe o espectador para pensar sua própria função dentro do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 112).

A trajetória de Grotowski nos mostra que, provavelmente, ele tenha sido o último dos grandes encenadores modernistas a escrever o tratado do que o teatro poderia ser, sob os signos específicos da linguagem teatral, ainda que tenha apontado, na segunda e terceira fase do seu teatro, os meios expressivos sobre os quais a linguagem cênica viria a se desenvolver nos anos subsequentes.

Caminho percorrido pelo seu conterrâneo e contemporâneo Tadeusz Kantor, que, em detrimento dessa relação “humana, demasiada humana” praticada pelo pensador do Teatro Pobre, tal qual vários artistas de Vanguarda, postularia a autonomia da arte a partir do descolamento dos valores utilitários dos objetos artísticos, dentre eles a presença humana e o lugar teatral, entendendo, de certa forma, que deveria mexer na estrutura que sustentava esse espaço, não apenas nas poéticas que o orbitavam. Deste modo, ainda em 1944, Kantor postulou: “Antes de compor a cena, é preciso compor a sala” (KANTOR, 2008, p. 5).

1.5 O ESPAÇO CÊNICO AMBIENTAL

O início da trajetória artística de Tadeusz Kantor (1915-1990) principia na Universidade da Cracóvia, igualmente a Grotowski. Porém, seu interesse imediato nas artes se dá através das artes plásticas, e, por meio dos projetos cenográficos, se aproxima da encenação para aprender sua linguagem, desenvolver-se nela e perceber a urgente mudança estrutural que o teatro carecia. Nas suas palavras:

O teatro em sua forma atual é uma criação artificial e de uma pretensão insuportável. Vejo-me diante de um edifício de inutilidade pública, preso à realidade da vida como um balão inflado. Antes de eu chegar, ele é vazio e mudo. Depois da minha chegada, ele simula com dificuldade sua utilidade. Daí por que eu me sinto sempre pouco à vontade em uma poltrona de teatro. [...] tudo é responsável por isso. Quer as poltronas voltadas para a mesma direção, quer o palco mascarado com presteza por uma cortina que se abre pontualmente

para o ritual “basbaquice” dos fiéis. O hábito torna-se um tique nervoso. Ele embota a sensibilidade (KANTOR, 2008, p. 2).

Tadeusz Kantor declara-se, imediatamente, contra as práticas seculares do teatro em seus espaços tradicionais e as convenções que perpetram a dicotômica relação palco-plateia e a hierarquização social. Em seu entendimento, os teatros, “edifícios de inutilidade pública”, são empresas que programam e fabricam espetáculos para o consumo ao ritmo das temporadas. Prática que recusa veementemente, pois acredita que a criação artística não suporta a cadeia de produção que o mercado, vinculado à instituição chamada teatro, impõe aos artistas cênicos, inibindo, assim, a essência do trabalho artístico, a livre criação.

Partindo dessa crítica, formula as bases do que a princípio chamou de teatro clandestino/independente: clandestino em relação ao sistema da instituição; independente a despeito da realidade mimética, que ele se recusa a reproduzir; clandestino em face da literatura da qual em nenhum momento o seu teatro desejaria ser a tradução; independente do naturalismo; recusa do psicologismo; independente das concepções tradicionais de tempo e espaço; clandestino em relação aos tratados sobre estéticas e academicismos perante a liberdade criadora do artista. Clandestino e independente das fronteiras e da divisão da sala de espetáculo em palco e plateia. Nas suas palavras:

A gente não olha uma peça de teatro com o um quadro, pelas emoções estéticas que ela proporciona, mas a gente as vive concretamente. Eu não tenho cânones estéticos, eu não me sinto ligado a nenhuma época do passado, elas me são desconhecidas e não me interessam. Sinto-me apenas profundamente engajado em relação à época em que vivo e as pessoas que vivem ao meu lado (KANTOR, 2008, p. 42).

Nestes termos, o espaço cênico das proposições da primeira fase⁷ de Kantor deve ser entendido sob a égide da realidade concreta e tangível dos espaços reais que circundam atores e espectadores, de onde nasce o verdadeiro drama, pois: “A realidade da sala está ligada ao processo do devir do drama e vice-versa” (KANTOR, 2008, loc. cit.). Espaços que serão responsáveis pela experiência concreta do evento cênico sem privilegiar o intelecto e a visão, tão comum às proposições cênicas vinculadas as salas de espetáculo.

⁷ A sua trajetória artística é constituída de oito períodos: teatro ephemeris (1938); teatro clandestino (ou teatro independente) (1942 – 1944); teatro autônomo (1956); teatro informal (1961); teatro zero (1963); teatro happening (1965); teatro impossível (1973) e o teatro da morte de 1975 a 1990 (D’ABRONZO, 2008).

Em entrevista concedida a Gaele Breton (1989, p. 14), Kantor defende seu entendimento sobre o espaço cênico não-teatral:

Procuro lugares não especificamente projetados para teatro. O teatro é o último lugar onde um espetáculo pode ser realizado! Assim, você tem que encontrar algum lugar ligado à vida e às funções comuns. O que você faz com uma lavanderia, uma estação, um cassino? - Você mantém todas as suas funções originais, bem como as funções das pessoas que trabalham lá. As lavadeiras, por exemplo, continuam lavando a roupa e gradualmente se transformam em atrizes. São personagens da vida cotidiana [como a trupe de Marcel Duchamp] que de repente parariam de lavar e começariam a agir de maneira diferente. A função relacionada ao lugar formou a ação inicial e depois foi transformada, como em um sonho⁸.

Ao estetizar uma lavanderia, uma estação de trem, um apartamento, um cassino, etc., para ser usado como espaço cênico, deslocando-os de sua função inicial, Kantor propõe não apenas rupturas de ordem arquitetônica, mas instaura uma ruptura intelectual que lança um novo paradigma sob a linguagem teatral, ao se fixar nos espaços encontrados na realidade e torná-los elementos expressivos do trabalho artístico.

Tal iniciativa se fundamenta no conceito de *ready-made*, de Marcel Duchamp, que desde 1917 havia causado rupturas nas artes plásticas e se tornará um dos elementos basilares na obra de Kantor.

Sendo o trabalho de Kantor permeado por várias influências vanguardistas, oriundas da sua formação em artes plásticas, e sendo ele próprio um artista visionário, coloca em cheque a realidade do espaço cênico sob novos padrões, provocando a cisão com certos tipos de procedimentos estéticos e de comportamento do público perante um trabalho artístico.

No espetáculo *O retorno de Ulisses* (1944), por exemplo, que também compõe o período do Teatro Clandestino, o espaço da encenação era uma casa abandonada, com os traços da destruição da Segunda Guerra Mundial, na qual Kantor explorará não somente a sua realidade degradada, mas também a realidade psicofísica pertencente ao imaginário dos atores e espectadores diante daquele local. Em suas palavras:

[...] devemos dar à relação espectador/ator sua significação essencial. Devemos fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens

⁸ Disponível em: BRETON, Gaele. **Theaters**. New York: Princeton Architectural Press, 1989.

(espectadores), exatamente igual a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estrangeiro, muito além da barreira que não pode ser ultrapassada (KANTOR, 2008, p. 203).

Ao comentar a sua obra, em 1955, o encenador diz que seu grupo estabeleceu uma transformação nas relações entre cena e público ao fazer uma apresentação em um café, onde as pessoas bebiam, comiam e ouviam música, constituindo uma realidade autêntica, viva, em oposição a um público passivo, neutro, estacionado em assentos dos teatros oficiais. Kantor explica:

[...] em 1956 realizamos o *The Octopus*, sem nenhum palco e em um verdadeiro café. Todo mundo estava bebendo e então, em meio a essa atmosfera de café, apareceu o papa Júlio II, o ditador, a prostituta e grandes atores como Witkiewicz. Eles apareceram na cena como fantasmas, em vez de atores disfarçados. Eles agiram como teriam feito em um café e toda a sua atitude assumiu gradualmente uma nova realidade - a da sala⁹.

De certa forma, Kantor sequestrou o espectador da sua condição tradicional de espectador ao colocá-lo em situações incomuns, perturbadoras, referente ao espaço vivo de apresentação, nos diz Denis Bablet (2008), e, desse clima de instabilidade, surge a participação do público, como declara Kantor:

[...] a copresença analítica e contemplativa torna-se uma copresença fluida e quase ativa, nesse campo da realidade viva. A exposição perde sua função habitual, torna-se uma ambiência ativa conduzindo o espectador em peripécias e emboscadas, recusando-lhe não satisfazendo sua razão de existir enquanto espectador, observador e visitante (KANTOR, 2008, p. 106).

Em última análise, Kantor diz que a participação do espectador se dá por meio de uma interação mental na qual este participa do espetáculo como um torcedor que, engajado igualmente a uma partida desportiva, toma partido das ações que se desenvolvem diante da sua presença e se comporta como se ele também estivesse a jogar: “o espectador é um torcedor. E um torcedor não é um verdadeiro espectador, é um jogador em potencial”. Mais uma vez o próprio Kantor exemplifica:

[...] subsequentemente abandonei a ideia, pois eu senti que a participação do público tinha tido o seu dia. Em 1978, quando apresentamos a “Classe Morta” em Roma, o público costumava gritar para nós: “Mas, o que devemos fazer?”, E eu costumava responder: “Nada!” [...] A realidade do que está acontecendo no palco preenche a lacuna, não em um sentido físico, mas em um sentido talvez mais místico. É difícil explicar porque é o papel da abordagem dos atores

⁹ (BRETON, 1989, p. 14).

que criam esse vínculo. Nas minhas apresentações, os atores não são atores. Eles quase se parecem com o público que não está disfarçado ou, se eles estão, usam disfarces óbvios! Não há ilusão; isso é o que é importante. A ausência de qualquer ilusão cria o vínculo psíquico (KANTOR, 2008, p. 107).

Kantor mergulhou tão fundo nas suas proposições de espaço vivo que acabou desaguando nos *happenings*, intervenções artísticas e performances que, dos anos 60 em diante, seriam os objetivos especulativos perseguidos no seu trabalho artístico, ao se interessar com afinco ao instante efêmero do presente, pois nem o passado, nem o futuro lhe interessavam.

Figura 16 – *Choco* (1956). Encenação de Tadeusz Kantor.



Nesta proposta o espaço cênico é articulado pelas estruturas próprias do ambiente onde o teatro se instala, ampliando, assim, o conceito de cenografia. Dentro dessa estrutura significativa, o diretor articula a linguagem teatral de tal modo que atores e público, compartilhando o mesmo espaço, passam a repensar suas funções, pois o fio tênue entre o real e o artifício é imperativo. Fonte: Aleksander Wasilewicz.

Pode-se dizer, portanto, que o teatro independente de Kantor provocou o “estilhaço das molduras” tradicionais do teatro, ao apresentar em cena a realidade viva do lugar, análoga ao cotidiano dos espectadores, produzindo uma nova estrutura autônoma que aumentou a subjetividade do espaço cênico, com afirmação de Kantor:

[...] os melhores lugares para o meu teatro foram uma lavanderia na Polônia, ou uma estação cheia de trens antigos. Também nos apresentamos em uma geleira na Iugoslávia, bem como em quartos do palácio de Tito alugados para a televisão alemã, um cassino em Bled e até mesmo em uma praia. Os espectadores estavam lá por pura sorte. Na geleira, a audiência era composta de uma escola de esqui; no cassino as velhas americanas que assombrava os jogos de azar;

na estação os passageiros e nos quartos do palácio de Tito não havia ninguém. Não é um espaço arquitetônico, mas algo bem diferente (KANTOR, 2008, p. 107).

Como nenhum outro encenador do seu tempo (certamente por ter tido formação na escola diferente dos demais e ter se nutrido dos conceitos dos principais artistas visuais das vanguardas europeias), Tadeusz Kantor ousou aplicar no teatro as dinâmicas conceituais que animavam o pensamento desses artistas, ao inserir a realidade (objetos, linguagens e convenções) no espaço cênico (tradição, convenção, elitismo), almejando uma progressiva desmaterialização deste espaço. Fato que viria a ser um dos pilares dos experimentos cênicos difundidos mundo afora, com a difusão das artes performáticas.

Em outros termos, resume: “o teatro é um lugar onde as leis da arte se encontram com a natureza acidental da vida, e disso resultam conflitos muito importantes” (KANTOR, loc. cit.).

1.6 TEATRO AMBIENTALISTA

Problematizando ainda mais essa relação do teatro na construção do espaço cênico ampliado, Richard Schechner, em conjunto com o grupo *The Performance Group*, desenvolveu os conceitos do Teatro Ambientalista, no qual defende que o espaço cênico seja formado não apenas pelo local reservado aos atores e espectadores, mas pela totalidade do ambiente que circunda o evento cênico e todos os seus agentes.

Um espaço expandido que inclui desde as paredes, teto e piso, passando pelo imaginário construído sobre o lugar e a relação entre atores e espectadores, incluindo nesta consideração os espaços que circundam o evento teatral. Nas suas palavras:

O primeiro princípio do teatro ambientalista é criar e usar espaços completos. Literalmente esferas de espaços, espaços dentro de espaços, espaços que contêm, ou envolvem, ou relacionam, ou tocam todas as áreas em que está o público e os atores. Todos os espaços estão envolvidos ativamente em todos os aspectos da representação (SCHECHNER, 1994, p. 14).

Schechner percebe o lugar teatral como um micro espaço dentro de outro espaço, ainda mais complexo, a cidade, que por sua vez, espelha o contexto sociopolítico/ histórico pertencente a estes espaços, que não se deve negligenciar na encenação ambientalista, porque, em certa medida, a convenção espacial utilizada na

encenação partirá destas referências, em conjunto com as demandas de cada processo criativo.

Noutras palavras: se alguns espaços são utilizados exclusivamente para a representação, não se deve a uma predeterminação convencional e arquitetônica, senão a uma necessidade específica da produção que o espaço se organize dessa maneira (SCHECHNER, 1994).

Prontamente, observamos que todo espaço usado na performance dos atores também pode ser utilizado pelos espectadores (ver figura 15), e que, não existindo um espaço cênico igual ao outro, cada um deles dispõe de características relacionais, topográficas, e arranjos espaciais completamente distintos uns dos outros.

Figura 17 – *Dionísio 69* (1970), adaptação de *As Bacantes* de Eurípides, encenação de Richard Schechner.



O espaço cênico composto para essa encenação organiza-se para reformular os lugares destinados aos agentes do espetáculo. Os espectadores, amontoados numa arquibancada vertical, e espalhados por todas as áreas da sala, dividem esses espaços com os atores que, igualmente, atuam em todos os lugares da sala. A disposição ritualística proposta por Artaud recebe atualização em Schechner. Fonte: Frederick Eberstadt.

Schechner argumenta, ainda, que o evento cênico pode ocorrer em um espaço totalmente adaptado ou em um espaço encontrado, porém, destaca que se faz necessário uma ativação desse espaço que, em síntese, se desenvolve através de

três características: encontrá-lo, relacioná-lo, articulá-lo. Sobre a articulação, o autor encenador é enfático:

[...] articular um espaço significa deixá-lo dizer suas coisas. Veja o espaço e explore-o não como um meio de fazer o que se quer fazer nele, mas para descobrir o que é o espaço, como ele é construído, quais são seus diferentes ritmos. Ou talvez ficando quieto dentro deles, como nos espaços de algumas catedrais (SCHECHNER, 1994, p. 18).

A realidade desse espaço “vivo”, na encenação ambientalista, condiciona um número enorme de relações durante a criação, desde a eliminação da dicotomia palco-plateia, até a relação de atenção e fruição dos espectadores, que são liberados para terem outras leituras durante o espetáculo. Estabelecendo, então, diferentes relações, inclusive, no próprio ato de ver o espetáculo (como ver e o que ver), uma vez que todos os espectadores também se veem e assistem as reações dos demais durante a encenação. Para Schechner:

[...] esta divisão menos marcada de personagens, ações e espaços não leva a um envolvimento mais profundo ou a um sentimento de ser arrastado pela ação - a empatia sem fim feita pela escuridão, a distância, a solidão em meio a multidão e o conforto regressivo e abrigado do teatro de prosa, mas para uma experiência interior-e-exterior; uma alternância rápida e às vezes vertiginosa de empatia e distância (SCHECHNER, 1994, p. 23).

Sendo fruto de uma evolução dos processos de composição e formulações históricas acerca do espaço cênico, como declara o próprio Schechner, o Teatro Ambientalista defende que, se não existe um espaço cênico igual ao outro, tampouco existe um espaço padrão para comportar uma encenação ambientalista.

No entanto, Schechner se arrisca em traçar um “projeto ambientalista modelo” que, no seu entendimento, abarcaria grande parte das encenações ambientalistas:

[...] um teatro deve oferecer a cada espectador a possibilidade de encontrar seu próprio lugar. Deve haver lugares para que os espectadores possam pular e entrar fisicamente na performance; deve ter lugares normais para acomodar os espectadores mais ou menos como um teatro ortodoxo; [...] deveria haver pontos de fuga para as pessoas se afastarem da ação principal para observá-la com desdém; deveria ter cumes, cavernas e tocas: extremamente altos, e profundos, de modo que os espectadores pudessem subir, enterrar ou desaparecer (SCHECHNER, 1994, p. 31).

Nesta inequívoca proposição idealista, o espectador teria total escolha sobre a relação que seria estabelecida entre ele e o espetáculo, já que nesta configuração espacial, ele estaria envolvido por um dispositivo arquitetônico que possibilitaria tais arranjos espaciais, incluindo ficar em pé, sentar-se ou deitar-se conforme determinar sua vontade.

Porém, mais do que um modelo padrão, o Teatro Ambiental se orienta no sentido de organizar o espaço cênico de modo global, multifocal, num microcosmo relacional que permite contato e interação entre os agentes do espetáculo.

Por outro lado, Schechner entende que no Teatro Ambientalista, a cenografia não tem que figurar uma fantasia planejada para ser um dispositivo alegórico, como no teatro de espetáculo de sala (que muitas vezes é projetado para ser visto à distância). A proposta cenográfica do seu teatro, quando se faz necessário, deve ser real, afirma Schechner, pois:

[...] o designer ambiental não tenta criar a ilusão de um lugar; quer criar um espaço funcional. Este espaço será usado por muitos tipos diferentes de pessoas, não apenas pelos intérpretes. O cenógrafo muitas vezes se preocupa com o efeito: como é a sala de estar? O projetista ambiental preocupa-se com a estrutura e seu uso: como funciona? [...] O design ambientalista é estritamente tridimensional. Se está lá, tem que funcionar¹⁰.

O Teatro Ambientalista de Richard Schechner aglutina grande parte das propostas de espaços cênicos sugeridos por Meyerhold, Artaud e Grotowski, ao apresentar uma proposta espacial que reforça o compartilhamento estético estreito entre os agentes da encenação, característica expressiva pertencente unicamente aos eventos cênicos, e que Schechner concretiza ao defender sua proposta:

[...] o teatro ambiental incentiva um dar e receber através de um espaço globalmente organizado, no qual as áreas ocupadas pelo público são como um mar onde os intérpretes nadam; e as áreas de representação são uma espécie de ilhas ou continentes que estão entre o público. O público não se senta em filas ordenadas normalmente; há um espaço total mais de dois espaços opostos. O uso ambiental do espaço é principalmente colaborativo; a ação flui em muitas direções, sustentada apenas pela cooperação entre os intérpretes e os espectadores¹¹.

¹⁰ Ibidem, p.32.

¹¹ Ibidem, p. 37.

Nota-se nestas formulações de Schechner, portanto, um movimento de intensa integração dos agentes do espetáculo com o lugar teatral e as ações cênicas decorrentes dessa reformulação do uso do espaço cênico, uma vez que possibilita arranjos diversos, como, por exemplo, a constituição e significação ativa do lugar teatral na ficção, sem cair no jargão do metateatro.

Ao contrário disso, o espaço ambientalista se vincula ao espaço cênico, o da ficção artística, para potencializá-lo ou mesmo ressignificá-lo no contexto daquele local onde o trabalho está sendo apresentado, que, por sua vez, influi propositalmente na percepção sinestésica do espectador.

Deste modo, podemos ressaltar, diante das práticas e formulações especulativas de Schechner, Kantor e Grotowski, somada à teoria e aos experimentos propostos por Artaud (que julgo serem os mais significativos no tocante à ampliação conceitual do espaço cênico), uma renovação das estruturas em volta do espaço cênico.

Ao mesmo tempo, uma progressiva ressignificação e desmaterialização dos lugares dados à encenação a partir do entendimento de que o espaço cênico não se resume apenas e tão somente aos espaços criados para a ficção, mas, aos ambientes que revestem essas experiências artísticas e criam ações cênicas decorrentes desse local onde o teatro está inserido.

Conceitos estes, que passaram a ser um dos pilares dos experimentos cênicos difundidos mundo afora, com a difusão e consolidação da *Performance Art*, ao desmaterializarem os processos, conceitos e espaços que as artes cênicas utilizam para se compor diante das estruturas e atravessamentos propostos pelos novos parâmetros utilizados nas artes dos anos de 1960 em diante.

Apontamos, portanto, que desde o surgimento do encenador, paulatinamente, a utilização do espaço cênico como plataforma para o trabalho artístico passou por uma transfiguração: da definição de um local fixo, pré-determinado pela arquitetura, circunscrito pelas suas tipologias históricas, para se concentrar na expansão dos limites entre o lugar da encenação e as fronteiras materiais e virtuais presentes no espetáculo.

Nessa conjuntura, o espaço cênico recebeu um novo status na cena, deixando de ser apenas plataforma de exposição, para tornar-se um atuante da teatralidade, quando passou a ser tratado pelos artistas como ambiente singular daquela ficção,

mas, também, articulador sinestésico dos arranjos fundamentais da encenação, condutor das ações cênicas.

Conseqüentemente, ao vincular-se ao acontecimento cênico, o local passou a reorganizar os agentes do espetáculo, da concepção clássica (espaço para exibição de um evento cênico planejado diante de um público) à um ambiente de experiências (lugar do gesto compartilhado entre atores e público), no qual se evidencia o recinto como parte daquela experiência artística, e, se o lugar muda, as inter-relações dos agentes também é transformada.

Esta correlação particular dos lugares não-teatrais, encontrados, relacionados e articulados para a concepção da encenação, foi justamente o que estabeleceu as bases do que posteriormente incidiria no entendimento de teatro *site-specific*, articulação que nos apresenta um horizonte de intersecções e procedimentos práticos inerentes aos lugares observados como questão essencial da criação, que problematizam, igualmente, a origem da encenação.

De tal modo, os procedimentos adotados pelos encenadores, a exemplo dos criadores que tratamos nesse capítulo, asseguram o pensamento de que espaço cênico só se concretiza quando é considerado na sua totalidade, através da relação entre ambiente, ficção e ações cênicas. Igualmente, quando concebem os trabalhos artísticos através das referências múltiplas que orbitam o ambiente da criação.

Tal qual a imagem captada do *happening Mar Panorâmico* criado por Tadeusz Kantor em 1967 (figura18), que se compõe em perspectiva das ondas do mar e dos banhistas (assumidos como espectadores), enquanto ele, como diretor, maestro, maneja essa interação entre vida e arte.

Figura 18 – *Mar Panorâmico* (1967), um Happening de Tadeusz Kantor.



O espaço teatral é totalmente desmaterializado e ressignificado a partir da convenção estabelecida entre os participantes e o ambiente. Fonte: Eustachy Kossakowski.

2 ARTE *SITE-SPECIFIC*: O AMBIENTE COMO GÊNESE DA CRIAÇÃO

Partindo do pressuposto de que o espaço onde o trabalho artístico é apresentado ao público seja tão importante quanto as ações dos artistas para conceber tais obras, a noção de arte *site-specific* se apodera desse aforismo e se constitui, através das obras pensadas especialmente para uma determinada localidade.

O surgimento do termo, como terminologia discursiva, localiza-se no fim da década de 1960, nos Estados Unidos, em decorrência de uma reação dos artistas minimalistas às condições de exposição, circulação e acesso das obras. Nesta ocasião, passaram a denunciar a não neutralidade do espaço institucional e a recusa de um modelo de mercantilização da arte, como aponta Brian O'Doherty:

A estética é transformada numa espécie de elitismo social- o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia, ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio- o espaço da galeria é caro. o que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível- arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros, difíceis de entender- temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência (O'DOHERTY, 2002, p. 85).

O espaço de exposição, nesta acepção, espelha a ideologia por trás das paredes uniformes, do ar refrigerado e do carpete que silencia o som dos passos, nos quais a obra deve ser vista, percebida, consumida e compreendida sob o vácuo do ambiente que a acolhe (quem já esteve em um museu, numa galeria de arte ou numa sala de teatro, nota bem que o trabalho artístico está encapsulado dentro de uma estrutura que enquanto expõe as obras, expurga toda e qualquer referência que aquele ambiente possa vir a ter na constituição e na fruição daquele trabalho artístico).

Ao enfatizar o engajamento dos artistas minimalistas na proposição de trabalhos fora das galerias e museus, Miwon Kwon (2004)¹² destaca a ocupação de

¹² Miwon Kwon é professora e chefe do departamento de história da arte na Universidade da Califórnia (UCLA). Formada em arquitetura, mestre em fotografia, é doutora em história da arquitetura. A pesquisa e os escritos de Kwon envolveram várias disciplinas, incluindo arte contemporânea, arquitetura, arte pública e estudos urbanos. Ela é autora de *One Place After Another: Site-Specific Art*

espaço comum e ordinário do cotidiano em contraposição ao idealismo modernista, não somente no que diz respeito à exposição, mas, de tal modo, à criação e materialização da obra. Desta iniciativa, ressalta a autora:

a arte *site-specific* tomou o espaço por sua materialidade real, realidade tangível, composta por uma singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito, características topográficas particulares (KWON, 2004, p. 167).

Aliado a isso, os trabalhos em *site-specific* em sua primeira formação, diz Miwon, iniciaram-se com um desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto. Esta proposta seria a maneira através da qual a prática do *site-specific* viria a radicalizar a relação com o local onde o trabalho artístico é realizado, e encontra uma definição-chave nas palavras do escultor Richard Serra:

Tilted Arc foi encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruir a obra. Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptual (SERRA, 1969, p. 22 apud KWON, 2012, 167).

Na imagem abaixo (figura 19), podemos observar a obra referida por Richard Serra, instalada na praça federal em Manhattan, que se destaca, exatamente, por sua interação como o ambiente e com os transeuntes que tentam atravessar a praça e se deparam com o monumento, reorganizando a percepção do lugar.

Além das espacialidades em si, a autora ressalta que as manifestações artísticas em *site-specific* tendem cada vez mais a tratar as preocupações estéticas e históricas da arte como questões secundárias e passam a enfatizar seu engajamento expandido com a cultura, favorecendo, desde modo, uma descentralização do acesso às obras de arte, ao optar por locais fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos, intelectuais e econômicos.

and Locational Identity (MIT Press, 2002), que serve de referência para inúmeras pesquisas sobre a arte *site-specific*.

Nessa conexão, se expandem as possibilidades de conceber o espaço destinado aos trabalhos artísticos como algo maior do que um lugar de exposição, no intuito de perceber os interstícios da experiência fenomenológica, numa relação dialógica entre o trabalho artístico, o espectador, a sociedade e seu cotidiano. Ambientes que se afetam mutuamente e determinam uma compreensão mais ampla das obras, que, interpeladas pelo ambiente, redefinem o papel da obra de arte e a relação do público com esse trabalho artístico que será constantemente reformulado, a partir do local habitado por ambos.

Figura 19 – *Arco Inclinado* (1981), obra de Richard Serra.



Ao reorganizar a percepção do espaço público, este trabalho (concebido especialmente para este lugar) torna o lugar de exposição como espaço de interação, no qual os apreciadores formais e também os ocasionais, para terem uma experiência total da obra, devem contornar suas estruturas. Fonte: Richard Serra.

Conseqüentemente, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico é reformulada: de uma definição de suporte, em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico), para se concentrar nos limites entre o espaço interior e exterior da obra, ao assumir o lugar como parte indivisível e amplamente influente na obra. Corroborando na percepção de que a obra pertence ao seu site, se o site muda, também é modificada a inter-relação entre os objetos, contextos e pontos de vista.

2.1 GENEALOGIAS

Erika Suderburg (2000), que busca apontar uma genealogia da arte *site-specific*, acredita que houve uma definitiva mudança no entendimento sobre o espaço a partir do advento da Instalação, como meio para transformar o conceito de escultura, que, até o fim do século XIX, era percebida como algo inerente à corpos inertes no espaço, duradouros e figurativos.

No seu entendimento, essa alteração conceitual se deu, porque, na Instalação, o objeto artístico é coletado, sintetizado, rearranjado, expandido e reconfigurado das suas funções habituais, como observa a autora:

Instalar é o movimento funcional de colocar a obra de arte no vazio neutro da galeria ou museu. É um processo que deve ocorrer cada vez que uma exposição é montada. Instalação é a forma de arte que toma nota dos perímetros desse espaço e o reconfigura. A impossibilidade ideológica da neutralidade de qualquer espaço contribui para a expansão e aplicação da Instalação, onde as formas escultóricas ocupam e reconfiguram não apenas o espaço institucional, mas o espaço do objeto também (SUDERBURG, 2000, p. 4, tradução nossa)¹³.

Como resultado, instalar deixou de ser um gesto de pendurar obras ou posicionar uma escultura, para tornar-se uma prática de arte em si, ao tomar as configurações do espaço como essenciais na constituição e exposição do trabalho artístico.

Nesta acepção, Erika Suderburg sugere que a Instalação indica pontos e legados cada vez mais complexos com os espaços relegados aos trabalhos artísticos, pela razão de o conceito fundante estar localizado numa extensão das coleções, monumentos, jardins interiores domésticos (como uma poética *site-specific*), e pode ser identificada em vários locais que são anteriores aos gêneros e rótulos do modernismo.

Na sua investigação, indica que os *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades) do século XVII e XVIII são as mais antigas lembranças da prática de Instalação. Segundo a autora:

¹³ “To install is a process that must take place each time an exhibition is mounted; installation is the art form that takes note of the perimeters of that space and reconfigures it. The ideological impossibility of the neutrality of any “site contributes to the expansion ad application of installation, where sculptural forms occupy and reconfigure not just institutional space but the space of objecthood as well”.

Wunderkammern eram coleções compostas por itens escolhidos não por causa do seu valor histórico, como antiguidade, ou monetário, mas porque os colecionadores encontravam objetos agradáveis para si e que, demonstravam as “maravilhas do mundo”, fossem elas espirituais, naturais, ou feitas por homens (SUDERBURG, 2000, p. 7, tradução nossa)¹⁴.

Geralmente, os objetos que compunham essas coleções eram dispostos de acordo com a circunferência, altura, peso, cor, luminosidade, transparência ou geometria semelhantes, e não a partir de valores ou regras estéticas (como podemos observar na figura 20, que apresenta uma dessas câmaras, onde vemos desde animais empalhados, sementes, rochas e até esqueletos de diversos animais). Essa falta de homogeneidade e critérios impostos seria, precisamente, o que tornaria o *Wunderkammern* um antecessor histórico da arte de Instalação.

Figura 20 – Imagem de um Gabinete de Curiosidades.



É interessante notar a quantidade variada de objetos coletados e as diversas maneiras de arranjá-los no espaço. Nesse, em particular, vemos animais e insetos empalhados, ossos, penugens e arcadas, além de sementes e rochas compondo a sala com os elementos da natureza, sem, necessariamente, priorizar qualquer artefato. Fonte: Caruba.

Associado a isso, a autora esclarece que a percepção geral era de que essas câmaras de curiosidades poderiam facilmente ser classificadas como monstruosas e

¹⁴ “*Wunderkammern* were composed of collections of items chosen not because of their historical value as antiquities or their monetary worth but because the collectors found the objects pleasing and demonstrative of the “wonders of the world”, whether natural, spiritual, or man-made”.

excessivas, adjetivos que demarcaram outro fenômeno estético, anterior à conceituação do *site-specific*, que tomou conta da arquitetura entre o século XVIII e XIX: o *Folly* (literalmente traduzido por loucura, disparate).

As obras arquitetônicas batizadas de *folly* eram propositalmente extravagantes e antifuncionais, uma vez que tratava-se de edificações decorativas sem nenhum propósito prático, antítese, portanto, ao modelo da arquitetura moderna, na qual a função precede a forma. Um exemplo desse tipo de edificação é *O Abacaxi de Dunmore* (Figura 21), construído na Escócia, que apresenta um abacaxi erguido verticalmente entre os aposentos de uma casa, sem qualquer sentido ou função.

Figura 21 – Edifício *O Abacaxi de Dunmore* (1761), concebido por John Murray.



Nesta curiosa construção notamos que a funcionalidade passa ao largo, porque mais do que a função, o que se destaca é o gesto do criador e a forma escolhida. Fonte: Giannandrea.

Mesmo sem acompanhar nenhuma regra ou modelo particular, essas construções eram um indicativo de um desejo do artista em construir um gesto único e particular dentro da sua casa ou em terrenos em volta da residência, e que se constituíam pelas razões mais espúrias que se possa imaginar: “um desejo de serem vistos, uma visão de testemunho religioso ou cívico, desejo de comemorar algo, desejo de aliviar o próprio senso de alienação em relação a si próprio e a sua comunidade”, como afirma Suderburg, e completa:

Relegados ao status ideologicamente questionável de *outsider* ou de arte popular, as *folly* não têm "valor de uso", a não ser como locais de turismo e não são entendidos como "alta cultura". *Outsider*, folclórico, primitivo e visionário são termos que são objeto de profundo escrutínio e representam um dilema para escrever sobre trabalhos designados fora do cânone modernista. As *folly* são locais arquitetônicos vernaculares, dissociados de espaços sancionados para exposição de arte e depois redescobertos, à medida que as distinções entre belas artes e arte popular são revista (por artistas da década de 1960) como ofuscações excludentes que precisam de erradicação (SUDERBURG, 2000, p. 9, tradução nossa)¹⁵.

Outro exemplo dessas obras de *folly* é o *Palácio Ideal* (figura 22), construído por Ferdinand Cheval (1879), que André Breton, ao escrever o seu manifesto surrealista, o tomou por ícone, ao entender que essa obra expressava uma “desordem dos sentidos”.

Figura 22 – *Palácio Ideal* (1879), construído na França por Ferdinand Cheval.



Além de notar os contornos e formas, esse palácio exige dos visitantes uma interação com a obra, porque para ter uma percepção completa do trabalho, é preciso circular por dentro das suas estruturas e perceber as texturas, formas, relevos e relações desencadeadas da edificação pensadas pelo seu criador. Ser passivo perante essa obra é perceber apenas a superfície. Fonte: Benoit Prieur.

¹⁵“Relegated to the ideologically questionable status of outsider or folk art, follies have no “use value” except as sites of tourism and cannot be recuperated as “fine art.” Outsider, folks, primitive, and visionary are all terms that are subject of deep scrutiny and present a quandary for writing about work designated as outside the modernist canon. [...] follies are vernacular architectural sites divorced from sanctioned art exhibition spaces and later rediscovered, as distinctions between “high” and “low” art came to be seen (by artists of the 1960) as exclusionary obfuscations in need of eradication”.

Essa obra, repleta de informações e minúcias em todo o espaço, sugere que o visitante deva adentrar no seu interior para percebê-la com mais atenção, a partir de uma exploração que não se esgota à primeira vista, como comenta Suderburg: “é composto por espaços que exigem o testemunho, a exploração e a ocupação, que se opõe ao contemplar de um objeto isolado em um ambiente neutro. Com o *Palácio Ideal*, o “espaço neutro” poderia ser retirado silenciosamente”¹⁶ (SUDERBURG, 2000, p. 11, tradução nossa).

Essa interação do público com a obra, presente no *Palácio Ideal*, pode ser notada em diversos trabalhos da segunda metade do século XX, onde a participação do público é percebida como parte essencial da experiência artística, ao materializar a obra por meio das suas ações, com acontece em *Pedra e Ar* (figura 23), concebida por Lygia Clark, e que apresenta uma singular forma de composição, pois esta obra é, literalmente, formada em torno de uma bolsa de ar entre mãos em concha, onde flutua uma pedra lisa e redonda.

Figura 23 – Obra *Pedra e Ar* (1966), concebida por Lygia Clark.



Nesta concepção, a obra só se torna objeto artístico quando há a interferência dos apreciadores, que por meio de arranjos possíveis entre o saco plástico cheio de ar e uma pedra, mediadas pelas mãos do público, ressignificam toda a experiência artística, inclusive o trabalho final. Fonte: MOMA.

¹⁶“*The Palais ideal was an environment that required witnessing, exploration, and domestic occupation, actions fundamentally in contradistinction to the contemplation of an object isolated in neutral space. With the Palais ideal, “neutral space” could be quietly retired.*”

Segundo Erica Suderburg, *Pedra e Ar* se constitui a partir de um espaço muito particular, ao incorporar a ressonância escultural do objeto encontrado formado à escala do corpo:

Clark forma uma Instalação portátil, um macrocosmo da monumentalidade de Cheval. “Ar e pedra” incorporando o corpo como espaço, enxertando o inanimado em carne e vice-versa. Clark instala-se em torno de um catalisador de ar e pedra, ar e pedra moldam-se à sua forma. O espaço é ocupado e engendrado através do objeto encontrado, à medida que é remodelado e animado pelo espaço e ocupante do espaço (SUDERBURG, 2000, p. 9, tradução nossa)¹⁷.

Portanto, ao considerar a interatividade e aleatoriedade na constituição de um trabalho artístico, como apontado nas Câmaras de Curiosidades e nos *Folly* que surgem como precursores da Instalação, a autora destaca os meios de produção, exposição e fruição como principal diferencial dessas concepções artísticas, que são completamente avessas aos “modelos canônicos” que imperam sobre o trabalho artístico.

Em virtude disso, a produção pode ser marcada simplesmente pela curiosidade ou uma vontade egoísta do artista em realizar uma coleção/instalação de coisas encontradas no seu cotidiano ou uma construção arquitetônica, sem se ater às demandas de utilidade/funcionalidade e parâmetros estéticos.

Do mesmo modo à exposição, que se configura fora das instituições e dos padrões estilísticos modernos, num diálogo estreito com o cotidiano da cidade, propondo uma fruição que demanda a exploração e ocupação do público como exigência para a obra se concretizar, como no trabalho de Lygia Clark que, literalmente, incorpora a obra.

Portanto, por ocuparem um terreno conceitual e metodológico semelhante (como trabalhos da poética *site-specific*), visam uma desmaterialização dos objetos da arte e podem ser situados em inúmeros períodos estéticos ao encontrarem referência direta no *ready-made* de Marcel Duchamp, na Arte Povera, no Dadaísmo, etc., já que, “a mudança de ênfase da arte como produto, para a arte como ideia,

¹⁷“Clark forms a hand-held portable installation, a macrocosm of Cheval’s monumentality. Ar e pedra incorporates the corporal as site, grafting the inanimate unto flesh and vice versa. Clark installs themselves to her shape. Site is occupied and engendered through found objects, as it is reshaped and animated through space and occupier of space”.

liberou o artista de limitações presentes, tanto econômicas, quanto técnicas” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 160).

Corroborando com esse pensamento, Miwon Kwon (2004) ressalta que os objetos artísticos da arte *site-specific*, necessariamente, são concebidos e experimentados singularmente no aqui e agora pela presença corporal de cada espectador.

A autora complementa sua afirmação, enfatizando que os trabalhos *site-specific* focam no estabelecimento de uma relação indivisível entre a obra, sua localização e a presença física do público para completar a experiência artística, como nitidamente podemos intuir na obra *Cais em Espiral*, de Robert Smithson (figura 24).

Figura 24 – *Cais em Espiral* (1970), obra concebida por Robert Smithson.



Neste trabalho a orientação é caminhar pelos cais e se deparar com as possibilidades panorâmicas que a forma circular oferece ao público. Este, por sua vez, para construir sua experiência artística, terá que atuar dentro dessa estrutura. Fonte: Gianfranco Gorgoni.

Concomitante a esse movimento na direção da desestetização e progressiva desmaterialização do espaço, os artistas do *site-specific* adotam estratégias que são ou agressivamente antivisuais (informativas, textuais, expositivas, didáticas), ou imateriais como um todo (gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo), como assegura Kwon (2004).

Deste modo, as possibilidades de conceber o espaço destinado às obras de arte como algo mais do que um lugar de exposição se expande no intuito de perceber os interstícios da experiência fenomenológica do ambiente.

Tais aberturas afetam o trabalho artístico e estabelecem um salto conceitual crucial na redefinição espacial dos trabalhos concebidos pelos artistas minimalistas, que condicionaram a experiência artística a partir do local habitado por obra e público.

2.2 A PERFORMATIVIDADE DOS ESPAÇOS

O significado do minimalismo para a ideia de *site-specific*, entretanto, não é simplesmente uma equação do uso do espaço que visa afetar a recepção, vai além, como observa Michael Fried (1988), ao argumentar que a experiência literal da arte minimalista põe objeto em situação (que virtualmente, por definição, inclui o espectador e o submete a uma percepção do tempo e do espaço na experiência da obra).

Com essa peculiaridade, as obras visuais entram em um campo que se situam no entre artes, onde as artes visuais se degeneram, aproximando-se da condição do teatro. Pois, “Ao enfatizar o ato transitório e efêmero da fruição, o minimalismo entra no domínio essencialmente teatral e performativo” (FRIED, 1988, p. 125 apud KAYE, 2006, p. 3).

Vale ressaltar que essa característica de realização performativa já se fazia presente nas artes visuais, enquanto conceito, desde meados dos anos de 1940, nas práticas da *action painting* e no *body art*, como também ocorreria, posteriormente, nas esculturas de luz e vídeo-instalações. Nestas categorias, ou bem o artista apresentava a si mesmo perante o público na ação de pintar e exibir seu corpo (que previamente havia caracterizado como um modo particular de criação artística), ou bem convidava o observador a se mover pela exposição e a interagir com os elementos expostos, enquanto outros visitantes observavam suas ações.

Logo, visitar a uma exposição de artes se converteu, em muitos casos, ou em um testemunho da execução do artista ou na participação do público numa realização performativa, que muitas vezes se concretizava a partir de vivências espaciais criadas nos distintos espaços que rodeavam o visitante, afirma Fischer-Lichte (2004), e completa: “assim, não se tratava de entender a performance como um texto a ser lido e compreendido racionalmente, mas de experimentá-la e de enfrentar a experiência

naquele local singular, repleto de escapismos e significados” (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 38).

Esse “impulso performativo”, que acometeu todas as linguagens artísticas a partir de 1960, estabeleceu novos paradigmas quando as fronteiras entre as distintas artes ficaram cada vez mais tênues, e com uma tendência à criação não de obras de arte (como tradicionalmente se configuram), mas de trabalhos transitórios, que, progressivamente, convergiram para a arte da Performance, haja visto a criação e concepção dos quadros de Jackson Pollock e, sobretudo, dos *Happening* de Allan Kaprow (imagem 25), para os quais a realização dos seus trabalhos não adquire um *status* de objeto artístico, mas de um acontecimento não repetível, através da presença conjunta dos artistas e público em um lugar característico que suscita tal relação.

Figura 25 – *Quintal* (1961), performance concebida por Allan Kaprow.



Expandindo o conceito de escultura e os limites cada vez mais difusos entre arte e vida, este trabalho comportava na sua estrutura uma alta capacidade de jogo entre os participantes, colocando os elementos do real a serviço da arte. No entendimento de Kaprow, não havia distinção entre o espectador e a obra de arte. O espectador se torna parte da obra. Fonte: Julian Wasser.

Obrigado a contemplar não a arte, mas a galeria, o visitante tornou-se um tema. Esta troca, nas palavras de Kaprow, oferece ao artista a possibilidade de repensar o seu modo de trabalho, em função das ações que emergem do contato do público com o objeto artístico naquele espaço, ocupado por ambos. E aconselha:

Desista completamente da ideia de exibir um espetáculo para uma plateia. [...] Sem uma plateia, você acaba se liberando para o movimento, usando todos os tipos de ambientes, se misturando no mundo do supermercado, nunca se preocupando com o que aqueles que estão sentados nos assentos estão pensando, e você pode espalhar a sua ação pelo mundo todo quando quiser. A arte tradicional é como a educação universitária e as drogas: é alimento para as pessoas que têm que ficar sentadas em suas bundas por longos e longos períodos de tempo para chegar a algum resultado, e o resultado é que há muitas ações acontecendo em outros lugares, sobre as quais todas as pessoas espertas preferem simplesmente ficar pensando a respeito. Mas os *happeners* têm um plano, e eles vão adiante para executá-lo. Parafraseando uma velha expressão, eles não somente curtem a cena, eles a fazem acontecer (KAPROW, 1966, p. 6, tradução nossa).

Vê-se bem que, a partir da inflexão relacional do espaço para a constituição do trabalho artístico e das correspondências sinestésicas e cognitivas que emergem do ambiente encontrado e ressignificado, no trabalho dos artistas minimalistas, o local da experiência artística foi reformulado, sobretudo quando passaram a denunciar a pretensa neutralidade dos espaços institucionalizados e oferecer ao público a possibilidade de encontrar seu próprio espaço de fruição.

2.3 A PRÁTICA DO LUGAR COMO GÊNESE DA ENCENAÇÃO

Embora os agentes do teatro tenham experimentado realizar eventos em espaços não-teatrais há séculos (haja visto o desenvolvimento do Teatro Medieval), foi somente na década de 1980, segundo Fiona Wilkie (2007), que o termo *site-specific* passou a ser usado em larga escala no teatro inglês, e, desde então, tem sido matéria de pesquisa de vários criadores, que se detêm sob esta modalidade para tentar definir suas particularidades conceituais e também metodológica, uma vez que estão inseridos dentro do grande leque da *Performance Art* que, por si, extrapola os limites das convenções teatrais para o uso do espaço cênico.

Já no contexto brasileiro, o termo é pouco conhecido pelos nossos criadores, embora sua aplicação prática esteja diretamente relacionada com o que entendemos por “teatro em espaços alternativos”, o que, genericamente, engloba as práticas teatrais fora dos espaços tradicionais, mas, não necessariamente, se atendo às especificidades dos espaços selecionados para a criação cênica.

Na esfera teórica, destacamos os estudos de André Carreira, que na sua formulação enfatiza aquilo que denominou de *Teatro de Invasão*, terminologia que o

autor usa para definir o instante em que o teatro invade, literalmente, o espaço público e instala nele uma ficção, fazendo o espaço funcionar sob novas perspectivas, ao proporcionar à linguagem teatral um rearranjo espacial e metodológico para desenvolver as encenações, sejam eles espaços abertos ou fechados.

Baseando sua abordagem a partir do entendimento do espaço cênico como tecido urbano, o autor comenta:

O ato de invasão não pode ser entendido simplesmente como colocar um espetáculo no espaço público, senão como um ato de criador que se inscreve no interior do tecido da cidade, estimulando a participação ativa do espectador no jogo. Invadir é tratar de romper com as microestruturas de funcionamento do cotidiano, mesmo que ocorra em um pequeno seguimento de espaço (CARREIRA, 2017, p. 84).

Esta prática de teatro urbano pode revelar o grande potencial que a cidade tem em funcionar com os códigos da linguagem teatral e se configurar como um exercício de ressignificação de espaços públicos apreendidos, fundamentalmente, da prática de habitar esses espaços, desorganizá-los e configurá-los de maneira a criar estados lúdicos, nos explica o autor.

Entendimento partilhado por Silvia Fernandes (2013), naquilo que ela denominou *Teatros do Real*, expressão utilizada para identificar espetáculos e intervenções artísticas que se apoiam em espaços da cidade, com forte carga dramática, para desenvolver um discurso, partindo de uma rede de referências que poderá potencializar a fruição, como sintetiza a autora:

Este teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua apresentação sem mediações (FERNANDES, 2003, p. 83).

Essa miscelânea de territórios das propostas em espaços não-teatrais inclui diversos eventos cênicos, que buscam enfatizar a análise do uso da cidade e suas especificidades ambientais como elemento da criação do teatro contemporâneo, e ainda que não se designe *site-specific*, no contexto brasileiro, compartilham horizontes teóricos semelhantes.

O teatro *site-specific*, portanto, tal qual as artes homônimas, se constitui, como bem resume Mike Pearson (2010), a partir do estabelecimento de uma ocupação e investigação do espaço não-teatral como possibilidade de criação, ambiente no qual

a obra será concebida e condicionada pelas particularidades do espaço, sem as quais o trabalho se esgota.

Nesta esfera, a encenação configura-se a partir de um lugar não-teatral, fator que, de início, já apresenta uma dificuldade para quem pretende aventurar-se em esboçar uma definição que possa dar conta de toda as complexidades dos espaços disponíveis para essas encenações, dado a variedade de lugares apoiados nesta modalidade teatral (espaços encontrados, espaços arranjados, espaços adaptados, espaços desmaterializados, em espaços abertos, fechados ou virtuais), e também pelas diferentes particularidades de cada espaço, quando apresentam características semelhantes.

Apesar disso, diante da tarefa de articular algo que se aproximasse de uma definição de teatro *site-specific* que pudesse abarcar tal formulação, em 1998 Patrice Pavis, em seu dicionário, postulou:

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar ou impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na *land art*, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força (PAVIS, 1998, p. 127).

Primeiramente, nessa observação do teórico francês, percebemos que o teatro *site-specific* opera em função do espaço encontrado na realidade tangível do nosso cotidiano: garagens, galpões, igrejas, fábricas desativadas, apartamentos, parques, etc., que são apropriados pelos artistas como espaço cênico para as suas criações. Com isso, descarta-se qualquer vinculação entre a prática do teatro *site-specific* com o monumento arquitetônico idealizado para a exposição dos trabalhos cênicos e as convenções que dele emergem (exceto quando este espaço é ressignificado para atuar sob as convenções do *site-specific*).

Nestes espaços se estabelece, de pronto, uma mudança de paradigma no arranjo espacial destinado ao encontro dos atores e público, uma vez que não possuem divisão entre palco e plateia (à priori), e trazem à tona a realidade do local como potencia significativa da encenação.

Na leitura de Pavis, a utilização desses espaços favorece, ainda, uma ambientação incomum para a peça e oferece um meio para abrigar uma leitura excepcional de um texto dramático, que, por sua vez, desencadeia diversas relações que a peça possa vir a estabelecer com o público ao tomar a natureza do espaço como enunciado do espetáculo.

Contudo, vale ressaltar que na encenação *site-specific* o local selecionado como espaço cênico provavelmente não será concebido como um pano de fundo interessante e desinteressado no significado da construção do espetáculo, como as palavras de Pavis podem sugerir, nem, tampouco, uma ilustração/ambientação incomum para um texto dramático, uma vez que o teatro vincula a encenação a um espaço por meio dos processos significantes que do próprio espaço emergem, sejam eles narrativos, simbólicos ou estruturais, que estarão presentes de alguma forma na constituição do espetáculo.

De maneira tal, que tirar a encenação do espaço no qual ela foi concebida pode destruir a obra, pois as características inerentes àquele espaço são únicas e estão imbricadas diretamente na estrutura do espetáculo, como bem sublinhou André Carreira:

Se estiver pensando a cidade apenas como imagem arquitetônica, se não se explora a capacidade de fazer com que os novos espaços penetrem a cena, portanto, estará se reforçando exclusivamente sua função cenográfica. A mobilidade não põe fim à originalidade, nem corrói a ideia do efêmero da cena. Essa re-fabricação que também é comum nas obras de *site-specific*, re-contextualiza o trabalho mais conceitual, sempre e quando se descobrem caminhos que estabeleçam novos diálogos com a cidade (CARREIRA, 2017, p. 104).

O segundo momento da definição de Pavis diz respeito ao caráter conceitual no qual a prática se propõe ao estabelecer uma pesquisa sobre o espaço, que, no seu entendimento, se refere à atmosfera que ronda os espaços destinados à encenação *site-specific*, podendo ser entendida como os rastros impregnados pelo cotidiano do local no qual a encenação se desenvolve, e que será de grande valia, tanto para ressignificar o texto dramático, quando para afetar a percepção do espectador.

Ratificando este raciocínio, Nick Kaye (2000) ressalta que, ao tentarmos traçar uma definição para o teatro *site-specific*, devemos recorrer necessariamente à própria origem do conceito, pois ele estimula uma investigação mais ampla de como podemos

entender o espaço como sendo menos fixo ou menos especificamente geográfico, e mais virtual. Porque:

Não é apenas fornecer um modelo de relacionamento de um não-espaço em espaço cênico, mas no contexto de uma definição transitiva de espaço, a especificidade do espaço em si. [...] É nesse contexto que a arte *site-specific* frequentemente trabalha para problematizar as oposições entre o espaço e a obra. É também nesta oposição que as abordagens das artes visuais e da arquitetura percebem o espaço, ou podem ser lidas, através do termo performance (KAYE, 2000, p. 11, tradução nossa)¹⁸.

Neste entendimento, Kaye sugere que o espaço vinculado à prática do teatro *site-specific* deva ser fundamentado a partir da compreensão das especificidades (contextos) do espaço, que são transitivas e efêmeras, mais do que pelo perímetro geográfico (fixo e imutável) que o espaço ocupa.

Por isso, para chegarmos a um bom termo, o autor indica que recorramos ao entendimento das artes visuais sobre a prática do *site-specific*, uma vez que esta trata as preocupações estéticas, históricas e materiais como questões secundárias, ao priorizar o engajamento do artista com o cotidiano do local encontrado e suas diversas formas identitárias, o que, por sua vez, provoca uma ligação com a obra em termos não apenas físicos, mas virtuais, determinados pelas próprias características espaço.

Compartilhando da mesma percepção, Miwon Kwon (2002) identifica três paradigmas que definem as especificidades comuns às práticas *site-specific*: o fenomenológico, o social e o discursivo, que se interpenetram pela possibilidade de conceber o espaço como algo a mais do que as características topográficas, antes, por toda malha que, em ressonância, rege esse espaço.

Em seu entendimento, o espaço fenomenológico estaria localizado no lugar literal, concreto e significante da realidade (fábrica, apartamento, garagem, igreja, etc.) que o teatro, fazendo uso como espaço cênico, estabelece as relações da experiência artística por ele desencadeada; o espaço crítico social inclui outra camada à ideia de espaço, pautando, especialmente, a criação do trabalho sob os vetores sociais e políticos e suas convenções engendradas naquele ambiente em que os artistas

¹⁸"It is not just providing a model of the relationship of a non-space in scenic space, but in the context of a transitive definition of space, the specificity of space itself (...) It is in such contexts that *site-specific* art frequently works to trouble the oppositions between the site and the work. It is in this troubling of oppositions, too, that visual art and architecture's approaches to site realize or may be read through the terms of performance."

passam a se endereçar no momento da instalação do trabalho, para além dos aspectos físicos do lugar.

Já no espaço discursivo, o trabalho estaria descolado do site literal, passando a se ocupar de um assunto mais abrangente, um discurso que paira sob o espaço, seja ele ecológico, racial, de gênero ou outras formas identitárias relevantes a serem debatidas e suscitadas ali. Como assegura Kwon:

As obras não querem mais ser um substantivo/ objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne, inclusive, às condições ideológicas dessa experiência. O que significa que o site deve ser estruturado (inter) textualmente mais do que espacialmente, e podem ser estruturados para serem experimentados transitivamente, uma coisa depois da outra, e não como simultaneidade sincrônica. Essa transformação do site textualiza espaços e espacializa discursos (KWON, 2008, p. 111).

Nestes apontamentos, percebe-se que a especificidade transitiva do espaço acaba por gerar certa polissemia, e se comporia por meio dessas esferas de espaços que se afetam mutuamente e estabelecem um salto conceitual crucial na redefinição da experiência artística, subscrita pelos espaços imbricados nas obras.

Como exemplo para essa fundamentação, poderíamos pensar os desafios espaciais da encenação do espetáculo *BR3* (2006), do coletivo cênico Teatro da Vertigem (figura 26). Este espetáculo foi concebido para ser apresentado dentro do Rio Tietê, curso de água que percorre grande parte do Estado de São Paulo, e que, na megalópole paulistana, se transformou num esgoto a céu aberto.

Figura 26 – Imagem de *BR3*, encenação de Antônio Araújo para o Teatro da Vertigem.



O espectador, a bordo de um barco, acompanha a trajetória da encenação que se desenvolve nas margens do Rio, tecendo a história de um país que investiu no 'progresso', mas não planejou o que fazer com os resíduos desse projeto. Fonte: Rio Encena.

Como proposta cênica, o espetáculo buscava recontar uma parte da história do Brasil através de uma navegação pelas águas poluídas represadas pelo fluxo do cimento, ferro e poluição que compõem o espectro paisagístico desenvolvimentista da cidade de São Paulo. Neste cenário, o espaço cênico “Rio Tietê” seria a primeira camada sugerida por Kwon (fenomenológica), o espaço concreto da experiência proposta pela encenação.

A segunda camada diz respeito ao significado sociopolítico do Rio Tietê para a própria cidade, uma vez que São Paulo, sendo a maior cidade do país, a mais abastada financeiramente e, por isso mesmo, possuir melhor infraestrutura, é, também, uma das que mais apresentam problemas no trato dos recursos naturais e dos resíduos coletivos da população. Neste flagrante paradoxo, se instala um conflito sociopolítico importante para aquela comunidade, e de que o espetáculo se apoderou, em ressonância, para refletir sobre a própria cidade.

A terceira camada identificada nesta encenação (discursiva) pode ser observada na motivação do grupo em refletir sobre a identidade e territórios da nação brasileira a partir da materialização metafórica de uma viagem pelo Rio-esgoto da cidade de São Paulo, que dá a conhecer os valores e princípios éticos e hábitos que orientam o desenvolvimento do local, que, por sua vez, encontrou no Rio encenado o vetor para conduzir o discurso pretendido.

Logo, como entende Mike Person (2010), não se trata de questionar como as camadas do espaço são configuradas, mas de que forma o evento cênico se move através delas. Em todo caso, o espaço cênico da poética *site-specific* pode ser entendido como o espaço e suas circunstâncias, uma vez que se torna impraticável dissociar a origem, função, contexto e imaginário popular quando se ocupa um espaço não-teatral.

Embora o termo *site-specific* (literalmente traduzindo) se constitua através de duas palavras: *site* (espaço) e *specific*, derivada de *specificity* (especificidade), que vinculam a linguagem teatral ao que há de específico nos espaços selecionados para construir ali uma ficção, Fiona Wilkie (2004), ao se deter sobre o tema, revela que alguns criadores reivindicam aquilo que há de único no espaço, mais do que as especificidades, ao entender que, de certa forma, todo o trabalho teatral é, até certo ponto, específico do local, pois foi feito para um conjunto particular de espaços, planejados para um determinado momento, seja ao ar livre, em ambientes fechados ou em espetáculo de salas de teatro, nos quais a dramaturgia e ensaios são feitos especificamente com esse espaço em vista.

Assim sendo, recorre ao adjetivo "exclusivo" para destacar as características únicas daquele espaço selecionado, sem o qual o trabalho artístico se esgota. Essa particularidade, segundo a autora, em maior ou menor grau conforma todos os trabalhos cênicos nesse gênero teatral e, por isso mesmo, indica algumas distinções que dizem respeito apenas a essa forma artística, como a questão levantada pela autora na sua pesquisa: sendo os espaços exclusivos, é possível sair em turnê com os trabalhos *site-specific*? Fiona observa que há duas maneiras de lidar com esse enigma:

Alguns projetos são totalmente específicos do local, ou seja, eles não poderiam ocorrer em nenhum outro lugar sem perder o elo de significado e conexão; enquanto outros projetos mais flexíveis podem trabalhar em torno de um certo senso de lugar, isto é, uma atmosfera ou conceito no centro do projeto, que funcionaria em várias passagens, mas não em todas as localizações (WILKIE, 2004, p. 53, tradução nossa)¹⁹.

¹⁹“Some projects are completely site-specific. they could not take place anywhere else without losing a string thread of meaning and connection; while other more flexible projects may work around a certain sense of place, the spirit or concept at the heart of the project would work in several- but not all- location”.

Este entendimento sobre os espaços, e a possibilidade que ele oferece à encenação de acessar lugares que dizem respeito apenas e tão somente àquele para o qual foi criado, diante das particularidades que o animam e que lhe são exclusivas, vincula o trabalho, inequivocamente, ao espaço, o que de fato compromete que a obra de saia em turnê ou siga fazendo temporadas por outros lugares, diferentes da mesma localidade onde foi concebido. De tal modo, para que uma peça seja verdadeiramente *site-specific*, significa que ela está totalmente vinculada ao seu espaço, tanto em seu conteúdo quanto na forma. Caso contrário, se for móvel, ela tornará o espaço como veículo/embarcação (WILKIE, 2004).

A segunda maneira de lidar com as complexidades decorrentes da questão da turnê diz respeito à criação de uma nova terminologia. Para tanto, Fiona destaca que é possível encontrarmos diversas formulações tipológicas que animam as encenações, embora admita que haja poucas diferenças, são sempre distintas e discretas, mas em todo caso, calha de nos revelar um pouco mais sobre essa prática.

A autora identifica, então, pelo menos três tipologias: o *site-sympathetic* (um espaço apropriado a um determinado texto); o *site-generic* (trabalhos gerados para uma série de espaços semelhantes); e o *site-specific* (especificamente gerado por ou para um espaço selecionado). Espaços que, de algum modo, podem apontar para uma progressiva dissociação da encenação e seu espaço geográfico original.

Mesmo destacando que grande parte dos criadores assinala para uma sensação de esvaziamento, quando as peças são adaptadas para outros lugares similares ao original (visto que neste gênero o espaço é considerado mais por suas camadas históricas sociais e discursivas, do que pela espacialidade em si), isso possibilita que o espetáculo possa circular por espaços afins, adaptados, desde que obedeça a lógica conceitual que anima a encenação, e pode permitir que outras experiências sejam descobertas pela encenação.

Consequentemente, o espaço na poética *site-specific* incorpora um conjunto de metáforas espaciais e produtivas, das quais os artistas se detêm para explorar uma variedade de espaços não-teatrais, compreendendo esse espaço expandido como potencialidade investigativa, marcada pelas características políticas, sociais e virtuais próprias dele. Logo, “a especificidade potencialmente restritiva do espaço, passa a permitir ambiguidade e multiplicidade” (WILKIE, 2004, p. 54).

Além das questões conceituais e práticas que envolvem o teatro *site-specific*, que dificultam ou anulam a possibilidade de circulação do espetáculo, Fiona destaca que os custos operacionais por trás da poética, muitas vezes, inviabilizam que produtores e festivais desloquem tais propostas para outros espaços, diferentes daqueles em que foram concebidos.

Na prática isso tem sido muito difícil, impossível, na verdade, porque simplesmente não há dinheiro suficiente para retrabalhar os espetáculos em relação ao espaço específico. Existem muito poucos promotores que podem pagar os custos de criar um trabalho nessa escala (WILKIE, 2004, p. 55, tradução nossa)²⁰.

A realidade britânica, neste quesito, talvez não seja tão distante da brasileira. Por isso, fica fácil entender que as demandas advindas das escolhas espaciais podem condicionar o espetáculo a cumprir poucas apresentações e, mais que isso, impossibilitar (em alguns casos) que novas temporadas possam vir a acontecer, pelo número limitado de espectadores, ou seja, poucos pagantes. Padrões que são recorrentes nas práticas *site-specific*.

Sendo assim, notamos que as encenações *site-specific* confiam suas concepções, produções e recepção à complexa convivência material do espaço (instalações, histórico e contexto) e à imaterialidade inerente à linguagem artística (artificial, imagética, efêmera), que se sobrepõem e interpenetram-se a partir daquilo que antecede a obra e aquilo que é a obra: o passado e o presente artificialmente construído, mas com uma presença material do espaço que não consegue ser apagada pelo trabalho artístico, contribuindo, assim, para uma narrativa passível de múltiplas leituras e significados.

Justamente por essa razão, Mike Pearson (2010) defende que os espetáculos realizados sob esses termos são inseparáveis de seus espaços, pois só conseguem ser inteligíveis a partir daquele contexto no qual (ou para o qual) foram criados.

Consequentemente, qualquer possibilidade de um espaço neutro na encenação *site-specific* torna-se uma incongruência abissal, uma vez que estas proposições teatrais se valem da própria identidade do local para compor o espetáculo, seja como especulação narrativa, seja como símbolo para alguma

²⁰"In practice this has been very difficult- impossible really as there simply is not enough money to rework shows in relation to the specific site. There are very few promoters who can pay the cons of creating work on that scale".

questão que esteja sendo debatida, ou seja, ainda, como contraponto material para o discurso da peça.

Portanto, é pouco provável que o espaço seja um quadro em branco, sobre o qual os agentes do espetáculo irão operar e aplicar suas técnicas, pois, como bem definiu Lehmann:

O teatro específico ao local procura uma arquitetura ou uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas, sobretudo, porque se visa que o próprio espaço seja trazido à fala por meio do teatro (LEHMANN, 2008, p. 281).

Compreende-se, desta leitura, que a encenação norteada por esse conceito decide por um espaço que tenha a possibilidade de responder e interrogar uma série de preocupações que o circundam, representando escolhas formais e estéticas, afinal, estamos no campo das artes, mas, do mesmo modo, “políticas e discursivas pela própria concretude e significados dos espaços cotidianos performatizados neste tipo de encenação” (PEARSON, 2010, p. 8).

É particularmente significativo que, ao se constituir a partir de um espaço ordinário do cotidiano de uma comunidade (com uma função completamente distinta dos espaços dados às artes cênicas), a encenação *site-specific* leva o teatro a operar em um campo dimensional ambíguo, que por um lado constrói uma ficção, ao fazer uso das ferramentas e códigos que a linguagem teatral lhe fornece, e por outro lado, está inserido dentro de um espaço funcional da realidade concreta e tangível da sociedade e suas imensas complexidades, que por si se opõe ao artifício, ao efêmero e fictício onde as artes operam.

Como resultado, essas propostas cênicas acabam não criando uma representação do real, nem tampouco uma interpretação de realidade, mas, “criando uma intervenção sobre o real, que tentam converter o espectador em participante de uma forma coletiva, ou na forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas” (SÁNCHEZ, 2007, p. 76 apud CARREIRA, 2011, p. 334). Característica permanente no teatro contemporâneo.

Em todo caso, ao interrogar o seu próprio campo de atuação e as convenções praticadas no estabelecimento de um ambiente que busca combinar forma e conteúdo (e lugar teatral, cenografia e ações cênicas), a encenação *site-specific* se fundamenta, do mesmo modo, a partir do conceito de vivência, que se constitui pela coparticipação

de todos os agentes da encenação, permitindo, inclusive, que o espectador encontre seu próprio espaço na encenação, perante a complexidade da fruição na qual este está inserido, como bem descreve André Carreira:

Quando se experimenta um teatro no qual a intimidade é o elemento vincular, ou pelo menos sua promessa e o espaço nos coloca em um território de risco, busca-se explorar potência da ação da experiência da arte. Não há dúvidas que ao se oferecer aos espectadores a proximidade extrema e o compartilhamento da gestão do acontecimento se busca criar um evento que se desloque do simples espetáculo. Esta oferta define lugares e propicia pensar sobre a noção espacial, ambiental da cena (CARREIRA, 2017, p. 7).

De fato, um dos raciocínios na prática do teatro *site-specific* diz respeito ao papel vital do espectador para completar o trabalho artístico, a partir do vínculo que estabelece com a obra, concepções veiculadas em proposições de Artaud a Schechner (como vimos no primeiro capítulo), que propunham uma fruição íntima e processual entre todos os agentes da cena.

Todavia, no teatro *site-specific*, entrega-se ao espectador uma grande parcela do evento cênico, ao solicitar que este faça sua jornada através do espaço da encenação e, partindo dessa experiência, possa decodificar a obra, ciente de que o espaço não é apenas uma simples ordenação estética, ou plataforma de exposição, mas parte indivisível daquela experiência cênica, na qual ele pode intervir, se desejar.

De modo semelhante, essa vivência comunal em um espaço-tempo compartilhado entre atores e público, num ambiente alheio ao teatro, onde todos os agentes do evento são estranhos àquele lugar, seria mais uma característica destas encenações, uma vez que todos nós (atores, espectadores, cenógrafos, iluminadores, maquiadores, figurinista, etc.) somos “convidados” do espaço, sentencia Lehmann: “todos são estrangeiros no universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem” (LEHMANN, 2008, p. 282).

Acontece que, ao abdicar do seu lugar de origem (o edifício teatral) e ocupar lugares insólitos e ordinários do cotidiano como espaço cênico, instaurando neles uma ficção, intuímos que, de alguma maneira, o teatro abdicou o mundo dramático e fictício, para anexar os espaços heterogêneos, a esfera do cotidiano, que passam a ser uma espécie de palimpsesto permanente nos trabalhos dessa natureza, nos explica Lehmann.

De modo semelhante percebe Carreira (2017), ao anotar que a relação cidade-praticada, cidade-imaginada é a chave para pensarmos os processos em relação aos espaços urbanos, dado que estes dois elementos existem de forma justaposta.

Concatenando todas as problemáticas de considerações vistas até aqui, compreendo que a encenação se estabelece como *site-specific* quando o espaço não-teatral é admitido como possibilidade cênica a partir da realidade histórica (ou das conjecturas imagéticas), daquele lugar no qual os produtores irão se deter para criar seus trabalhos num diálogo permanente com as circunstâncias próprias do ambiente. Esse elemento mediará a criação das cenas e convenções teatrais, modo de comunicação, meios de acesso, permanência e fruição, que tendem a ser distintas das práticas realizadas no teatro de sala, ao incorporar a natureza, as funções e os imaginários dos lugares onde o teatro vai habitar.

Temos, então, que esse ambiente conduz a encenação e estabelece abordagens operacionais distintas das vivenciadas nos espetáculos de sala, como demarca o quadro abaixo, adaptado de uma proposição realizada por Claire Doherty²¹, que apresenta algumas diferenciações entre o espetáculo de sala e a encenação *site-specific*:

Quadro 1 – Diferenças entre Espetáculo de sala e *site-specific*.

No espetáculo de sala o espaço cênico é fechado em si mesmo.	No <i>site-specific</i> , os limites espaciais podem ser evidentes, mas demandam uma constante expansão.
No espetáculo de sala as condições ambientais são estáveis.	No <i>site-specific</i> , as condições ambientais podem mudar e necessitam ser aceitas ou ativamente combatidas pela encenação.
O espetáculo de sala é escuro e silencioso.	O <i>site-specific</i> só é silencioso e escuro se for escolhido por tais qualidades ou se assim exigir a concepção da encenação.
No espetáculo de sala a cena está localizada em um só lugar.	No <i>site-specific</i> , as cenas podem acontecer em vários lugares do espaço.
No espetáculo de sala o arranjo do público é fixo.	No <i>site-specific</i> , pode haver várias disposições para o público: organizado, fluido, negociado, etc.
No espetáculo de sala, o público é escalado para ser apenas espectador: propositalmente apreciador.	No <i>site-specific</i> , o público pode ser ocasional e pode ser solicitado a intervir na ação cênica.

²¹ DOHERTY, 2004, p. 9 apud PEARSON, 2010, p. 17.

No espetáculo de sala a cena é singular.	No <i>site-specific</i> , a perspectiva da cena é múltipla.
No espetáculo de sala a cena ocorre à meia distância.	No <i>site-specific</i> , os eventos ocorrem de formas variadas e mudam de distância.
No espetáculo de sala a encenação é apresentada ao público.	No <i>site-specific</i> , a encenação é gerada em função do espaço e requer participação do público.
No espetáculo de sala os efeitos são discretos e controlados.	No <i>site-specific</i> , os efeitos podem invadir e chamar atenção.
No espetáculo de sala a maquinaria teatral preexiste ao espetáculo.	No <i>site-specific</i> , a maquinaria teatral inexistente, mas pode ser instalada unicamente para aquele evento e, também, pode ser adaptada das instalações do próprio espaço.
No espetáculo de sala o artifício é disfarçado.	No <i>site-specific</i> , o artifício está à vista e menos mascarado.
No espetáculo de sala as técnicas e controles são mais ou menos suficientes para a tarefa da encenação.	No <i>site-specific</i> , as técnicas devem ser inventadas ou adaptadas.
No espetáculo de sala, uma coisa de singular importância está acontecendo.	No <i>site-specific</i> , muitas coisas podem estar acontecendo ao mesmo tempo.
No espetáculo de sala as ocupações anteriores são apagadas.	No <i>site-specific</i> , as ocupações anteriores dos espaços são evidentes e operatórias, apesar de não necessariamente fazerem referência a elas.
No espetáculo de sala esse tipo de coisa (evento cênico) já aconteceu antes.	No <i>site-specific</i> , é sempre como se a dramatização fosse a primeira vez.
No espetáculo de sala o espaço é projetado para facilitar a repetição.	No <i>site-specific</i> , pode não haver recursos para mais de uma apresentação ou mais de uma temporada.
O espetáculo de sala pode ser apresentado em outro espaço semelhante.	No <i>site-specific</i> , o espetáculo dificilmente será apresentado em outro espaço, ainda que semelhante.

Fonte: (DOHERTY, 2004), adaptado pelo autor.

Estas oposições, provavelmente, podem ser expandidas para outras relações que envolvem a concretização de uma encenação *site-specific*, já que esta prática contribui para o entendimento sistemático do espaço da encenação de maneira dialógica com a criação e a recepção desses eventos cênicos.

Em síntese, tais distinções em relação à prática do teatro de sala podem apontar para uma progressiva repactuação dos procedimentos adotados pelos artistas para uma composição *site-specific*, ao ampliarem o território de atuação

ficcional sob um limite dilatado pelos ambientes percorridos e assimilado na encenação.

Em consequência, podemos observar que o teatro *site-specific*, ao ocupar um espaço ordinário do cotidiano e ali instaurar uma ficção (mediada pelas camadas fenomenológicas, socioculturais e dialógicas da experiência advinda do lugar não-teatral praticado), termina por reorientar os fundamentos da encenação, sobretudo quando o horizonte de reflexão e fruição da obra é examinado tendo em vista as conjunturas dos lugares, que interferem de maneira significativa na constituição do evento cênico.

Aliado a isso, a prática *site-specific* oferece aos artistas a possibilidade de examinarem alguns princípios criativos e colocá-los em questão, quando estão diante de uma concepção teatral onde a materialidade, funcionalidade e referências espaciais estão desobrigadas dos padrões e tipificações amplamente exercitadas nas salas de ensaios mundo afora, visando uma exibição num palco organizado conceitualmente para receber tal experimento.

Pois, ainda que o espaço apareça como uma chave relevante para desvendar alguns aspectos narrativos do texto cênico, a constituição do espaço cênico no teatro *site-specific*, incontornavelmente, deve ser levada em consideração por suas histórias e referências, que acrescentam camadas significantes e expressivas na encenação.

Diante desta reestruturação aceitável, a linguagem teatral passa a funcionar sobre o signo do performativo, dispondo da realidade e dos precedentes dos lugares ocupados como um moto-contínuo do acontecimento teatral, e que por essa razão, também, institui no território do teatro uma intersecção com outras linguagens artísticas, comunidades e discursos que nem sempre os espetáculos de sala permitem se aproximar, por sua própria natureza.

Em contrapartida, por se tratarem de obras porosas e abertas às incorporações diversas, o evento teatral *site-specific* passa a coexistir com a realidade imaterial daquele espaço, que, por vezes, pode suplantar as demandas da ficção e comprometer todo o trabalho cênico. Cabendo aos agentes da cena, especialmente à direção teatral, trabalhar no sentido oposto ao da realidade, para manter a coerência basilar da encenação e reestruturar o trabalho diante das intempéries desencadeadas por aquele lugar, ocupado pelo teatro.

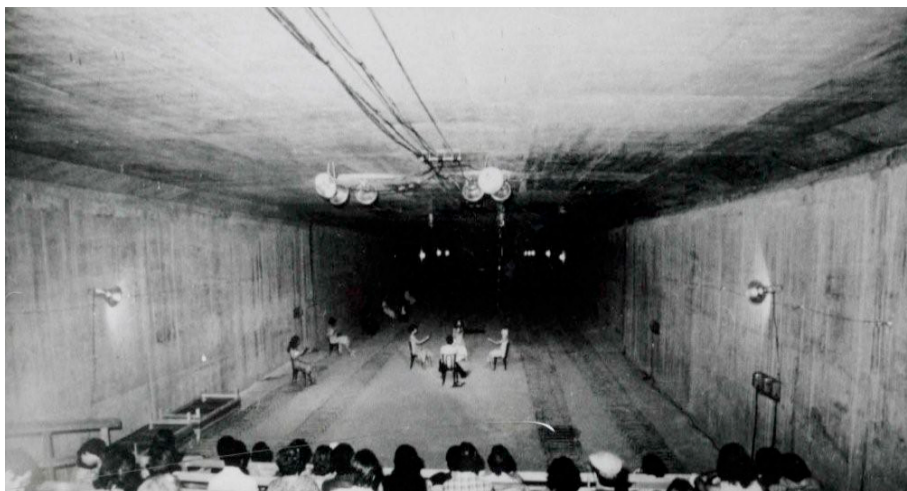
Diante dessa possibilidade, o ambiente controlado da linguagem teatral (que em geral é fechada em si), passa a visitar novos territórios e considerá-los mediante as trocas e arranjos possíveis de serem configurados para compor a encenação, sem se deixar dirigir pelos apriorismos e convenções dos edifícios teatrais.

De pronto, podemos observar que esses espaços apresentam uma complexidade inerente às suas próprias funcionalidades, bem distantes do universo cênico, às quais os encenadores se submetem para expandir um debate, não apenas a respeito do que o espaço cênico é ou pode ser, mas, sobretudo, acerca daquilo que a linguagem cênica pode oferecer à sociedade como ponto de reflexão, ao apresentar possibilidades imagéticas para lugares que, antes da encenação se fazer presente, são apenas espaços arquitetados a cumprir uma determinada função.

Porém, quando o teatro se instala, o espaço recebe uma licença poética para atuar de maneira completamente distinta daquela para o qual foi projetado (nem que seja por uma pequena fração de tempo) e, nela, a experiência do local será submetida a novas lentes e ângulos que, revelando novas perspectivas, apontarão para novos territórios possíveis, inclusive para a linguagem teatral.

Tal compreensão pode ser notada na encenação de *A Morte de Danton* (figura 27), realizada por Aderbal Freire, em 1977, dentro de um canteiro de obras do Metrô, no centro do Rio de Janeiro, que admite, nesta encenação, o subterrâneo como potência de vida, em oposição à superfície como morte (país em plena ditadura militar), apontando para uma dialética que afasta a significação única e primária do subterrâneo como esconderijo, ampliando, sobretudo, o efeito teatral ao semear o imaginário da cidade.

Figura 27 – *A morte de Danton* (1977), texto de Georg Büchner, encenado por Aderbal Freire.



O espaço cênico, convencionado por Aderbal para esta encenação, coloca toda a estrutura e agentes teatrais dentro de um túnel subterrâneo onde a linguagem teatral é problematizada ao ganhar camadas e relevos inerentes àquele lugar ocupado. Assim, fluxos e refluxos são constantemente incluídos na encenação. Fonte: Acervo da FUNARTE.

3 DO ESPAÇO ALTERNATIVO AO SITE-SPECIFIC

A poética do teatro *site-specific* ocupa um horizonte de territórios bastante diversos para se configurar como tal, e, de certa forma, foi difundida pelas propostas de Artaud e pelos trabalhos cênicos de Grotowski, Kantor e Schechner, que, com suas formulações, calcadas no encontro entre atores e público num ambiente propício e peculiar para experimento cênico, influenciaram diversos encenadores mundo afora, consolidando as práticas de teatro em espaços não convencionais.

No Brasil não foi diferente, podemos verificar a existência de várias propostas em lugares outros que não o edifício teatral: Em 1968, por exemplo, o argentino Victor Garcia, a convite de Ruth Escobar, encenou o texto *Cemitério dos automóveis*, de Fernando Arrabal, em São Paulo, em um galpão onde funcionava uma oficina mecânica cujas características foram preservadas para a encenação.

Já na década de 1970, o Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso Martinez Corrêa, realizou diversos experimentos cênicos, nominados por ele de *Te-ato*, que eram realizados nos lugares mais insólitos (fábricas, fazendas, praças, rios, etc.), no qual não havia mais divisão entre atores e espectadores, mas pessoas intervindo com ações cênicas na realidade, algo semelhante às concepções de *Happenings* de Alan Kaprow²².

Lembremos também *A grande viagem ao centro da terra*, de Ricardo Karman e Otávio Donasci, encenação realizada em São Paulo (1992), no túnel abaixo do Rio Pinheiros, utilizado como espaço cênico; bem como de Aderbal Freire e sua encenação de *O tiro que mudou a história* (1991), no Palácio do Catete - RJ, local onde Getúlio Vargas realizou o famoso disparo de arma de fogo contra si.

Ao mesmo tempo, podemos recorrer aos experimentos cênicos assinados por Antônio Araújo e seu coletivo Teatro da Vertigem, com a *Trilogia Bíblica*, formada por *Paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), apresentados, respectivamente, em uma igreja, num hospital e num presídio. Montagens que, em decorrência das repercussões que causaram, concretizaram de vez a prática dos lugares não-teatrais como possibilidade poética no teatro brasileiro contemporâneo.

²²“Happening: forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado [no máximo um roteiro 'modo de usar'] e que propõe aquilo que ora se chama de acontecimento [Georg BRECHT], ora ação [BEUYS]” (PAVIS, 2007, p. 191).

Além desses, podemos citar, por exemplo, os trabalhos de Wladia Moura, que encenou espetáculos em porões da cidade de Belém, PA (2000-2005); Inês Marocco, que criou o espetáculo *O Cortiço* (2008) dentro do Museu do Rio Grande do Sul; Fabiana Monsalú, encenadora de *A Casa de Bernarda Alba* (2007), realizada dentro de um casarão histórico em Salvador (BA). Igualmente os trabalhos do Grupo XIX (SP) de Teatro e o Grupo Erro (SC).

Diante destas perspectivas espaciais tão diversas, e tão presentes nas práticas contemporâneas, vale destacar um questionamento pertinente quando nos detemos sob as práticas que utilizam espaços diferentes das estruturas e convenções do teatro de sala: O teatro em espaços alternativos é o mesmo que *site-specific*?

Mais do que uma categorização, nos interessa perceber as composições sob as quais as encenações se assentam e distinguir suas concepções, que podem apontar para procedimentos e discursos cênicos completamente distintos, não apenas do ponto de vista estético, mas também dos aspectos práticos e das dinâmicas por trás das encenações.

De início, um paralelo interessante que podemos traçar para começar nossa distinção entre o espaço alternativo e o *site-specific* parte do entendimento alcançado por Michel de Certeau (1990), quando o filósofo traça uma diferenciação importante entre o lugar e o espaço.

Para o autor, um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, onde os elementos considerados se encontram uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que os definem.

Já a noção de espaço se estabelece quando se leva em conta vetores de direções, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é, de certo modo, animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Noutras palavras: “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflitais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1990, p. 20).

Prosseguindo sua explanação, Certeau faz uma analogia dos processos de formação da linguagem para ilustrar os procedimentos que animam o espaço:

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, coloca como ato de

um presente (ou de um tempo), e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é o lugar praticado (CERTEAU, 1990, p. 22).

Sendo o espaço forjado a partir das relações estabelecidas no lugar, avançaremos por essa compreensão para orientar nosso olhar acerca do teatro *site-specific*, ao compreendê-lo como uma prática que se constitui a partir dos arranjos dos vetores do lugar não-teatral, selecionado para instalar a encenação. Esta que será produzida a partir das operações que orientam esse lugar, não pela sua oposição ao lugar convencional do teatro, o edifício teatral.

Partindo desta elaboração, buscaremos apreender algumas características processuais do teatro *site-specific*, ao observarmos a experiência da Trupe Sinhá Zózima, que tem no seu diretor, Anderson Maurício, o ponto de referência para explorar a linguagem teatral em um lugar peculiar da cidade de São Paulo, o transporte público de passageiros, denominado ônibus.

Para além da importância cênica do exercício de compreender os lugares como potencialidade teatral, destaco o trabalho desse grupo, com uma trajetória que o diretor teve que seguir para perceber a potencialidade criativa que o ambiente do ônibus tem em se transmutar de um espaço alternativo em *site-specific*.

Sugiro, então, que o trabalho da Trupe sinhá Zózima obedece em larga margem aos princípios do teatro *site-specific*, embora marcado por algumas características reveladoras de uma dada postura artística da própria companhia.

3.1 ANDERSON MAURÍCIO E A TRUPE SINHÁ ZÓZIMA

Quando eu chego na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul-SP, encontro a Lídia Zózima (então a Trupe Sinhá Zózima é em homenagem a essa professora nossa), Lídia Zózima é uma pessoa muito importante para a fundação da Trupe, porque todos os integrantes foram alunos dela, todos. E em 2005 a gente estava experimentando a sala de aula como espaço cênico e num dia qualquer fomos fazer uma vivência com a Lídia em Mauá, e fomos de ônibus.

O transporte público, para mim, já era um lugar de estudo (nós morávamos na periferia da cidade de São Paulo e passavam em média de cinco a cinco horas e meia no transporte público), e a Lídia nos incentivou a olhar o ônibus como essa possibilidade. Dizia que o teatro está fora das universidades, fora dos espaços fechados, e que passássemos a olhar o mundo como possibilidade cênica, e isso nunca mais saiu da minha cabeça. Em 2006 eu convido algumas pessoas para poder fazer teatro no ônibus e falo disso com alguns professores e alguns riram dessa possibilidade, e ainda diziam que o único objetivo era chamar a atenção. Mas eu acreditava, e a Lídia acreditava que éramos capazes de fazer, e liberou o nome dela para batizar a Trupe, e nos abençoou para fazermos esse teatro no ônibus[...] Quando a gente começa a fazer o teatro, eu não era diretor, mas como a ideia era minha, o grupo me colocou nesse lugar. Não me entendia ainda como diretor, mas propus que a primeira coisa que deveria fazer era perceber essa realidade do transporte público e ver como o teatro poderia funcionar ali. (Anderson Maurício)²³

Ao observar o significado do transporte coletivo de passageiros para a cidade de São Paulo, a Trupe Sinhá Zózima (formada em 2007), passou a se interrogar sobre a viabilidade de fazer teatro para aquelas pessoas, que em geral, passavam de duas a seis horas diárias dentro do ônibus para ir de casa ao trabalho e do trabalho à casa.

Por possuírem características tão particulares de conceber suas rotinas, a equipe notou que, para os trabalhadores, pouco tempo lhes sobrava para alguma

²³ Anderson Maurício em entrevista realizada para essa tese. O documento pode ser conferido na íntegra no apêndice A.

atividade de lazer ou para acessar qualquer atividade artística, sendo o teatro uma possibilidade muito remota, fosse por desconhecimento ou falta de interesse, mas, sobretudo, pela falta de tempo para se dedicar a uma experiência cênica.

Verificando essa dinâmica, o diretor do grupo, Anderson Maurício, sendo ele próprio um cidadão periférico, percebeu naquele universo do ônibus, uma alternativa de fomentar o teatro e explorar a linguagem cênica sobre novos parâmetros. Para tanto, partiu da seguinte questão:

Como conquistar esse espaço para construção de outro imaginário sobre a cidade? Começamos por tentar entender como funciona o sistema desumano de transporte público/privado, este que deveria ser direito de todos que desejam ser cidade e deslocar-se por uma arquitetura, por seu corpo cidadão. Entender como esse sistema nos mobiliza, nos adormece e nos rouba o tempo, este que é vida. É sempre se perguntar como tudo isso funciona no nosso país, mas, também, é acreditar que mesmo nesse sistema cruel criado por pessoas, também pode existir outras pessoas que buscam minimamente a possibilidade de modificá-lo e não desistir (MAURÍCIO, 2016, p. 16).

Por consequência, valendo-se da demanda de acesso aos bens culturais, por parte dos usuários do transporte público, e da possibilidade de expansão das ações teatrais, o encenador passou vários meses gestando essa ideia, ao interrogar-se acerca da viabilidade de lançar um olhar poético sobre o cotidiano daquelas pessoas naquele espaço íntimo e ao mesmo tempo hostil às relações humanas.

O passo inicial dessa proposta foi tentar notar as interações possíveis entre os atores e os possíveis espectadores no universo do ônibus, que poderiam ser semelhantes às do espetáculo de sala, onde os atores se esforçam para apresentar uma ficção, enquanto os espectadores, acomodados em suas poltronas (geralmente à distância), assistem o desenvolvimento da trama. Nesta consideração, cada agente do espetáculo (justaposto ao ônibus) teria, igualmente, o seu lugar particular.

Todavia, o espaço cênico-ônibus (projetado) oferecia um dado novo: a impossibilidade de divisão palco-plateia, que de início poderia proporcionar a ambos (espectadores e atores) a expectativa de construir uma experiência cênica mediada pela interação direta.

Somado a essa interpretação, foi observado que o ônibus seria um espaço do cotidiano dos usuários do transporte público, não dos atores. E que ao ser utilizado como espaço cênico, poderia facilitar a aceitação das propostas teatrais e

potencializar a fruição, mediante a prerrogativa da intimidade dos usuários com o ambiente, visto que:

O ônibus é uma espécie de casa em movimento. As pessoas namoram, comem, dormem, mandam mensagens, brigam, ouvem música, leem, pregam. Acontece de tudo nesse lugar! E por ele ser esse lugar da casa, um espaço conhecido, ele atrai o público que já conhece esse espaço, que é dele. Diferente do teatro municipal, onde os trabalhadores não conhecem e imaginam que existam vários protocolos a serem seguidos para ter acesso. A gente foi entendendo isso, percebendo esse espaço como espaço do homem comum (informação verbal)²⁴.

3.2 CORDEL DO AMOR SEM FIM: O ÔNIBUS COMO ALTERNATIVA TEATRAL

A primeira montagem, *Cordel do amor sem fim*²⁵ (2007), com dramaturgia escrita por Cláudia Barral, se desenrola sob uma trama alocada nas margens do Rio São Francisco. Foca na separação como mote, e discorre sobre a vida à deriva da personagem principal, que definha, enquanto espera a volta do seu amado.

A identificação do texto dramático com o contexto da cidade de São Paulo é imediatamente articulada, uma vez que essa cidade é um grande reduto de migrantes nordestinos, que em meados do século XX, saíram em massa das suas cidades para habitar a megalópole brasileira, que lhes oferecia trabalho em troca de uma vida economicamente mais viável do que a que dispunham em sua terra natal.

E, justamente por isso, tiveram que conviver, diariamente, com a nostalgia de um passado remoto constantemente presente nas suas vidas, coexistindo com a saudade das pessoas que ficaram para trás, enquanto o tempo passa e os corpos definham.

Paralelamente à saudade, a solidão do presente, decorrente da separação causada pela ruptura de ter que sair de casa para trabalhar, tomar o ônibus e trafegar pelas avenidas e vielas da grande cidade (tão enigmática quanto o “velho chico” da ficção), num precário transporte que carrega vidas cansadas em corpos abatidos pelo tecido da cidade.

²⁴ Entrevista concedida por MAURÍCIO, Anderson. **Depoimento** [jun. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. São Paulo, 2018. Via Skype. Filmagem (270min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

²⁵ Ficha técnica: dramaturgia de Cláudia Barral, direção de Anderson Maurício, direção musical de Roberta Forte, com Trupe Sinhá Zózima (Anderson Maurício, Cleide Amorim, Junior Docini, Priscila Reis, Tatiana Nunes Muniz e Tatiane Lustoza). Disponível em: <http://sinhazozima.com.br>

Principiando este experimento cênico em torno da cultura popular nordestina, como mote estético, e do ônibus como espaço cênico, a encenação de *Cordel do amor sem fim*, da Trupe Sinhá Zózima, compõe um mosaico instigante diante da tessitura urbana da cidade, que apresenta diariamente suas próprias mazelas, reveladas, sobremaneira, quando o cidadão necessita deslocar-se por ela.

O processo de concepção do espetáculo e a criação dos personagens passaram a ser desenhados, segundo o diretor, no instante em que o mesmo fez a leitura de dois livros de Gaston Bachelard: *A poética do espaço* e *A água e os sonhos*, sendo o primeiro o livro de cabeceira da Trupe.

Maurício ressalta que o entendimento acerca das questões levantadas pelo filósofo, foi primordial para enxergar a potencialidade das imagens imbricadas na obra dramaturgica, que poderiam ser exploradas e materializadas na sua concepção. E, em especial, para compor as personagens que, por estar tão próximas às águas do Rio São Francisco, poderia, cada uma delas, trazer consigo uma característica das águas elencadas por Bachelard.

O Rio e suas águas, além de servirem de mote da preparação do elenco, passaram a ser o conceito-chave da encenação, ao codificar o ônibus como “casa-barco” a velejar pelas avenidas e vielas (rio), levando a bordo os passageiros e atores que, juntos, compartilhavam da experiência vivida pelas personagens.

Segundo o diretor, a etapa seguinte do processo foi fazer o levantamento das cenas baseado nas dimensões do ônibus e nas possíveis interações que, porventura, o espetáculo pudesse vir a ter com os passageiros. Contudo, todo o processo de marcação das cenas e criação das personagens foi concebido fora do ônibus, pois no entendimento do grupo, era necessário que o ônibus estivesse à disposição integral da equipe para que a mesma pudesse ter maior controle sobre o deslocamento do ônibus pela cidade (itinerário e velocidade).

Após seis meses de diversas negociações e consecutivas negativas recebidas de empresas que trabalhavam com transporte de passageiros, o ônibus foi obtido mediante uma permuta com uma companhia de ônibus da cidade de Guarulhos, que precisava desenvolver algumas ações educativas sobre a preservação das instalações do transporte público, visto que estavam ocorrendo muitas depredações por parte dos usuários, e consideravam que o teatro poderia ser de grande valia nessa empreitada.

Desta feliz coincidência, a Trupe conseguiu o veículo/ espaço cênico pretendido e, finalmente, após estabelecer esta parceria, passou a adaptar as cenas e conceitos desenvolvidos na sala de ensaio à estrutura do ônibus, buscando conectar o universo do transporte público com a ficção e os conceitos operacionais desenvolvidos pelo encenador, que nos relata:

Ali eu constatei várias questões, uma delas era que eu precisava de uma velocidade menor, que o motorista fosse parceiro, que era imprescindível para fazer esse trabalho, que a gente precisa ter um jogo de distância, que a proximidade não era boa para o jogo cênico[...] a gente cria o trajeto, cria paradas, tem pontos específicos que a gente quer passar, no sentido de potencializar o que a gente está narrando (informação verbal)²⁶.

Partindo deste entendimento, a Trupe passou a se deparar com a realidade material e virtual (contextos e imaginários imbricados no universo do transporte público), contraposta com as demandas da encenação percebidas até então. E desse embate crítico e criativo multifacetado, desenvolveram a encenação no ônibus.

Sobre este espaço peculiar, o diretor conta que se empenhou para decodificá-lo e instaurar nele uma criação estética visual, que trouxesse as marcas de memórias afetivas e aconchegos de uma casa, sobreposto à materialidade do transporte público.

Segundo Maurício, o objetivo do grupo na encenação do *Cordel do amor sem fim*, seria construir, naquele espaço, uma cenografia que remetesse à casa das personagens ribeirinhas, que pudesse proporcionar aos passageiros-espectadores uma percepção expandida do ônibus como local comum e íntimo de uma casa.

Para tal, revestiram os assentos com forros de algodão com detalhes em chita, colocaram algumas cortinas nas janelas (do mesmo material do revestimento pensado para os assentos), além de lampiões ao longo do corredor, uma gaiola e pequenos tapetes no piso. Tudo esquematizado para trazer à memória uma casa interiorana com fortes traços regionais nordestinos, que desse margem para acessar a “casa dos afetos” pretendida pelo coletivo cênico, como podemos verificar na imagem abaixo.

²⁶ Id., 2018.

Figura 28 – Imagem do *Cordel do Amor Sem Fim* (2007), texto de Claudia Barral, encenação de Anderson Maurício.



A área interna foi revestida por uma cenografia (assentos e janelas totalmente cobertas por cortinas e forros, além de lampiões e gaiolas) que tenta camuflar o ônibus, quando na verdade poderia espelhá-lo na encenação. Fonte: Acervo do Grupo.

Anderson Maurício expõe, que, além de cenografia e refletores, instalou uma porta extra no veículo para ter um tratamento acústico mais elaborado, na tentativa de diminuir o barulho da rua que adentrava o veículo e que, por vezes, atrapalhava a audição dos diálogos entre os atores, como quando o ônibus era ultrapassado por uma ambulância, ou passava por um lugar com um fluxo de veículos e ruídos intensos, por exemplo.

No entanto, ao se dar conta da expansão que essa suposta sujeira poderia ter sobre a encenação, passou a trabalhar em função dela para construir tempos e ritmos especialmente para aquele lugar, que se mostrava completamente diferente do espaço da sala de ensaio por onde o grupo havia iniciado o processo de construção:

No primeiro ensaio nosso no ônibus eu falei: não vai dar certo. Porque tinha uma coisa quando a gente ensaiava na sala de uma poesia, de uma delicadeza, de um silêncio... não tem como trazer a poesia pra isso. Com essa velocidade, com esse ônibus, com essa cidade... então o primeiro ensaio foi muito angustiante, porque como a gente ensaiou muitos meses numa sala, a sensação era uma, quando foi para o ônibus se transformou, e se transformou em algo que eu não estava preparado por estar apegado àquilo que estava assistindo nos ensaios. Mas, conforme fomos ensaiando eu fui me apaixonando pelo cordel do ônibus, que não é o cordel da sala fechada em um teatro,

mas que tem sua beleza, seus silêncios, mesmo com a cidade gritando ao fundo (informação verbal)²⁷.

O próprio diretor reconhece a inexperiência de entender o espaço e as camadas constituintes que poderiam ressignificar a encenação naquele ambiente, afinal, esse foi o primeiro espetáculo da equipe realizado em um lugar não-teatral e, como tal, seria natural passarem despercebidas algumas singularidades do espaço ao tentar impor sobre ele a mesma lógica do teatro convencional no qual a trupe se formou, como explicar o diretor:

No palco italiano tem uma distância que de alguma forma você consegue mascarar, o público está a distância, você não sabe quem comentou algo. No ônibus é muito difícil de ignorar a realidade. Você tem uma cidade que está chamando a atenção do espectador. Então não tem como negar isso também, não tem como querer brigar com essas coisas, querer que ele não olhe pra fora, ele olha, eu olho, os atores também olham, nós estamos juntos. Acho que esse aqui e agora, nesse lugar do encontro mediado pelo instante inesperado que acontece entre o eu e o tu que desconhece o que o outro traz, cria a potência do encontro. Então tem esse lugar do espontâneo, do instante, eu acho que isso é uma das coisas que percebemos quando o ônibus vai pra rua, a gente percebe isso como uma potência cênica (informação verbal)²⁸.

O que, de início, despontava como um desafio hercúleo, quando o encenador tentava anular o espaço e seus atravessamentos (intrínsecos a sua realidade), passou a ser o trunfo da encenação, pois, no instante em que ele passou a considerar o ambiente e assumiu os contingenciamentos daquele espaço como potencialidade cênica, prontamente, iniciou-se um processo investigativo que calhou com a descoberta de algumas ações cênicas, advindas do próprio espaço-ônibus.

Nesta investigação, os atores passaram a considerar e se relacionar com o ônibus para compor as cenas (como ilustra a imagem abaixo), na qual a atriz dirige a atenção dos espectadores para outro ônibus que cruza o campo de visão dos passageiros, estabelecendo, assim, uma conexão direta entre eles, ao enunciar o externo como materialidade cênica.

²⁷ Id., 2018.

²⁸ Ibid., 2018.

Figura 29 – Imagem do *Cordel do Amor Sem Fim* (2007), texto de Claudia Barral, encenada por Anderson Maurício.



Notamos que a realidade está constantemente pedindo passagem aos agentes da cena para também participar da fábula, apesar da direção tentar apagar seus vestígios, o que põe em suspeição a função e escolha do espaço cênico (ônibus) para a encenação. Fonte: acervo da Trupe.

De tal modo, ao compreender, por fim, que não se trata de reproduzir os códigos e reconstruir os equipamentos comumente utilizados nos espetáculo de sala, mas, ao contrário, abrir os canais de percepção para as potencialidades dos equipamentos e condições gerativas que o ônibus apresentava –que por si, poderiam expandir o território da encenação para além da linguagem tradicional, superando, inclusive, seus códigos, convenções e equipamentos– a encenação passou a ser percebida sob outras camadas.

Esta consciência foi aguçada, principalmente, quando a dramaturga assistiu à estreia do espetáculo e interrogou a equipe sobre o ônibus, que, na sua compreensão, apenas figurava no espetáculo. Mas que, em contrapartida, se mostrava como uma potencialidade de expansão surpreendente de diálogo com os passageiros e com a própria cidade, ao possibilitar uma leitura dilatada por meio de outras camadas de significação, para além do que se passava no interior do veículo e da fábula.

Apoiando-se neste questionamento, o encenador afirma que o espetáculo tomou outras proporções, e que o veículo passou a fazer parte integrante e indivisível da encenação, pois a sugestão da dramaturga, ofereceu aos agentes da cena, uma

chance de atravessamento mútuo entre ficção e realidade, até então pouco sugestionado pela direção.

Fui pra casa com esse problema na cabeça e comecei a pensar na primeira assinatura como encenador colocando a ação do ônibus, que é o momento que a Teresa fala que vai esperar o Antônio e Madalena diz que também vai esperar. Que Carminha vai esperar e que José também espera e todo mundo aqui, ela inclui todos os passageiros, vai esperar junto e o ônibus freia, para, desliga o motor. E é de uma beleza quando isso acontece porque o tempo para. E a gente fica 4 ou 5 minutos parados, mas parece uma eternidade, parece que o tempo parou. O ônibus cria essa sensação para o público. Ali eu comecei a me encantar por isso, com o que dava pra fazer (informação verbal)²⁹.

Conseqüentemente, o diretor passou a considerar novos eventos que pudessem ampliar cada vez mais a possibilidade de ações cênicas, decorrentes dessa interação do ônibus com os atores, dos atores com o público e do público com o espaço. Trama, que incidiu sobre as linhas fronteiriças da ficção e da realidade da cidade, espelhada, em último caso, nos carros, caminhões e ônibus que ultrapassavam o ônibus-palco.

Proporcionando ao encenador, o entendimento de que a peça seria decifrada de uma forma global pelos sentidos dos passageiros-espectadores, não apenas pela audição e visualidades, como ele comenta:

No cordel tem essa tentativa de como fazer com que o público perceba algumas coisas sensorialmente, como, por exemplo, o começo e o fim do espetáculo. No cordel a gente tem essa inserção do ônibus que vai começar. Tem um prólogo que a gente faz com o ônibus parado e prepara o público para o começo da história que é também o momento em que o motor do ônibus é ligado e o ônibus inicia a viagem pelo roteiro que vai trafegar. O mesmo acontece com o fim da peça que é no instante em que o ônibus estaciona no mesmo local de partida e desliga o motor pela última vez, marcando o fim do espetáculo, que não é apenas uma percepção visual, mas uma percepção sensorial (informação verbal)³⁰.

Sob tais pressupostos e distinções, essa proposta de espaço cênico demandou, paulatinamente, do diretor, uma capacidade de observação e escuta permanente para a cidade e para o passageiro (isso enquanto a peça ia se desenvolvendo), já que a qualquer momento o público e/ou os acontecimentos aleatórios da cidade, poderiam intervir na ação cênica, fosse para comentar algum ato

²⁹ Id., 2018.

³⁰ Id., 2018.

da peça, ou mesmo para querer modificar a sua estrutura, intervindo sobre ela. Fato que dificilmente aconteceria no espetáculo de sala, como observa Maurício:

No interior as pessoas levantam e ajudam a personagem a descer do ônibus, a carregar a Madalena, a pegá-la na mão. As pessoas, no ônibus, nós não tínhamos pensado nisso, querem falar, querem abraçar, querem intervir na história.[...] A gente ouviu todos esses gestos, essas palavras essa ação do ônibus parando e interferindo na recepção do público e isso foi parar nas nossas discussões do grupo. Isso foi movendo a gente para gente entender algumas potências. Primeiro a potência do ônibus como personagem, mas como símbolo do cotidiano, símbolo desse espaço do trabalhador (informação verbal)³¹.

Nas primeiras apresentações, destaca o encenador, os atores ficaram surpresos com a reação do público (mesmo antes do início da peça, quando os espectadores adentravam no ônibus), pois estes os abraçavam e lhes dirigiam cumprimentos e animações um tanto evasiva para os atuantes, que tinham vindo do teatro de sala, onde o público se mostrava menos caloroso e só se manifestavam no final da apresentação.

Todavia, essa participação do público proporcionou alguns momentos interessantes, quando, por exemplo, no instante em que a personagem Carminha precisa deixar o veículo, mas hesitava por ter medo de sair daquela estrutura, e os espectadores, surpreendendo a equipe, se voluntariavam para ajudá-la a descer do coletivo.

Essa proximidade dos atuantes e do público é, portanto, uma condição para desenvolvimento da peça, e que deve ser levada em consideração quando se trata de conceber um espetáculo sob tais termos.

Por notar essa característica de maneira empírica, enquanto a peça ia sendo apresentada, o encenador se deu conta de que não se trata de aplicar os códigos e convenções do teatro de sala, mas expandir o olhar para as contingências e contextos do espaço selecionado, que por si, pode potencializar a experiência teatral. Podendo, inclusive, oferecer à encenação uma perspectiva de leitura, significação e compreensão muito mais complexa.

Condição esta, que forçou o encenador a dilatar sua própria percepção para além dos limites da linguagem, e questionar os procedimentos praticados até então, sugestionado por ele, como Maurício pondera: “Fazer teatro no ônibus tem uma

³¹ Ibid., 2018.

profundidade uma perspicácia que a gente foi adquirindo com o tempo. No começo foi bem difícil, a gente só foi descobrindo isso na própria experiência de lidar com o espetáculo no movimento do ônibus” (informação verbal)³².

Figura 30 – Imagem do *Cordel do amor sem fim* (2007), texto de Claudia Barral, encenação de Anderson Maurício.



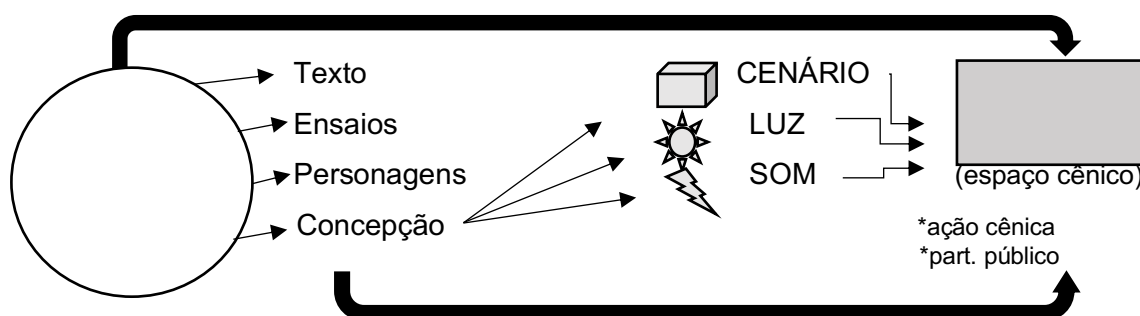
A proximidade física dos atores como o público demanda dos atores uma constante atenção para as interferências e proposições do público, que impactam diretamente do andamento da encenação quando, por exemplo, tentam ajudar a personagem da trama a sair do ônibus. Fonte: Acervo da Trupe.

Provavelmente por essa razão, na encenação do *Cordel do amor sem fim*, o espaço do ônibus tenha sido, inicialmente, pensado e estilizado com uma cenografia que revestia o veículo por dentro, sem levar em consideração os ambientes que circundam tal espaço. Compreensão alcançada desde o início da proposta, quando o diretor nomeia o ônibus como alternativa, não conceito.

Esse entendimento pode ser observado no fluxograma abaixo, onde descrevo de maneira visual, tal raciocínio. As setas indicam o andamento da criação, e vemos que todas as etapas são concebidas numa sala de ensaio e alocadas, posteriormente, no ônibus (o espaço de apresentação).

³² Id., 2018.

Fluxograma 1 – Estrutura de criação do *Cordel do Amor Sem Fim*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro fluxo que o encenador destaca como fundamental da relação com o público, foi exatamente a avaliação dos passageiros em relação àquela experiência cênica, que em sua maioria, sempre muito entusiasmados, declaravam ter sido a primeira vez que haviam assistido a um espetáculo de teatro, e que seria ótimo que tivessem mais grupos que parassem um ônibus e interferissem na percepção estética deles.

Desta demanda espontânea, o grupo percebeu que poderia desenvolver várias ações de residências artísticas, oficinas, apresentações de outros grupos no seu ônibus-palco. Ampliando, assim, as opções que o teatro poderia oferecer ao público e, em contrapartida, os passageiros poderiam retroalimentar os processos criativos da Trupe (por meio de conversas, relatos e entrevistas) que motivaram a criação dos espetáculos *Dentro é lugar longe* e *Os minutos que se vão com o tempo*.

3.3 DENTRO É LUGAR LONGE: O ÔNIBUS COMO CONCEPÇÃO TEATRAL

Prosseguindo sua investigação, Maurício encenou *Dentro é Lugar Longe*³³ (2013), com dramaturgia colaborativa de Rudinei Borges, partindo do desejo inicial de verticalizar o processo de criação em torno do universo do ônibus, desde a concepção dos personagens à dramaturgia, que seria concebida por meio de depoimentos dos usuários do transporte coletivo, em diálogo com fatos autobiográficos dos atores, que perpassaria, especialmente, por memórias da infância, em que as lembranças de nascimento e morte seriam contadas, compondo uma metáfora da vida como

³³ Ficha técnica: dramaturgia de Rudinei Borges, direção de Anderson Maurício, com Trupe Sinhá Zózima (Alessandra Della Santa, Junior Docini, Maria Alencar, Priscila Reis e Tatiane Lustoza). Disponível em: <http://sinhazozima.com.br>

percurso. Existência desvelada como viagem que, com o ônibus em movimento, potencializaria a ideia de jornada.

Entretanto, a organização do projeto teve que ser reformulada, por conta de mudança de governo da cidade de São Paulo que inviabilizou essa proposta do grupo, ao desautorizar a Trupe de continuar com a sua residência artística nas imediações do terminal (que já durava anos), local onde o grupo pretendia desenvolver e alocar a encenação, como estava acordado há meses.

Dessa imposição abrupta, o grupo teve que reorganizar sua estrutura, e, em vez de desenvolver a criação partindo dos depoimentos e relações dos usuários com o transporte público, voltou-se para si e passou a discutir propostas nas quais as “vidas dos atores” fossem o objeto do escrutínio da Trupe para conceber a dramaturgia do espetáculo e, posteriormente, cruzar com “a vida do ônibus” e estabelecer a encenação nesta relação.

Para concretizar tal obra, foi proposto pelo diretor que a equipe se juntasse em uma casa por 24 horas ininterruptas. Ocasão na qual os atores deveriam contar fatos das suas vidas que tivessem relação com uma área particular da casa, examinada do jardim ao porão, para criarem propostas de cenas formadas por três eixos: os espaços da casa, os possíveis ofícios que poderiam ter relação direta com o espaço selecionado, e pelas histórias pessoais de cada um dos atores. Maurício comenta que:

Nessa lida de tentar entender o que fazer, eu criei um procedimento junto com o grupo. E o procedimento era: fazer uma vivência de história oral, a gente estava se aproximando da história oral. A gente ia passar 24 horas contando histórias de vida dos atores. Como isso ia acontecer? A gente ocupou uma casa numa área rural da cidade e dividiu o tempo por ofícios. Existia o ofício da manhã, o ofício do meio dia, o ofício da tarde, o ofício da noite. E cada ofício desse era experimentado em algum espaço da casa: o ofício da manhã era no jardim, o do meio dia era na cozinha... Tinham os espaços e cada ator cuidava de um espaço (informação verbal)³⁴.

Desta proposição, surgiram vários panoramas que, em seguida, foram organizados e levados ao ônibus para serem experimentados cenicamente, no intuito de especular em quais momentos os espaços da casa poderiam ser recriados e problematizados na relação do usuário do transporte público.

Por extensão, ao esquadrihar equivalências e ressonâncias desses espaços internos dos atores, com os espaços reais da cidade, o ambiente do ônibus passou a

³⁴ Id., 2018.

nortear os componentes da encenação, desde a dramaturgia, criação dos personagens, ambientação das cenas e marcações, em diálogos com a cidade.

Assim, a trama da encenação percorria pelas memórias pueris dos atores que, enquanto lembravam, conduziam o público para visitar os espaços descritos. Resignificando, deste modo, os espaços vividos na infância, nos espaços encontrados na cidade por onde o ônibus passava e se detinha para amarrar a encenação.

Semelhante ao espetáculo mencionado anteriormente, o conforto e intimidade do lar foi concentrado nos elementos visuais da encenação: havia cortinas presas por prendedores de roupa nas janelas, forros nos assentos, filmes negativos de fotografias nas luminárias internas do veículo e suportes presos ao teto do ônibus para os atores colocarem as malas (que continha adereços e objetos) que cada um deles trazia consigo.

Figura 31 – Imagem de *Dentro é Lugar Longe* (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.



Nesta imagem notamos que os revestimentos utilizados para estetizar o veículo não tenta descaracterizá-lo, ao contrário, o interior do ônibus parece orientado para acomodar os passageiros de excursão. Fonte: Christiane Forcinito.

Apesar da semelhança, se comparamos a cenografia desse espetáculo com a produção pensada para o *Cordel do Amor Sem Fim*, podemos observar que este

espetáculo traz menos elementos cenográficos e equipamentos de iluminação, e isso acaba por revelar mais o veículo, como podemos ver na imagem acima.

Esta observação não se dá por acaso, uma vez que nesta encenação a consciência do encenador para a materialidade do ônibus, e sua capacidade de ser agente das ações cênicas, levou o trabalho da trupe a operar em outro patamar, o da proposição das convenções conscientes, diferentemente do que aconteceu na encenação anterior, na qual o entendimento foi sendo construído na medida em que o território do ônibus invadia o território do teatro, sem que o diretor e equipe tivessem consciência dos seus dispositivos e capacidade de expansão.

Todavia, a etapa determinante desta encenação foi encontrar os espaços explorados na casa pelos atores (quartos, garagem, quintal, etc.), nos espaços reais do dia a dia da cidade, ou seja: transportar e materializar os espaços da dramaturgia nos espaços concretos da cidade (parques, praças, monumentos, ruas, etc.), por onde os usuários do transporte público constantemente trafegam, e, por si, contém certas referências sobre eles, que a encenação se valeu para revisitá-los sob novas lentes, como nos explica o diretor:

Para mim é o espetáculo que mais gosto, por que ali eu consigo entender essa potência do ônibus como diálogo com a cidade. A gente vai buscar na cidade os espaços da casa, a cidade como casa, então eu vou fazendo uma costura da casa interna do ser humano, do porão interno, que são as vivências e histórias dos próprios atores, relacionada com os espaços da cidade (informação verbal)³⁵.

Neste espetáculo, o encenador destaca dois lugares que para ele são os mais emblemáticos da ação cênica do ônibus como procedimento: o “quintal” e o “porão” da casa.

O espaço-quintal deveria trazer consigo o frescor das brincadeiras infantis, da correria, das travessuras e das mil aventuras que uma criança constrói quando tem a oportunidade de ter ou estar em um quintal.

Já para o espaço-porão, em oposição ao quintal, seria o lugar de guardar coisas sem utilidade imediata; lugar escuro, propício aos fungos, aos ratos, aranhas, traças e outros bichos que acaso venham habitar neste local repleto de sombras, aquém dos espaços ensolarados e frescos que os quintais sugerem.

Para materializar o espaço-quintal na cidade, o encenador expõe:

³⁵ Id., 2018.

A gente encontrou uma praça que era circular aonde o público estava dentro do ônibus e o ônibus ficava girando em torno dela e as portas do ônibus abriam e os atores entravam e saíam e representavam dentro e fora do ônibus. E é uma cena linda, porque parece que você está dentro de um filme, de uma memória, porque vai ativando as suas memórias, vai ativando o espaço, vai ativando um outro estado de recepção para o público (informação verbal)³⁶.

A materialização dessa proposta pode ser observada na imagem abaixo, na qual a atriz, após abandonar o ônibus, passa a correr em volta dele, como num jogo de pega-pega, enquanto o motorista conduz o veículo em círculos atrás dela. Estabelecendo, assim, não apenas uma atmosfera pueril, mas implicando o transporte e os passageiros numa ação cênica que desvenda transporte como agente da teatralidade e modifica, naturalmente, a percepção do público naquele espaço cênico incomum.

Figura 32 – Imagem de *Dentro é Lugar Longe* (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.



Vemos uma atriz fora do ônibus, e esta a persegue constantemente em círculos, como em um jogo de pega-pega. Esta ação desencadeia uma sequência de ações cênicas na qual o veículo, com os passageiros/espectadores no seu interior, assume o papel de antagonista da atriz ao personificar um espírito juvenil. Fonte: Christiane Forcinito.

Em contrapartida, o porão da casa-cidade foi encontrado na Cracolândia, um espaço extremamente complexo para a cidade de São Paulo, que, no entendimento

³⁶ Ibid., 2018.

do diretor, serviu bem aos propósitos da encenação ao apresentar na sua constituição todos os elementos das coisas “sem utilidade” como ele destaca:

A cracolândia é um lugar onde não se transita, não transitam cidadãos. Você vê pelas imagens na TV, tem os médicos, assistentes sociais, os próprios familiares em busca de pessoas, são centenas de pessoas. E o nosso ônibus adentrava a cracolândia e era uma sensação muito forte porque parece que você está entrando num umbral, sabe? E para passarmos eles tinham que dar passagem, a gente não conseguia passar sem ajuda deles porque era muita gente na rua. E é uma imagem muito forte, como se você estivesse entrando dentro de um corpo humano, de um lugar que você não teria coragem de entrar sozinho e o ônibus te leva para esse lugar (informação verbal)³⁷.

Na encenação de *Dentro é Lugar Longe*, percebe-se que o diretor procura explorar a dramaturgia dos espaços da própria cidade como organização cênica.

Uma assertiva que o encenador destaca é a consciência de que os atores, os elementos cênicos e os agentes da produção teatral são todos estranhos ao universo do ônibus e isso demanda um cuidado redobrado para as relações que serão estabelecidas naquele lugar pela linguagem teatral.

Por essa razão, destaca o diretor, o grupo sempre preferiu uma abordagem lírica/poética, para oferecer perspectivas oníricas ao penetrar na dureza do universo do transporte público. Objetivando, assim, influir na capacidade imagética dos passageiros a bordo do ônibus-teatro. Pois:

A simbologia desse espaço é muito forte, ela existe e está ali. Mas a gente está ali para poder transformar esse lugar em potência poética. Então o que eu acho que a gente fala, e que está presente em todos os nossos trabalhos, é uma busca de entender os desdobramentos das imagens desse espaço, é um olhar para si, um olhar para o humano, que é ele, que somos nós, de uma forma poética. Dessa imagem que de algum jeito penetra e ecoa o outro (informação verbal)³⁸.

De modo geral, a principal lida do encenador, como notamos, consistiu em sair a campo para encontrar os lugares da casa nos espaços da cidade, que pudessem estabelecer um percurso relacional das referências dos espaços conhecidos pelos habitantes da cidade, e pelas possíveis atmosferas que o próprio lugar poderia oferecer à encenação, para, em seguida, contextualizar, materializar e ressignificar as histórias apresentadas pelos atores.

³⁷ Id., 2018.

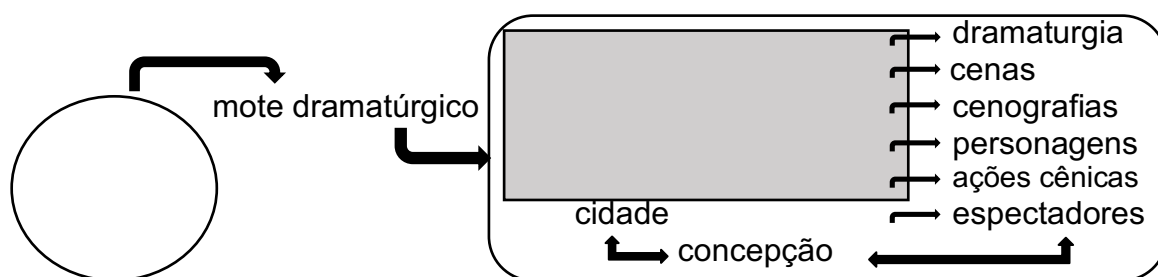
³⁸ Id., 2018.

Buscando, inclusive, entender as problematizações e linhas de força que cada espaço poderia oferecer a determinadas passagens da encenação, e, conseqüentemente, oferecer à ficção os elementos reais que possibilitariam uma abertura do campo de prospecção sinestésica, somática e significativa concernente à estrutura conceitual do espetáculo.

Deste modo, o ônibus em *Dentro é Lugar Longe*, funciona como veículo que é, ao transportar os passageiros para lugares que irão possibilitar novas leituras e relações com os espaços da cidade visitados pelo teatro, numa espécie de sinapse, que repercutem diretamente sobre a constituição da encenação e dos procedimentos adotados pela equipe.

No fluxograma abaixo, observamos que a composição dessa encenação foi estabelecida aceitando o ônibus e seu contexto (a cidade) como espaço cênico e conceito da encenação. Os vetores indicam que nesta criação a sala de ensaio serviu apenas para os agentes criativos descobrirem o tema sobre o qual a encenação iria versar, questão que, posteriormente, foi desenvolvida no ônibus para materializar tal encenação.

Fluxograma 2 – Estrutura de criação do espetáculo *Dentro é Lugar Longe*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nessa proposição, o trabalho do diretor consistiu em tecer os fios que uniam a materialidade, as virtualidades e os significados dos lugares da cidade (visitados pelo ônibus), com as alegorias e potências poéticas da equipe naqueles espaços percorridos pela criação.

Notemos que o começo da estruturação da proposta teve por base uma investigação sobre os espaços do ônibus (espaços da cidade), sem os quais seria inviável a concretização de tal proposta. Não apenas no que diz respeito à mobilidade

e transitoriedade pelos espaços, mas, sobretudo, pela compreensão acerca das camadas que constituem o espaço-ônibus.

Tal proposição instalou, ao mesmo tempo, um diálogo estreito entre a linguagem teatral, a cidade e os usuários do transporte público. Característica essencial do teatro *site-specific*, que se configura pela tríade dialética formada pelo espaço, espectadores e atores.

3.4 DECOMPONDO O ÔNIBUS CÊNICO

O espaço do ônibus, de modo geral, se constitui por uma estrutura retangular de aproximadamente 14 metros quadrados, contendo 23 assentos duplos, com uma barra de ferro no seu encosto na vertical, para auxiliar o passageiro em caso de deslocamento pelo veículo, ou para se apoiar em caso de parada brusca.

Possui janelas em vidro transparente, botões ou corda de paragem, luzes no teto (geralmente branca), várias barras de ferro presas ao teto e ao longo do corredor, também para facilitar o apoio do passageiro em caso de deslocamento ou frenagem brusca, quando o veículo está em movimento.

A comunicação com o motorista dá-se de forma bem limitada e protocolada por meio de acionamentos manuais de botões ou corda, que informam ao motorista que um dos passageiros deseja saltar do veículo na parada seguinte.

Desse modo, é completamente factível entrar e sair do veículo sem qualquer tipo de comunicação verbal do passageiro com o motorista e, também, entre os próprios passageiros, ainda que partilhem do mesmo espaço, pois o ônibus tem sua própria forma de acesso, permanência e comunicação que não necessariamente demandam uma interação antropológica, características essenciais que identificam os não-lugares, como Augé (1994) sublinha.

Contudo, o ônibus está inserido dentro de um organismo complexo, chamado cidade, e funciona como uma ponte de integração de vários espaços dessa localidade, sejam eles de lazer, trabalho ou educacionais, nos quais os cidadãos dos grandes centros urbanos têm que perpassar constantemente para conceber as suas rotinas cotidianas.

Dentro desta estrutura, o passageiro do ônibus é permanentemente convidado a observar e refletir as complexidades sociais, políticas, econômicas e relacionais (nem sempre amistosas) envoltas naquele transporte público, que, muitas vezes,

submete seus usuários às mazelas das desigualdades sociais que assolam os espaços compartilhados de determinadas cidades.

Esse fato se identifica, sobretudo, no instante em que a vida real se movimenta pela janela e pede passagem, ao invadir abruptamente o veículo, marcando decisivamente a história de alguns, se não de todos os passageiros.

Estas camadas inter-relacionais (fenomenológica, social/política e discursiva, que marcam decisivamente os trabalhos *site-specific*, como vimos no capítulo anterior) constituem a natureza e a especificidade do espaço cênico-ônibus, que se instaura como um dos grandes desafios do diretor Anderson Maurício.

Nas propostas teatrais sublinhadas, as microcamadas e o macroespaço percorridos pelo ônibus são caros à criação, ao proporcionar interstícios relacionais, inteligíveis e sinestésicos que levam as encenações a operar em um ambiente aquém do automatismo sugestivo presente no relacionamento do usuário do transporte coletivo, e para além das formas habituais do teatro de sala.

De pronto, podemos perceber que os procedimentos operacionais adotados pelo encenador, em *Dentro é Lugar Longe*, assinalam para uma mudança processual no trabalho desse diretor teatral, visto que os espaços selecionados e relacionados na encenação, solicitam do encenador uma constante investigação imagética sobre o ambiente que o cerca.

Verificamos que das analogias perceptuais que dele emanam, podem vir a contaminar a encenação, seja para potencializar alguma passagem do espetáculo ou, ainda, para atrapalhar o seu andamento, quando há uma tentativa de apagamento do contexto sob os quais os espaços se organizam, como o encenador destaca:

No teatro feito no ônibus não existe o espaço nu, eu não tenho essa limpeza, esse quadro em branco, eu não consigo ter isso no ônibus. Estou sempre em um lugar com muita informação. E talvez essa seja uma das grandes dificuldades tanto da direção quando da atuação, para dramaturgia... já tem muita coisa acontecendo ali. Só o público dentro do espaço cênico já modifica muita coisa na criação das cenas. Então não tenho uma imagem limpa, sozinha (informação verbal)³⁹.

Diante deste horizonte, o encenador atina que não seria possível conceber seu espaço cênico sob os mesmos parâmetros do espetáculo de sala, porque a concretude do espaço se apresentava como uma realidade imperativa, na qual ele,

³⁹ Id., 2018.

como encenador, teve que se deter, para, em diálogo com ela, criar suas próprias convenções e procedimentos técnicos ao utilizar o ônibus como veículo de uma poética cênica.

Entretanto, cabe uma pergunta: por onde a Trupe principiou o seu processo de apropriação do ônibus como espaço cênico? De forma empírica, nos diz seu diretor, ao lançar os atores e atrizes no desafio de desenvolverem alguns experimentos cênicos partindo de poemas, pequenos textos, músicas, recortes de cenas conhecidas por eles para serem apresentadas no ônibus como um experimento inaugural, sem nenhum ensaio prévio naquele espaço, experiência que lhes forneceria as reais condições espaciais que até então desconheciam.

Neste teste inicial, foi constatado que alguns princípios apreendidos no curso de teatro não faziam sentido naquela estrutura, sobretudo porque o ônibus estava em constante movimento e demandava uma espacialização dos corpos dos atores distinto do espaço inerte do teatro.

Perceberam, ainda, que a variação da velocidade do veículo poderia auxiliar na cena para potencializar alguma sensação, e até poderia atrapalhar pelo mesmo motivo. E que, por essa razão, a participação do motorista seria fundamental nessa proposta, por ser ele o condutor do veículo que marcaria o deslocamento do espaço cênico-ônibus pela cidade.

Outro ponto de entendimento foi sobre a acústica do espaço e o jogo de distâncias entre os atores, que careciam de extensão para preencher todo o ônibus. Logo, as cenas de proximidade teriam que ser expandidas.

Igualmente à presença física dos passageiros, que foi identificada como um atributo muito particular, pois eles não poderiam ser simplesmente ignorados, como acontece preponderantemente na convenção do espetáculo de sala, onde o espectador é solicitado e notado poucas vezes ou apenas no final da apresentação.

A estratégia da Trupe, verificada nos dois espetáculos acima descritos, nos permite conferir certos padrões que podem ser examinados em outras encenações realizadas em espaços não-teatrais, além de semelhanças e distinções entre o teatro em espaço alternativo e o teatro *site-specific*.

No *Cordel do amor sem fim*, o espaço cênico é visivelmente percebido e concebido pelo seu encenador como uma alternativa para proporcionar uma experiência teatral aos passageiros do transporte público, a ponto de o diretor tentar

anular o próprio espaço e as suas características, o que se mostrou ineficaz, como constatamos nos seus depoimentos.

Já em *Dentro é Lugar Longe*, o espaço é configurado não somente como lugar de exposição, mas espaço atuante e indivisível da encenação, fator que implica o diretor numa atividade de ter de assumir uma relação mais responsiva e dialética com o ambiente onde o evento ocorre, não apenas como sítio incomum de apresentação, como geralmente ocorre no espaço alternativo.

Ao acessar um mundo imagético e referencial do espaço (em *Dentro é Lugar Longe*), que leva o espetáculo a ser compreendido não apenas pelos perímetros, equipamentos e funções que o constituem, mas pelas referências a ele inerentes, o diretor percebe que pode oferecer à encenação conexões para reconfigurar a percepção sobre o espaço (seus dispositivos visuais, sonoros e sensoriais como um todo) quando esse é solicitado a ser lido sob os códigos do teatro.

Esse entendimento pode ser identificado, por exemplo, no espelhamento da Cracolândia como o porão da cidade, na encenação de *Dentro é Lugar Longe*, proposição que acaba por vincular a encenação ao seu espaço, de forma que tentar deslocá-la desse lugar é uma ação que pode destruí-la.

Essa tessitura da cena em volta de um espaço não-teatral implica à encenação e seus agentes, com destaque para o encenador, num problema muito particular: a carência técnica (ou mesmo inexistência) dos equipamentos e seus respectivos códigos visuais e sonoros de que a linguagem teatral faz uso para construir sua natureza, que necessitam ser concebidos para dar vazão à linguagem teatral.

No trabalho de Anderson Maurício, conseguimos identificar pelo menos dois momentos em que os equipamentos teatrais precisaram ser arranjados para suprir a necessidade dos anseios da direção: O primeiro destaque são os elementos de sonorização e iluminação, que tiveram que ser reeditados ou adaptados para aquele contexto, visto que, inicialmente, aparecem para intensificar os códigos da linguagem ao serem embutidos no espaço. Entretanto, foram sendo minados, gradualmente, quando o encenador passou a perceber que os próprios equipamentos do ônibus supriam certas necessidades técnicas de ambientação, iluminação e sonorização.

O segundo destaque são os elementos cenográficos (cortinas, tapetes, forro para os assentos, etc.), que vestem o ônibus por dentro pretendendo deslocar a

percepção dos passageiros e, conseqüentemente, convidá-los a uma viagem pelo caminho da fábula.

Porém, lembremos, não são esses disfarces visuais que determinam a encenação como *site-specific*, mas suas exigências técnicas e materiais fazem parte do escopo de trabalho do encenador nesta poética (caso perceba que precisa estetizá-lo), ao ter que equipar o espaço de modo a solucionar as demandas imagéticas alcançadas por meio de cenários, iluminação e sonorização que fazem parte da própria linguagem teatral, já que seus dispositivos não são dados a priori no espaço selecionado para uma encenação *site-specific*, diferentemente do que acontece no teatro de espetáculo de sala. Necessitam, portanto, ser pensados e reestruturados pelo diretor e produção.

Além disso, com o amadurecimento da proposta e a respectiva fricção com o contexto (aí sim característica do teatro *site-specific*) os experimentos aqui assinalados passaram a ser impregnados pela realidade do lugar em vários momentos da encenação, quando, por exemplo, as lâmpadas do ônibus apagavam e as luzes da cidade adentravam o espaço cênico; quando os sons da rua invadiam a cena; quando era necessário calar as palavras para deixar o próprio espaço articular as expressões próprias de sua linguagem, o real.

Ainda que esse espaço cênico tenha sua própria forma de constituição, coube ao diretor observar sob quais estruturas o espaço-ônibus estava assentado, para fazer dele um agente da teatralidade, não apenas uma plataforma incomum de apresentação.

Essa consciência pôde ser observada em várias passagens no trabalho de Anderson Maurício, que consistiu em trazer o próprio espaço à luz da encenação: no momento que o ônibus para e faz todos esperarem o imponderável (no *Cordel do amor sem fim*), ou ainda as paragens estratégicas e movimentos propositais quando, por exemplo, o ônibus personifica o espírito juvenil a correr e girar em volta da praça, enquanto os atores entram e saem de sua estrutura, como acontece no *Dentro é lugar longe*, descartando, portanto, qualquer simplificação desse espaço como mera cenografia ou espaço de exposição.

Sendo assim, observamos que ao mesmo tempo em que o espaço organiza e estrutura a encenação, ele oferece ao público uma maneira particular de fruição, ao permitir que o espectador encontre seu próprio espaço na encenação, permitindo,

inclusive, que ele intervenha de forma direta na ação cênica do espetáculo, como verificamos nos dois espetáculos da Trupe Sinhá Zózima.

Outra vez aqui, cabe ao encenador, apreender os códigos emanados pelos passageiros dentro da encenação e possibilitar a eles uma forma de experiência cênica na qual o seu papel de passageiro seja respeitado, quando desejado, mas também, de ser um agente da teatralidade quando se sentir abraçado pela proposta cênica.

Outro fator de extrema importância para entender os códigos sob os quais os trabalhos criativos desse diretor se orientam (que é uma característica percebida em menor ou maior grau nos trabalhos *site-specific*), diz respeito aos interstícios decorrentes da dialética cênica entre ficção e o real, que por vezes tem que conversar com o instante não programado e transformá-lo em uma potência cênica.

Imprevistos estes, que pode convidar todos os agentes da encenação a suspender por um instante a linguagem artística e proferir o vocabulário do real, em todos os seus códigos e intenções.

Notamos, especialmente, que o procedimento criativo descrito pelo encenador nessas proposições, de modo geral, se dividiu em duas grandes etapas, a saber: a busca de materiais que pudessem servir de argumentos e inspirações para a construção da fábula da peça em *Dentro é lugar longe*, no qual o diretor deixa claro que os processos adotados por ele objetivaram incitar o grupo a criar uma amálgama criativa que serviria de matéria-prima para o desenvolvimento do texto dramático.

O segundo movimento, diz respeito à edição e diálogos possíveis do material inicial com as relações pessoais praticadas no ambiente do transporte público. Cabendo ao encenador tecer as malhas ficcionais, em consonância com a concretude do espaço e suas camadas constitutivas, para estabelecer os jogos cênicos, acordos necessários e compreensões sinestésicas para todos os agentes do espetáculo (como ilustra a imagem abaixo, na ocasião em que o ônibus adentrava a Cracolândia em *Dentro é Lugar Longe*).

Figura 33 – Imagem de *Dentro é Lugar Longe* (2013), texto de Rudinei Borges, encenação de Anderson Maurício.



Vemos o instante em que o ônibus passa pela Cracolândia e a relação que a atriz busca estabelecer entre o interior do veículo e o tecido urbano social. O mergulho nesse espaço socialmente “hostil” acentua e singulariza tal criação, ao incorporar as referências do lugar na encenação. Fonte: Christiane Forcinito.

Nestas experiências, eu destacaria ainda um terceiro momento: os instantes pensados pelo diretor para inserir o ônibus nas ações cênicas, atividades que modificam de forma substancial a constituição do espetáculo, não apenas de modo a afetar a percepção sobre o lugar, mas também a maneira de revelar as potencialidades que esse lugar tem em ser um agente da teatralidade.

Por fim, destaco um questionamento que fiz ao encenador sobre a importância do espaço-ônibus para a sua criação, na qual ele nos revela:

Pela possibilidade de conseguir trafegar pelo imaginário da cidade e algumas vezes eu conseguir transmitir e colar, e costurar e tecer outras imagens nele, de revelá-lo na encenação. De alguma forma poder trazer o intangível para o tangível, trazer humanidade para um espaço tão desumano. A importância dele de poder se mover, eu me movo por ele... o ar, as portas, do movimento do vento que passa... eu acho tão bonito quando as cortinas balançam, quando o ônibus freia. É de poder, de alguma forma, trazer para o espectador a sensação do ônibus, e de o ônibus poder se comunicar, poder falar, poder correr (informação verbal)⁴⁰.

⁴⁰ Id., 2018.

Nas palavras do encenador despontam uma consciência sobre as particularidades do seu espaço cênico, e sobre a constante relação triangular (espaço-ator-público) que tangencia todo o processo da encenação. Nela a equipe se detém constantemente para mediar as relações dos atores e do público para com o próprio espaço, que, por si, espelha as interações empreendidas no seu interior e contextos.

Nesta conjectura, os atores não são apenas personagens, os passageiros são mais do que público e o espaço é mais que um cubo vazio ou receptáculo de poéticas cênicas a construir uma fábula peculiar num sítio alegórico. Neste ponto, nos reencontramos como os fundamentos de Certeau (1990), que entende que o espaço é forjado a partir das relações e dos vetores estabelecidos no lugar, sem os quais, o espaço inexistente.

Na perspectiva do teatro *site-specific*, o lugar (neste caso em particular, o ônibus) só passa a ser um agente da teatralidade no instante em que os vetores de direção e tempo, percepções e camadas (sociopolíticas, culturais, fenomenológicas) forem revelados pelo jogo cênico, em diálogo com a ficção em processo.

Sendo assim, o espaço não é um meio (ou alternativa), é um fim em si. Que se conforma a partir da criação/invenção das ações cênicas que serão forjadas a partir dos agenciamentos dos vetores do lugar selecionado para constituir a encenação. Esta, que será produzida a partir das operações que orientam esse lugar, não pela oposição ao lugar convencional do teatro, o edifício teatral.

Notemos, portanto, que o “alternativo” do *site-specific* não diz respeito à falta de lugar para apresentação ou o uso do espaço como cenário incomum, mas a perspectiva de que as camadas constitutivas do próprio espaço sejam os vetores essenciais da encenação, que, por sua vez, refletirá o local e balizará o que há de específico nestes trabalhos, como bem percebe McAuley:

A performance *site-specific* é a ocupação mais recente de um local onde outras ocupações ainda são visíveis e estão ativamente incorporadas. É concebida e condicionada pelas particularidades de tais espaços: recontextualiza-os então. É inseparável de seu espaço, o único contexto dentro do qual é compreensível (MCAULEY, 1999, p. 622 apud HOUSTON, 2007, p. 15, tradução nossa)⁴¹.

⁴¹“*Site-specific performance is the latest occupation of a location where other occupation are still apparent and cognitively active. it is conceived for, and conditioned by, the particulars of such spaces: it then recontextualises them. it is inseparable from its site, the only context within which it is intelligible*”.

Afora a prática do lugar como laboratório da encenação, o espaço criado na perspectiva do teatro *site-specific* pode oferecer ao diretor uma abertura para outras dimensões, difíceis de alcançar no teatro em lugares alternativos, que consiste, precisamente, na possibilidade de revelar as especificidades do próprio espaço, sejam elas históricas, sociais ou políticas. Contextos sob os quais a encenação *site-specific* se detém para expandir as fronteiras e territórios do trabalho artístico.

Em contrapartida, o teatro em lugar alternativo constitui-se a partir da própria faculdade que o anima: ser um contraponto para as propostas hegemônicas, ao oferecer um outro espaço como alternativa para a exposição e fruição de uma determinada manifestação cênica, de modo que possa ser constituída, sem necessariamente levar em conta os atravessamentos do lugar onde será apresentado (como pudemos perceber no *Cordel do amor sem fim*, que é o espetáculo mais apresentado do grupo e o que mais circulou por outras cidades), fato que dificilmente ocorrerá nos trabalhos *site-specific*.

Nesse sentido, estamos falando, predominantemente, de processos operacionais distintos, de metodologias de composição em artes cênicas distintas: nas encenações em lugares alternativos, utiliza-se o espaço não-teatral como ambiente de exposição. Ao passo que no teatro *site-specific*, as encenações se conformam a partir das especificidades de um determinado lugar não-teatral, que instituído como espaço cênico, vincula-se ao desenvolvimento e a fruição do espetáculo.

Por essa razão, o espaço no teatro *site-specific* pode funcionar como uma espécie de portal que fornece uma abertura para outros mundos inacessíveis a olho nu, porém, quando mediado pelas lentes do encenador (consciente dos atravessamentos e camadas dos espaços), pode revelar as maravilhas panorâmicas, relacionais e sensoriais que a superfície esconde.

Confiando a esse agente da cena, a tarefa de conduzir os processos criativos em perspectivas múltiplas e traçar os itinerários necessários ao encontro dos atores e espectadores nesse espaço peculiar, como acontece nos trabalhos que destacaremos no próximo capítulo, considerando, sobretudo, aquilo que diz respeito ao trabalho da direção teatral com as circunstâncias materiais dos espaços selecionados para a encenação.

4 AS REMINISCÊNCIAS DO ESPAÇO

No capítulo anterior indicamos que há sentido em dizer que o teatro *site-specific* é forjado a partir dos agenciamentos dos vetores do lugar não-teatral selecionado para constituir a encenação, que será produzida a partir das operações que orientam o espaço, não pela sua oposição ao lugar convencional do teatro, o edifício teatral. Vamos, a partir daqui, fazer uma leitura minuciosa do uso dos espaços e os procedimentos adotados por dois outros diretores na composição dos seus espetáculos.

Como pudemos observar, a consciência acerca dos dispositivos cênicos e a potência do espaço em ser um atuante da teatralidade, em geral, não são notadas de imediato quando um diretor decide sair da caixa cênica para ocupar outro lugar (principalmente se este criador está começando no ofício), uma vez que ele estará preocupado em como equipar o espaço de modo a fazê-lo funcionar sob os códigos da linguagem teatral, como visto na condução de Anderson Maurício.

No entanto, diante das dificuldades metodológicas geradas pela realidade do local selecionado para a encenação, com circunstâncias e convenções que lhe são inerentes, o diretor é colocado defronte da paisagem do espaço a questionar o que daquela realidade será relevante para montar sua ficção, e, ao torná-lo centro da encenação, estabelece com ele correlações processuais que o vinculam à obra.

Neste movimento, o espaço não-teatral com suas formas de organização e conjunturas próprias, conectado à investigação cênica naquele espaço, gera o conceito de teatro *site-specific*, que deve ser fundamentado a partir do entendimento das especificidades do espaço, que são transitórias e efêmeras, mais do que pelo perímetro geográfico que este ocupa.

O contexto, nessa configuração, passa a ser conteúdo, pois ao priorizar o engajamento do artista com o cotidiano do local encontrado e suas diversas formas identitárias, fenomenológicas e discursivas, provoca uma ligação com a obra em termos não apenas físicos, mas virtuais, determinados pelas próprias características do espaço.

Diante do exposto, vale um questionamento: quando o ambiente selecionado para ser o espaço da encenação já está repleto de orientações físicas e esferas simbólicas, como acontece no *site-specific*, o trabalho da direção continua sendo o mesmo do teatro de espetáculo de sala, isto é, projetar e equipar o espaço com luz,

som e cenografias para que nele os atores possam evoluir e demarcar as convenções daquele trabalho artístico? Ou difere, sistematicamente, pelas próprias circunstâncias e demandas da ocupação cênica dos espaços selecionados?

Para desenvolver este dilema, apresento os trabalhos artísticos, observações e apontamentos de Thiago Romero, que disponibilizou os seus relatos de criação, para que possamos adentrar na sua prática criativa quando ele se deparou com ambientes carregados de lembranças e significações, e nestes, empreendeu os dispositivos criativos necessários para a produção de uma encenação.

4.1 THIAGO ROMERO E O TEATRO DA QUEDA

Eu sou um cara que fala sobre coisas do meu tempo, mas não esquecendo do passado, e que tenho, cada vez mais, me afirmado enquanto gay, negro, dentro de uma sociedade capitalista opressora que quer silenciar o tempo inteiro. Eu hoje eu posso te dizer que eu sou um ativista! Ter iniciado no candomblé, também, me deu um outro tipo de força, de luta, de discurso, de coisa que eu preciso defender, que eu defendo com maior prazer, com carinho. [...] Nestes últimos anos, desde de 2011, estou pesquisando essa coisa da homossexualidade, da representatividade do homossexual em cena. A própria pesquisa que eu desenvolvo com o teatro documentário, os limites entre real e a ficção, partiam muito disso. Mas, é muito específico em alguns espetáculos meus, se a gente for falar do Rebola, que é o que vamos falar bastante, o Rebola só aconteceu porque eu tinha o projeto de ocupação do Beco, eu não pensei na peça anteriormente, a peça surgiu naquele lugar. (Thiago Romero)⁴²

⁴² Thiago Romero em entrevista realizada para essa tese. O documento pode ser conferido na íntegra no apêndice C.

Thiago Romero, natural do Rio de Janeiro, é diretor teatral, ator e figurinista que iniciou seus estudos acadêmicos nas artes plásticas e, ao longo do seu percurso, foi se convencendo que deveria enveredar no teatro e desenvolver a sua forma de expressão artística, que, no seu entendimento, não pertencia apenas ao ambiente das artes visuais.

Em entrevista realizada para essa pesquisa (que pode ser consultada no apêndice C deste trabalho), Romero nos situa em relação a sua formação artística e a contínua aproximação com o teatro, até o seu desembarque na cidade de Salvador, no ano de 2008, com um grupo de teatro na mala de mão, intitulado Teatro da Queda, que desde o princípio tem por objetivo explorar determinados espaços teatrais e não-teatrais para desenvolver neles uma poética cênica a partir da confrontação da identidade gay com a identidade brasileira.

Sob este ponto de investigação, o diretor nos revela o horizonte marginal que permeia as suas escolhas estéticas, não somente pela temática discursiva/militância pretendida, mas, sobre a justaposição do seu desejo expressivo com as poéticas teatrais fora da caixa cênica. Ampliando, assim, uma consciência acerca das necessidades processuais da linguagem teatral na contemporaneidade, ao construir pontos convergentes entre diversas experiências artísticas e os diferentes lugares que as linguagem podem ocupar.

Sua experiência com os lugares não-teatrais pode ser observada em, pelo menos, três espetáculos concebidos e encenados por ele: *Abismo* (2012), criado e encenado em um apartamento; *Revê-lo* (2014), desenvolvido e encenado em um salão de festas num bairro nobre da cidade de Salvador; e *Rebola* (2016), criado e encenado em um bar LGBT.

Neste estudo, vamos nos deter apenas ao último espetáculo citado, pois nele percebemos uma maturidade do diretor quanto aos procedimentos e práticas *site-specific*.

4.1 O PROCESSO DE PESQUISA

O processo do espetáculo *Rebola* deu-se de maneira a aprofundar os temas verificados na poética do grupo, que partilha de uma metodologia colaborativa

baseada na experiência artística de cada integrante, vivenciada ao longo de dez anos de atividade.

Estes conhecimentos foram redimensionada durante a temporada do projeto Beco Ocupado, desenvolvido pelo grupo com apoio da Fundação de Cultura da Bahia, que tinha por objetivo revitalizar uma área cultural e histórica importante para a comunidade LGBT da cidade de Salvador-Ba, o Beco dos Artistas.

Inicialmente, o projeto previa a implementação de uma escola de *drag queens*, uma vez que a equipe queria pesquisar a linguagem desse ator transformista. Contudo, o contato prolongado com o Beco dos Artistas despertou interesse na equipe em aprofundar a relação entre teatro e cidade. E ao longo do projeto, o grupo decidiu criar um espetáculo que desse conta de rememorar as histórias e relações íntimas daquele espaço com a cidade, desveladas enquanto o projeto era executado.

De tal modo, foi definido que o perfil investigativo seria baseado no tripé: processo de pesquisa em colaboração; temática pautada na identidade gay, com suas histórias oficiais e história oral; e o lugar histórico como espaço cênico. Sob esta base, o grupo lançou-se a investigar a genealogia e reminiscências daquele pedaço da cidade, como fio condutor do projeto cênico.

4.2 BECO DOS ARTISTAS

O Beco dos Artistas é uma ruela cuja frente dá para a avenida principal do bairro Garcia (a Av. Leovigildo Figueiras) e o fundo leva a uma comunidade de moradores, em sua maioria evangélicos. Por possuir certa invisibilidade, o Beco dos Artistas possui quatro bares que ao longo do tempo foram trocando de donos e de nomes, enquanto iam escrevendo a história daquele espaço.

A iniciativa pioneira deu-se em 1978, quando o espaço recebeu o primeiro bar, o *La Bohême*, administrado pelo francês, erradicado na Bahia, Jacques Frelicot. Inicialmente, o Beco era frequentado pela classe artística e intelectual de Salvador, que por se localizar próximo aos principais teatros da cidade e a Escola de Teatro e de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, facilitava a frequência dessas pessoas influentes nas artes cênicas e na música local e nacional.

A presença dessa classe marcou de forma aguda o espaço, a ponto de receber a alcunha de Beco dos Artistas, passando a ser ponto de encontro desses intelectuais e artistas até meados dos anos de 1980.

Em 1985, o restaurante, que já havia mudado de nome, foi vendido e se tornou uma boate gay, que durou pouco mais de dois anos. Enquanto outros bares e restaurantes o sucederam, entre os anos de 85 a 88, sua primeira fase de declínio, os estabelecimentos, paulatinamente, começam a fechar e o Beco passou a funcionar apenas durante o dia, servindo almoço em um bar/restaurante localizado em frente ao que antes era o *La Boheme*.

Em 1990, o ator Hamilton Lima arrenda o espaço e volta a oferecer refeições e diversões noturnas, com músicas e apresentações de performances artísticas do universo LGBT, retomando um movimento cultural e perfil social similar ao que havia se iniciado com a fundação do espaço.

Sob a alcunha de *O Bastidor*, o bar durou até meados de 1993, quando o espaço foi vendido novamente e ficou inativo até 1996, ano que surgiu o bar *Conexões Arco-íris*, que funcionou até 2001, instituído, especificamente, para atrair a comunidade LGBT que já frequentava o lugar desde a fundação. Nesse período, também foram inaugurados mais dois bares no Beco, o *Camarim* e o *Persona*, que funcionaram até 2009.

Se na primeira década o espaço era reduto de uma classe média intelectualizada que gozava de certo prestígio social, a ponto de dar nome ao lugar, nas décadas seguintes passou a carregar a pecha de 'espaço maldito', com o estigma social gay que se instalou no mundo com a repercussão das mortes causadas pelo vírus HIV, que potencializou o preconceito já existente, assombrando as mentes mais conservadoras da cidade, como enfatiza Andressa Ribeiro na sua dissertação de mestrado:

Com o passar dos anos, o Beco deixa de ser um reduto da classe artística e transforma-se em um espaço de sociabilidade homossexual, mais especificamente um gueto gay, frequentado majoritariamente por pessoas negras, provenientes da periferia de Salvador e de baixo poder aquisitivo. Simultaneamente a essa transformação – de um lugar dos artistas para um gueto gay - o beco passa a concentrar um forte estigma e torna-se, ao mesmo tempo, um lugar marginalizado com fronteiras claras (RIBEIRO, 2011, p. 47).

Diante desta notificação, e da crescente onda neopentecostal na cidade, o lugar foi ganhando feições claras de um gueto e hoje se encontra social e espacialmente separado do tecido social mais amplo da cidade.

Atualmente abandonado, possui aspecto de um lugar bem deteriorado: o calçamento é esburacado, a rua é mal iluminada, possui contêineres de lixo nas extremidades e as paredes são sujas. Se algum desavisado passar pela frente, não verá nem sombra das histórias inscritas naquele espaço.

Neste enlace se notabiliza a iniciativa do Teatro da Queda em se apropriar daquele espaço fundamental para entender a comunidade LGBT da Bahia, ao dar visibilidade para as histórias ora esquecidas, culminando a iniciativa com o espetáculo *Rebola*⁴³, que almejava resgatar cenicamente as memórias que deram origem e identidade àquele lugar.

4.3 PROPOSTA CÊNICA

Como proposta cênica, a criação ocupou este bar (que, ficcionalizado, passou a ser denominado *Bar Xampoo*), onde os frequentadores eram assumidos como espectadores, quando, em um dado momento da noite, seriam interpelados pela ficção, ao serem impactados por um rompante intempestivo de um transformista (ator do espetáculo) que, de súbito, decide fechar o bar, alegando estar falido e que aquela noite o bar não poderia continuar com as atividades.

Entretanto, tal ação encontra resistência das *drag queens* mais novas, que juntas, decidem resistir à força do Capital estrutural, e revitalizar aquele espaço e ali permanecer.

A proposta da encenação se fundamentou, então, em integrar as atividades funcionais do ambiente com a linguagem teatral, objetivando rememorar e vivenciar o lugar, tomando do espaço real a condição de espaço cênico (destituído de artifícios convencionais), com a finalidade de debater os acessos e permanência aos espaços públicos pelas pessoas gays.

Para o processo de criação, o diretor revela que uma peculiaridade desta iniciativa foi que o espaço cênico esteve presente desde o início do processo, e que, por essa razão, muitas das escolhas temáticas e estéticas que emergiram do lugar

⁴³Ficha técnica: Texto: Daniel Arcades; Direção: Thiago Romero; Direção Musical: Jarbas Bittencourt; Coreografia: Edeise Gomes e Elivan Nascimento; Realização: Teatro da Queda; Produção: Kalik Produções Artísticas; Elenco: Hamilton Lima, Gustavo Nery, Fernando Ishiruji, Victor Corujeira, Genário Neto, Thiago Almasy, Rodrigo Villa, Diogo Teixeira, Caíque Copque e Sulivã Bispo.

ocupado passaram a ser organizados pela direção, ao serem assumidas como atuantes na encenação, que em vez de se sobrepor ao espaço, optou por uma metodologia que privilegiava aquilo que emergia daquele lugar.

Conseqüentemente, tanto as histórias e relações pessoais vividas naquele ambiente, quanto os atravessamentos sociopolíticos, foram priorizados pela equipe para a criação do espetáculo, que contou com o auxílio e atuação de Hamilton Lima, (proprietário do bar na década de 90), que nesta proposta, além de ser ator, servia de arquivo vivo daquele lugar. Logo, notamos que a encenação se apropriou do espaço para auto referenciá-lo.

Ao enfatizar a criação dramaturgica nas encenações em espaços não convencionais, Evill Rebouças (2009) chama nossa atenção para os diferentes modos de apropriação do espaço para a tessitura do texto dramático, que são considerados não somente a partir da arquitetura, do jogo teatral e das ações desencadeadas naquele ambiente investigado, mas, sobretudo, pelas atmosferas e historicidade do espaço dado à encenação, que acabam por constituir dramaturgias híbridas. Como explana o autor:

Se compreendermos o termo *dramaturgias* como uma somatória entre textos ditos e aqueles que se encontram entre as lacunas da encenação, podemos afirmar que a qualidade gerada pela carga semântica do espaço passa a responder por importantes discursos do espetáculo. O espaço historicizado contamina a encenação como uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramaturgicos (REBOUÇAS, 2009, p.174).

Considerando esses atravessamentos, para a encenação do *Rebola*, o espaço cênico foi organizado em uma espécie de ambiente dividido em duas partes: a externa, o beco, onde se dispunha uma série de casas/bares que dividiam o caminho em três seções, duas laterais e o corredor central; e a interna, o bar, onde se situava a área cênica principal, com 45m², no qual foram dispostas algumas mesas e cadeiras envolvendo uma área central vazia, composta apenas por um pequeno palco (pertencente ao espaço), onde os atores poderiam evoluir e se deslocar espacialmente. Havia também um balcão onde as bebidas poderiam ser adquiridas, e que também era usado como espaço para cenas curtas.

Na imagem abaixo (figura 34), podemos observar algumas particularidades espaciais dessa criação: A configuração forma um corredor no qual os atores vão em

direção a alguns homens que estão sentados em mesas de bar, outros em pé, na frente das casas, enquanto observam os atores que avançam pelo corredor banhados sob uma luz amarelada, vinda de um poste que tem várias instalações elétricas. Ao fundo vemos um edifício.

A luz é fosca, aberta, pouco marcada, ambientada (sabemos que é noite), e destaca, por oposição, a luz branca brilhante da direita, que ilumina uma parede igualmente clara, com portas largas e grandes na frente. Em uma dessas casas da direita, notamos que uma das portas está aberta e observamos, no seu interior, luzes coloridas de um ambiente aparentemente festivo (espaço escolhido para o desenvolvimento central da peça, o Bar).

Figura 34 – Imagem de *Rebola* (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.



A área externa do espetáculo (o Beco) é carregada de contrastes e significações próprias, e delimitam não apenas o posicionamento espacial dos atores e público, mas também o horizonte sociopolítico da encenação onde tudo parece ser muito precário. Enfatizando, para o espectador, que a obra deva ser compreendida através dos atravessamentos provenientes daquele ambiente, como componente essencial da encenação. Fonte: Andréa Magnoni.

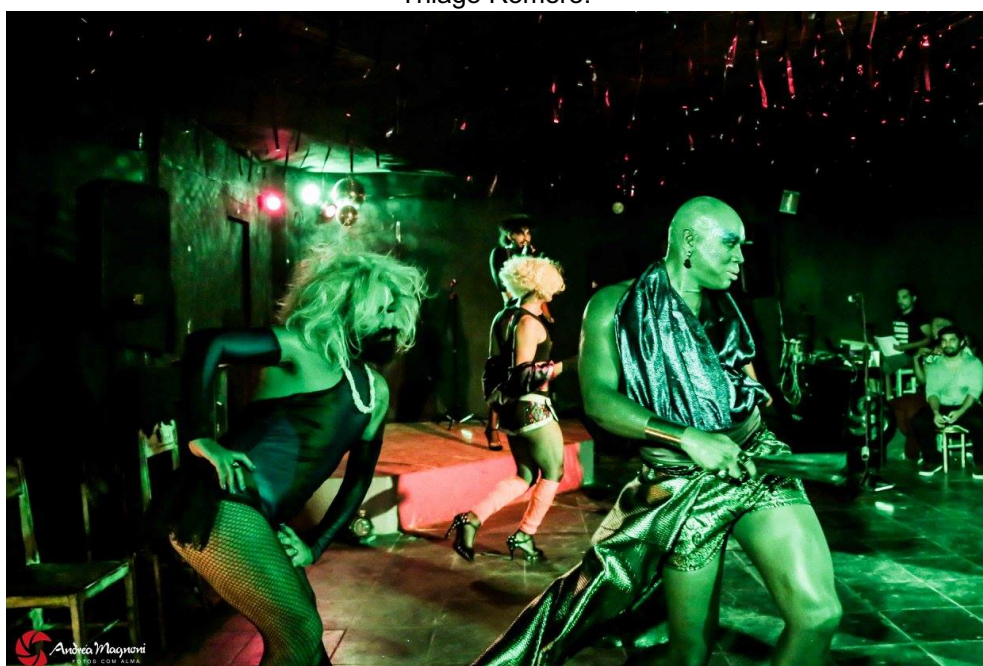
Podemos notar, nitidamente, que o ambiente externo conta com uma textura carregada, um tanto barroca, de onde despontam algumas oposições: prédios e casas; claro e escuro; homens e não-homens travestidos; ordem e desordem que, em

síntese, pode ser bem representada pelo emaranhado de fios que saem dos postes e borram a paisagem.

Já o ambiente interno (figura 35), igualmente deteriorado, apresenta um espaço precário para exibição de performances, com divisão entre a área de atuação e a área do público, que se acomodava em mesas espalhadas pelo local.

Embora a olhos nus, os olhos do cotidiano, observemos que toda essa ambientação (interna e externa) faça parte da normalidade do espaço, visto que são ambientes urbanos comuns a qualquer lugar boêmio, foi justamente dessa convenção de normalidade/naturalidade que o diretor se valeu e se interessou para desenvolver o argumento, o conceito e as espacialidades do seu espetáculo, já que o que lhe interessava naquele espaço era, justamente, a concretude material e as narrativas vividas possíveis de serem resgatadas e assimiladas pela linguagem teatral.

Figura 35 – Imagem de *Rebola* (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.



Vemos a área interna do espetáculo que, igualmente a área externa, apresenta traços de precariedade espelhados em todo o ambiente, e também nos figurinos dos atores, revelando que as camadas que revestem o ambiente conduziram as escolhas estéticas e relacionais da direção. Foto: Andréa Magnoni.

Nesta encenação, a ambientação da trama é a própria arquitetura do Beco dos Artistas, espaço no qual o diretor se apoderou para evidenciar o lugar através dos vínculos possíveis entre o ambiente e as dramaticidades intrínsecas a ele, capazes de serem problematizadas pelas ações cênicas elaboradas pelo encenador.

Portanto, ao se tornar abrigo da proposta cênica, a realidade material, sociopolítica, afetiva e imagética do espaço foi urdida através do seu desvelamento teatral, com a finalidade de trazer à tona os anseios discursivos pretendidos pelo coletivo cênico.

4.4 O ESPAÇO RELACIONAL

O espaço do Beco ora abandonado, supostamente vazio, com piso de cimento batido, paredes carcomidas, mesas e cadeiras avulsas, tomando as lições de Peter Brook, passou a ser uma área a ser experimentada, onde o diretor se pôs a traçar percursos e investigações de caráter relacional, a partir da percepção e relação pessoal dele com o espaço, ou seja: caminhar por ele, poder senti-lo, avaliar seu potencial cênico, escutar suas ressonâncias e imaginar o que seria bom ver ali.

Nesta investigação, o relacionamento estabelecido pelo diretor com o espaço deu-se através da ocupação efetiva do lugar, pesquisando as diversas formas de habitá-lo, observando não apenas as dinâmicas, comportamentos sociais e convenções estabelecidas ali, mas, também, as reminiscências afetivas que o próprio criador havia vivenciado naquele ambiente.

Embora, atualmente, o Beco dos Artistas pareça um local inóspito, para o encenador era uma espécie de relicário, que resguardava muitas memórias afetivas, não apenas das pessoas que um dia viveram ou trabalharam lá, mas dele próprio, como homossexual que frequentava o espaço quando havia atividades acontecendo ali, pois o Beco foi um dos primeiros locais da cidade onde ele desenvolveu parcerias importantes para dar continuidade aos seus trabalhos cênicos. Sendo, pois:

O passado do sujeito – sua tradição cultural- que governa a percepção do espaço presente, que o faz reconhecer os lugares. Não um passado histórico, mas o passado que nos fala das experiências cotidianas que já vivemos: o espaço vivido. O espaço no qual estão impregnadas as nossas emoções, boas e ruins advindas de eventos nos quais tomamos parte, seja com agentes, seja como receptores. O espaço vivido é o espaço da nossa experiência no mundo (MALARD, 2006, p. 29 apud REBOUÇAS, 2010, p. 27).

Além de ativar as reminiscências pessoais, ao aprofundar a experiência de ocupação do Beco, permitiu que o ambiente se fizesse presente à memória sensorial de todos os participantes, pois o espaço vivo permitia que as texturas e camadas fossem sentidas por todos os agentes criativos desde os primeiros instantes em que

adentraram no ambiente, que não se restringia apenas ao espaço físico, mas as ressonâncias por ele emanadas, como aponta o diretor em entrevista para essa pesquisa:

Escrevemos o projeto achando que seria legal para levar as bichas de volta para ocupar aquele espaço. Porém, quando chegamos lá, na abertura do projeto, descobrimos que a vizinhança não queria mais aquilo, e fomos denunciados à SUCOM, que permaneceu lá durante os quatro ou cinco meses de duração do projeto. Eu sofri ameaça da síndica de um prédio falando que eu era um baderneiro. Então, para além de um projeto de ocupação artística que ia trazer artistas ligados ao gênero ou *drag queens*, descobri que era um projeto de resistência, eu tinha que mantê-lo funcionando até o final. O espaço começou a dizer para mim que ali eu não poderia brincar, ali teria que aceitar que a obra estaria em função do espaço, caso contrário, não conseguiria fazer a peça, nem terminar o projeto (informação verbal)⁴⁴.

Neste depoimento, o protagonismo do espaço se evidencia, não apenas na temática e na técnica para revelá-lo, já que o diretor se vale do teatro documentário para compor a dramaturgia do seu espetáculo, mas, de modo semelhante, pelos atravessamentos e camadas relacionais do espaço que iriam impactar diretamente na concepção, desenvolvimento e fruição do espetáculo.

Esse posicionamento crítico da obra em relação a sua estrutura espacial é um ponto integrante da noção de *site-specific*, como destaca Miwon Kwon:

Ser específico em relação a um espaço é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais no sentido de expor as operações ocultas, e revelar as maneiras pelas quais a instituição molda o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural (KWON, 2002, p. 14).

Neste sentido, há no espaço elementos e conjunções que podem ser decodificados para propiciar uma interação dos agentes criativos com o ambiente, cabendo ao diretor encabeçar essa experiência, como Romero comenta:

Aquele bar era quase parceiro. Eu abria aquele bar, eu vendia naquele bar, eu colocava o som daquele bar, fechava as portas daquele bar, eu coordenava a faxina daquele bar... virei um dono de bar porque ele foi meu parceiro durante cinco meses. Ele dizia para mim a peça (se formos personificar o espaço), essa cena não pode ser aqui. Você tem que entender as passagens, as possibilidades, você não vai ter um palco com uma luz de contra necessária em dado momento, mas como é que esse contra vem? Vem de uma luz externa, da rua. Às vezes o

⁴⁴ Entrevista concedida por ROMERO, Thiago. **Depoimento** [jun. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. Salvador, 2018. Filmagem (120min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

ator estava iluminado pela luz do poste que adentrava pela janela. Então, se relacionar, observar e ouvir o espaço é um dos pontos iniciais (informação verbal)⁴⁵.

A vivência, constituída como chave do processo para encenar no ambiente não-teatral, se ocupa em perceber as linhas de força e energias presentes, os hábitos e padrões instaurados ali, e também revela a capacidade de serem alterados, agregados ou desafiados durante a construção do espetáculo. Nesta conjuntura, acender um cigarro diante de uma janela aberta, que recebe a luz do poste, torna-se um desafio estético que talvez busque ressignificar uma ordem do cotidiano ou atualizar um hábito teatral.

Quando o diretor assume a criação baseada nas situações reais do espaço, usando dos elementos da arquitetura local, com seus objetos e significantes, para montar a narrativa, longe de prezar por uma atmosfera interessante ou representar um símbolo, pretende evidenciar o próprio espaço material através dos vínculos possíveis entre a realidade do Beco dos Artistas e as performatividades intrínsecas a ele, capazes de serem exploradas pela encenação. Característica comum a vários espetáculos que ocupam espaços não teatrais, como bem esclarece Silvia Fernandes:

Este teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o público a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por colocá-los num espaço concreto, contaminado de imaginário próprio, seja por misturar atores e não atores nas apresentações (FERNANDES, 2013, p. 85).

Essas incorporações se estendem tanto no plano subjetivo, relacionado com a percepção preexistente ao espetáculo teatral, como o plano material, visto que os elementos que compõem o espaço, assumem, no processo criativo, ativações teatrais que podem ampliar a compreensão sobre aquele espaço, impactando diretamente na concepção do espetáculo, bem como, na atuação e recepção, que, ao serem inseridos nesta estrutura, terão múltiplas perspectivas para guiar suas experiências estéticas.

Desta maneira, quando em uso de um espaço em abandono, como no caso do espetáculo *Rebola*, o procedimento criativo revela camadas subterrâneas, que ao expor, animar, dar usos e sentidos a um espaço, desvela um manancial de

⁴⁵ Id., 2018.

atravessamentos e referências que proporcionam resultados que podem redimensionar os parâmetros daquele lugar.

Portanto, ao habitar artisticamente os lugares não-teatrais, muitas vezes sem uso, como metodologia de criação, as peças geram uma ação inédita e o redimensionam.

Figura 36 – Imagem de *Rebola* (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.



A disposição do público, que faz parte da funcionalidade do lugar, está totalmente envolvida dentro da estrutura da encenação, porque, nesta proposta, o espaço cênico articula-se a partir das estruturas próprias do ambiente ora ocupado pelo teatro. Para o frequentador do espaço, a surpresa é a dramatização, não a realidade do ambiente. Discrepância que a direção ressalta. Fonte: Andréa Magnoni.

Consequentemente, produzem não apenas um espaço alternativo para a experiência teatral, mas “espaço tempo relacionais, lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído (BORRIAUD, 2009, p. 62), dado que a criação teatral nessa configuração espacial desencadeia uma série de procedimentos singulares para abordar aquele lugar (extra)ordinário, que culmina no conceito de *site-specific*.”

Sendo assim, faz-se necessário observar algumas questões relacionadas ao ambiente ocupado pelo teatro, como sua destinação, uso, história e memória, uma vez que estas considerações permitem uma ampliação da ação teatral em relação à dimensão urbana, no sentido de oferecer outras possibilidades de relacionamento

para os agentes da cena, que, por sua vez, interfere no cotidiano da cidade, alterando momentaneamente as redes de percepção e imaginários ali existentes.

4.5 CENOGRAFIA: ANFITRIÃO FANTASMA

Uma vez assimilada a experiência espacial como laboratório cênico, o diretor Thiago Romero nos faz refletir sobre o significado da cenografia no teatro *site-specific*, ao apontar que, no seu entendimento, há diferenças conceituais e processuais ao assumir esse ambiente vivo como espaço cênico.

No que concerne ao conceito, ele destaca que, por não pretender adotar o espaço como signo ou sugestão de algum ambiente, mas um ambiente significativa e autorreferencial (que ele, como o criador, se vale para produzir seu trabalho, ou refletir através dele as questões pretendidas pela encenação), o espaço cênico passa a ser envolto pela totalidade daquele ambiente, que é complexo e repleto de citações históricas, sociais e pessoais.

Por outro lado, nota que em certos momentos da encenação pode caracterizar parte desse ambiente para um determinado fim poético, ou para a concretização de uma determinada cena, e, para tanto, se ocupa em construir uma cenografia pretendendo suprir aquela demanda específica.

Esta característica particular de perceber o espaço cênico pode ser observada nas notas de Clifford McClucas (1998), nas quais o autor apreende que no teatro *site-specific* o espaço cênico se caracteriza a partir da coexistência e da sobreposição de dois conjuntos básicos de arquitetura: a do lugar, que ele chamou de “anfitrião” (aquilo que é do local); e a da cena, que ele chamou de “fantasma” (aquilo que é temporariamente trazido ao local).

Nesta acepção, “o próprio local se torna um componente ativo na criação, que em vez de um espaço neutro de exposição ou cenário metonímico para a ação dramática, se torna um agente vivo da teatralidade” (PEARSON, 2010, p. 166 apud BIRCH; TOMPKINS, 2012, p. 70). Em contrapartida, para se conformar como tal, é necessário que os elementos da linguagem teatral habitem este espaço, mesmo que temporariamente, para concretizar os intentos estéticos dos agentes criativos.

Neste cenário, o “anfitrião” e o “fantasma” podem ser funcionalmente independentes e, significativamente, podem ter origens bem diferentes e ignorar a presença um do outro. Porém, no teatro *site-specific* eles coexistem, mesmo que por

vezes sejam incompatíveis, pois o seu alinhamento (conceitual e espacial) se dá no sentido de construir os jogos e dinâmicas que serão investigados e desenvolvidos pela encenação.

Esta sobreposição, que revela a condição de inseparabilidade, constitui, ainda, uma contaminação ou um estado em que não se diferem espaço histórico/ real e espaço cênico/ imaginário, pois ambos adquirem uma condição híbrida do artifício teatral. Revelando, assim, novas relações entre a cena e o ambiente que é articulado através da instalação de arquiteturas que refletem sua localização social, política e histórica, bem como suas propriedades formais e as fusões que definem seus contextos culturais.

Isso significa que, mesmo ao trabalhar fora de um edifício teatral convencional, o diretor, em parceria com o cenógrafo, deve juntar uma série de ingredientes de primeira classe, que podem ser utilizados de maneira flexível e independente da situação, como se ele fosse um cozinheiro, trabalhando de dentro para fora da produção teatral (HOWARD, 2015, p. 47).

Confirmando esse raciocínio, Thiago Romero explica que, ao optar pela saída da caixa cênica, o espaço ganha contornos complexos e sua regulação passa por negociações nem sempre costumeiras, e nem favoráveis para os criadores, devido às dinâmicas próprias do local (constantes), que podem sobrepor à estrutura teatral (temporária), enredando o espetáculo num permanente estado de atenção e escuta que põe a linguagem teatral em risco.

O potencial risco, ao qual o diretor se refere, pode estar diretamente ligado com a realidade material e funcional dos espaços ocupados como espaço cênico, no qual o possível encontro entre as duas realidades – a do espetáculo (com suas necessidades estéticas) e a do espaço (com suas próprias maneiras de organização e relação) – põe em cheque algumas sugestões e formulações dentro do universo da encenação, sobretudo quando a materialidade do lugar selecionado é, de maneira tal, que impossibilita qualquer negociação com a ficção.

4.6 INTERFERÊNCIA DO REAL

Diante desta perspectiva, observa o diretor, se faz necessário perceber as forças e convenções atuantes no espaço e dialogar com elas, não tentar bani-las em favor do espetáculo, pois o risco pode ser traumático para todos os agentes da cena,

na medida em que o espaço condiciona o produto artístico e não pode ser apagado pela ficção, afirma o diretor:

Estou no tempo real, num espaço real, construindo uma ficção que tem que ter tons fortíssimos daquela realidade. Por mais que eu esteja trabalhando com uma grande fábula, eu vou entender sempre a realidade daqueles espaços, a história que aquele espaço tem. É importante dizer isso, no *Rebola* eu não fui arbitrário, tinham muitas vozes silenciadas e muitos lugares que eu precisava entender. [...] o diretor tem que entender que está no espaço real, que está imbuído de memórias, e que essas memórias não podem ser apagadas por ele, pode, talvez, ser manipulada ou então ficcionalizada por uma outra memória (informação verbal)⁴⁶.

Neste relato, destacamos três aspectos:

- a) a importância de conhecer o espaço (memórias e histórias);
- b) a sincronia entre a realidade do espaço e os objetivos do criador;
- c) a segurança de que o contexto do espaço será um atuante constante no espetáculo.

Na fala de Romero, identifica-se, de maneira mais exata, como estes “espaços vivos”, como denomina Schechner (1994), interferem na criação, já que possuem uma carga vital, de vida real que, ao ser inserida na cena, interfere e transforma o trabalho artístico. É, pois, “um espaço expandido, que inclui desde as paredes, teto e piso, passando pelo imaginário construído sobre o lugar e a relação entre atores e espectadores, no qual o espaço está envolvido ativamente em todos os aspectos da representação” (SCHECHNER, 1994, p. 14).

Nesta compreensão, o lugar teatral, sendo um microespaço dentro de outro ainda mais complexo - a cidade - carrega desta um contexto sociopolítico/ histórico que não deve ser negligenciado na encenação, tendo em vista que tais referências, em diálogo com as demandas do processo criativo, darão embasamento à proposta cênica.

No capítulo “A irrupção do real”, do livro *Práticas do Real na Cena Contemporânea*, José A. Sanchez Martínez (2007) fala em “anexação de realidade”, termo estabelecido por Tadeusz Kantor. Para esse diretor, a preexistência de cada elemento influenciava e modificava a cena e não poderia ser ignorada ou eliminada. Ou seja, tudo que entrasse em cena deveria determinar o fazer “sem renunciar a sua existência em benefício de uma realidade de segunda ordem [...] A preexistência dos

⁴⁶ ROMERO, 2018. (Apêndice C).

elementos cênicos não pode ser eliminada pela ilusão do texto ou da encenação” (SANCHEZ MARTÍNEZ, 2007, p. 99).

De modo semelhante, para Kantor, devia-se utilizar a história por trás de cada elemento em prol da encenação, deixando que suas peculiaridades pré-existentes interferissem e fizessem parte do sentido do trabalho.

Em vista disso, os vestígios de funcionalidades, relações e memórias dos espaços que são presentes e ausentes (arquitetura e contexto), permitem compreender de que maneira as encenações *site-specific* se elaboram nestes lugares repletos de reminiscências e fluxos, pois são formados por camadas interconectadas por toda uma rede de citações, alusões, proeminências ou, simplesmente, de rastros involuntários encontrados ou desencadeados que habitam esse espaço.

Essa tensão entre a ficção e a realidade se estrutura como consequência de uma visão que reconhece a teatralidade como produtora de uma realidade artificial (construída) sob aquele ambiente adotado como espaço cênico, proporcionando, igualmente, aberturas para que o espaço possa invadir a ordem teatral.

Tal ordenamento impacta diretamente no trabalho do ator e na participação do público, aos serem os principais agentes deste embate entre o real e a realidade cênica, que se consolida na expressão de uma experiência estética compartilhada, mediada pelas intervenções da direção.

Por outro lado, é necessário prestar atenção ao eco dessa estrutura, “porque por mais estimulante, encantador, nostálgico e atraente que um espaço possa ser, não será bom se sua arquitetura trabalhar contra a produção planejada: pois, esses problemas não desaparecerão” (HOWARD, 2015, p. 46).

Por ser uma organização de elementos, o espetáculo estará utilizando artisticamente dos elementos do real como instrumento para a invenção de um novo ordenamento do espaço, apontando, desta feita, para um paradoxo processual: o espaço real como mote de criação muitas vezes precisa ser estetizado para dar subsídio a ficção e passar a ser ambiente da peça, que para existir na linguagem teatral, deve preservar as características do real daquele espaço.

Para André Carreira, o acontecimento teatral nesses moldes testa os limites de um espaço habitado por convenções que não são as do teatro, e que estão a serviço da funcionalidade e do jogo das ficções expandidas. Nesse contexto, diz o autor: “o teatro que invade a cidade é uma presença inusitada; por isso, sempre propõe novas

formas de diálogos que podem deformar as práticas de uso do espaço” (CARREIRA, 2017, p. 22).

Assentindo com este entendimento, Thiago Romero nos diz que as dimensões reais do lugar selecionado como espaço cênico nas suas criações podem, muitas vezes, se impor à ficção e ao trabalho de diretor:

No teatro concebido em um espaço não-teatral, temos que ir lidando com outros meios e outras maneiras de entender a própria arquitetura do espetáculo montado naquele espaço, que é vivo o tempo inteiro, cada dia era uma novidade. Teve um dia que deu um curto-circuito; no outro caía goteiras por conta da chuva (e tivemos que refazer o telhado); noutra ocasião uma mulher, visivelmente alcoolizada, invadiu a cena para brigar com um dos atores [...] Podíamos estar confortáveis na caixa, que dá problema também, podíamos estar tranquilos com um equipamento bom de iluminação, etc., mas se você escolheu outro espaço, vai ter que lidar com a realidade material dele (informação verbal)⁴⁷.

4.7 EQUIPAGEM

Além de perceber o espaço de maneira global, que por si irá influenciar nos arranjos dramaturgicos, convenções e concepção da encenação (bem como na atuação e recepção), o diretor chama nossa atenção para as demandas operacionais desse espaço-motor quando o teatro o ocupa, visto que os equipamentos técnicos de que a linguagem teatral faz uso para se constituir como tal, nem sempre adotarão os procedimentos, equipamentos e práticas costumeiras utilizadas no teatro de espetáculo de sala.

Nas encenações *site-specific*, as demandas técnicas tentarão preservar as características singulares do espaço, e partindo delas, descobrirão de que modo sua estrutura poderá ser organizada para suprir as demandas de luz e som, por exemplo, sem ponto de fuga para a visão geral da encenação naquele lugar, preservando a singularidade de cada elemento do espaço, na construção do todo artístico.

Neste caso, o modo de utilizar os equipamentos teatrais para produzir a ficção muda de direcionamento, considerando, segundo o diretor, a possibilidade dos equipamentos do próprio espaço serem ressignificados para compor e produzir a ficção e os fins estéticos sem camuflagem. Por exemplo: o iluminador que fez a luz do *Rebola* não podia fazer uma luz espetacular instalando refletores ao redor do espaço,

⁴⁷ ROMERO, 2018. (Apêndice C).

teve que lidar com os equipamentos próprios daquele espaço que pudessem suprir tais necessidades cênicas, partido das especificidades materiais próprias que aquele espaço oferecia, nos explica Thiago Romero.

Esse entendimento é compartilhado por Guilherme Bonfanti, ao tratar da concepção de luz do espetáculo *O Livro de Jó*, do coletivo Teatro da Vertigem, ao apontar que:

Iniciei minha pesquisa pelos materiais do espaço, me debruçando sobre a construção artesanal e a ressignificação dos materiais luminotécnicos hospitalares, que se transformavam em refletores. Além de pesquisar os materiais, passei a interferir neles, desmontando-os e adaptando-os para uma utilização teatral. Aparelhos normalmente utilizados para ver radiografias, observar detalhes em um doente ou operar, passam a iluminar a cena e fazer a função de refletores (BONFANTI, 2015, p. 15).

Diante desta semelhança operacional, Romero perfaz outra observação pertinente ao trabalho criativo no teatro *site-specific*, ao notar que quando o diretor se propõe a criar uma peça em um espaço convencional, ele não se preocupa, inicialmente, com o espaço, pois todos os equipamentos que a linguagem faz uso para materializar-se como tal já estão lá, não representando uma preocupação da direção. Neste espaço pode-se montar o cenário, caso haja; pode-se fazer algumas adaptações espaciais, caso a sala de ensaio onde o espetáculo foi concebido seja maior ou menor que a sala de apresentação; pode-se, ainda, montar o projeto de luz e verificar o funcionamento do som. Todos os equipamentos já estão dados.

Entretanto, quando se vai para o *site-specific*, esses arranjos técnicos passam a ser uma demanda da direção, já que todos os aparelhamentos têm que ser dispostos em diálogo com a realidade do espaço ocupado pelo teatro, como observa o diretor na entrevista realizada para essa pesquisa:

Quando você vai para outro espaço, tem que repensar toda a relação do teatro com o espaço e reconfigurar todos os equipamentos teatrais em função e diálogo com o espaço. Talvez eu não pense muito no espaço quando eu estou dentro do teatro. Por outro lado, nos espaços que eu escolhi, quando saí da caixa cênica, sem todos aqueles equipamentos, notei que esse novo espaço tinha que ser o primeiro lugar com o qual eu precisava ter intimidade para descobrir como instalar o teatro ali⁴⁸.

⁴⁸ ROMERO, 2018. (Apêndice C).

É interessante observar como os arranjos espaciais selecionados para compor o espetáculo *Rebola*, pelo ponto de vista deste encenador, estão, de algum modo, fundamentados na subordinação dos elementos da produção ao espaço selecionado, que integrados de modo a dialogar com as especificidades daquele lugar, desencadeiam um processo intenso de investigação de arranjos técnicos, materiais e assimilações, que tem por objetivo preservar as experiências sensoriais circunscritas àquele local, sem que haja fuga na perspectiva defendida pela encenação, que ocorreria, por exemplo, caso fossem instalados equipamentos habitualmente usados no teatro: varas de luz, refletores, filtros, lentes, gobos, etc.

4.8 ESPECTADOR TRAGADO

Conseqüentemente, tal quais as proposições de Artaud, que entende que o espaço deve ser concebido para proporcionar aos espectadores modos de percepção múltiplos, sugerindo a busca de um acontecimento teatral que se realiza através de um ambiente que deflagre as relações interpessoais do ser da cena e do sujeito da plateia; na criação do espetáculo *Rebola*, essa realidade é bastante evidente e consciente por parte do diretor, como podemos notar na imagem abaixo, quando ele provoca os atores e público, imersos naquele ambiente, a resolverem uma questão da cena.

Romero compreende que, assim como ele teve que habitar o espaço para perceber e assimilar as particularidades inerentes àquele lugar, o espectador também deve ser tragado pelas mesmas referências e imaginários. Para ele, se a obra é uma coisa no espaço teatral e fora dele é outra coisa, com o espectador vai ser a mesma coisa. Ele vai ser atravessado por aquele espaço, mesmo que o diretor não pense nisso. “Quando falo em espaço, não falo apenas no espaço de dentro, falo do espaço como um todo”, afirma Romero, completando que é inevitável não perceber as diversas camadas e imaginários que compõem seu espaço cênico.

Esta observação do diretor nos remete aos conceitos de Grotowski e sua compreensão acerca da relação entre o diretor teatral e o espectador, que é mais íntima do que se possa imaginar à primeira vista, uma vez que, no seu entendimento, o diretor teatral é, antes de tudo, um espectador por profissão, aquele que olha, deixa-se afetar pelos agentes criativos, e, em seguida, organiza toda a estrutura para que

outros espectadores possam colher as impressões e sensações propostas por aquela equipe, capitaneada pelos atores. Nas palavras de Grotowski:

O diretor é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer. Mas, se souber de fato, poderá tornar-se criativo: Eu não sei fazer isso, sou, no entanto, um espectador. (...) Um dos problemas cruciais da profissão de espectador, ou seja, do diretor que olha, é saber dirigir a sua atenção e também a dos outros espectadores que irão chegar (GROTOWSKI, 1984, p. 11).

Tendo em mente essa consciência, e a certeza de que o espaço onde esse encontro entre atores e público se dá modifica o processo de criação e fruição do espetáculo, Romero nos esclarece que nas suas encenações busca inserir o espectador dentro de uma estrutura multifacetada, onde ele possa sentir a peça através da própria percepção de habitar aquele lugar, visando proporcionar uma experiência distinta daquela que o espectador poderia encontrar no teatro de espetáculo de sala, sem a qual, para ele, não faria sentido deslocar o espectador do seu lugar habitual confortável e climatizado.

Ao testar as operações ambientais de uma experiência cênica e concluir que elas atuam sobre a audiência e sobre os atores de forma simultânea, Schechner, em *O Teatro Ambiental*, ofereceu instrumentos para a observação do fenômeno teatral como uma complexa rede de experimentações e de produção de sentidos. O ambiente, nesta formulação, não é apenas espaço atuação, mas aquilo que resulta da ocupação dos seus habitantes e suas relações.

Do mesmo modo, no teatro *site-specific*, são também relações ambientais as práticas e invenções ficcionais, nas quais as ações dos atores e a presença dos espectadores reorganizam temporariamente o espaço e configuram as estruturas que compõem os arranjos da encenação.

Figura 37 – Imagem de *Rebola* (2016), texto de Daniel Arcades, encenação de Thiago Romero.



O espaço cênico dessa encenação comporta na sua estrutura uma alta capacidade de jogo entre os participantes, colocando os elementos do real a serviço da arte e vice-versa, principalmente quando a estrutura dramática da encenação se abre para comportar as sugestões, arranjos e interferências empregadas pelos espectadores imersos naquele ambiente. Fonte: Andrea Magnoni.

Espontaneamente, a concepção do teatro *site-specific* lança o espectador numa zona multi-relacional que demanda a exploração e ocupação do público como exigência para a obra se concretizar plenamente, e mais do que o simples estar/presenciar, a encenação *site-specific* muitas vezes só acontece por meio das inter-ações do público com a obra, que são díspares e únicas a cada sessão, e, por essa razão, estabelecem seus próprios acessos cognitivos e relacionais, como assegura Anne Ubersfeld:

[...] é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. Ele é forçado a envolver-se no espetáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra atividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o caráter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas tão variadas (UBERSFELD 2005, p. 20).

Conforme a encenação, essa perspectiva lança os espectadores naquela zona relacional que Jacques Rancière, em seu livro *O Espectador Emancipado*, reconhece como autônoma, quando o teatro se abre em possibilidades e oferece a cada espectador a prerrogativa de ter sua própria relação, percepção e leitura particular daquele evento cênico.

Portanto, a presença do ambiente no interior dessas propostas cênicas *site-specific*, ou a dinâmica gerada por ele, contribui não somente para a comunicação, mas, igualmente, revela procedimentos criativos que fazem parte de aspectos intrínsecos ao espaço, onde os artistas exploram não apenas a localização, mas, especialmente, os contextos, como acontece no espetáculo *Rebola*, que por meio das intervenções do diretor (o espectador por profissão), aponta caminhos que irão conduzir a experiência daquele público convidado.

4.9 PRODUÇÃO E VEICULAÇÃO

Afora os atravessamentos do ambiente na criação e fruição, Thiago Romero observa que a coordenação e produção dos seus trabalhos cênicos foram pelo mesmo caminho dos agentes criativos, pois os produtores tiveram que aprender a lidar com as demandas específicas de cada espaço e reorganizar o modelo de financiamento, modo de veiculação e circulação do espetáculo a partir delas, que, segundo o diretor, não cabiam nos mesmos processos largamente praticados no teatro de espetáculo de sala, e pontua:

As especificidades do *Rebola* eram completamente diferentes das especificidades de um espetáculo no teatro, e isso é custoso. Ainda mais quando se tem que levar público, divulgar, vender. Eu tive sorte das minhas experiências serem em lugares acessíveis, mas ainda assim é caro, mesmo simples não cabe uma lotação de um teatro. A depender do espaço, você faz para 10, 15 pessoas e o produtor tem que ser sensível e pensar como vai gerir isso. Porque as estratégias de marketing e divulgação tem que se dar conta disso, você não está no teatro convencional, então tem que pensar qual será essa divulgação, qual o apelo que vai ter, como o público vai chegar ao espaço⁴⁹.

Essa demanda operacional da produção executiva do espetáculo nos remete diretamente para outras questões: sendo o teatro *site-specific* resultante do processo criativo e investigativo naquele espaço não-teatral, onde a peça foi originada e

⁴⁹ ROMERO, 2018. (Apêndice C).

desenvolvida, é possível fazer mais de uma temporada e/ou sair em circulação com o espetáculo mantendo os elos vinculantes do espaço que constituem aquele trabalho?

Na experiência de Thiago Romero, relatada em entrevista para esse trabalho, o diretor explica que a permanência do espetáculo em cartaz por mais de uma temporada é quase nula porque, com a saída do teatro, o lugar volta às atividades cotidianas, nem sempre dispostas a abrigar outra vez as ordens teatrais. Quando não, o custo operacional de voltar a ocupar aquele espaço é muito alto. Ciente dessa realidade, Romero assume que o espetáculo *Rebola* foi criado para morrer ao final da temporada.

Tentando pontuar essa questão, Fiona Wilkie (2004) explica que neste gênero teatral alguns criadores reivindicam aquilo que há de único no espaço, mais do que às especificidades (que podem ser comuns a vários locais), e por esse motivo, recorrem ao adjetivo "exclusivo" para destacar as características singulares daquele espaço selecionado, sem o qual o trabalho artístico se esgota.

Por conseguinte, para fazer uma peça verdadeiramente *site-specific*, a autora entende que a obra tenha que estar totalmente vinculada ao seu espaço, tanto em seu conteúdo quanto na forma, quando o próprio espaço é um objeto da criação, caso contrário, se for móvel, o trabalho assumirá esse espaço como meio.

Refutando o maniqueísmo dessa afirmação, a própria autora observa que existem espetáculos que são totalmente *site-specific* (quando as camadas do espaço são reveladas através de referências históricas, contextos sociais ou biográficos), que unem a encenação ao lugar em termos indissociáveis; e, por outro lado, existem diversos espetáculos que fazem uso de um conceito espacial e utilizam um espaço genérico ou espaços simpáticos aos propósitos da encenação.

Essa compreensão é compartilhada por Romero, quando o diretor nota que é possível fazer apresentações em outros espaços afins, desde que o projeto inicial se estabeleça tendo em vista essa perspectiva.

Portanto, há duas maneiras de lidar com essa questão:

Alguns projetos são totalmente específicos do local, ou seja, eles não poderiam ocorrer em nenhum outro lugar sem perder o elo de significado e conexão; enquanto outros projetos mais flexíveis podem trabalhar em torno de um certo senso de lugar, isto é, uma atmosfera ou conceito no centro do projeto (WILKIE, 2004, p. 53).

Diante desta perspectiva, a autora destaca que grande parte dos criadores desse gênero teatral assinala para uma sensação de esvaziamento, quando as peças são adaptadas para lugares similares ao original. Contudo, quando podem ser deslocados, possibilitam que o espetáculo possa circular por espaços afins (adaptados), desde que obedeça a uma lógica conceitual que anima a encenação. Na prática, isso significa que a concepção do espetáculo esteja a par dos atravessamentos e interconexões possíveis.

Na vivência do espetáculo *Rebola*, Thiago Romero nos revela que, a convite de festivais e insistência da equipe, o espetáculo foi adaptado para as configurações da sala de espetáculos, fator que modificou completamente a estrutura, dinâmica e relações da peça com o espaço, e a sensação de esvaziamento conceitual da obra tornou-se evidente para ele, ao perceber que a proposta se dissolveu diante da ausência daquilo que o concebeu, o espaço.

Nas suas palavras, Thiago completa: “Perde tudo, perde o espaço, acaba com a conexão com a realidade, passa a ser apenas teatro dentro da convenção do teatro convencional, onde cada atuante tem o seu espaço preestabelecido” (informação verbal)⁵⁰. Afirma ainda que se perde a experiência de habitar o ambiente que gerou o trabalho.

4.10 VARIAÇÃO OPERACIONAL

O relato de Romero, observado ao longo desse capítulo, nos leva a considerar haver uma mudança de pensamento sobre o espaço cênico e o uso que o diretor faz no ato de conceber o espetáculo, algo semelhante ao que ocorreu na virada do século XX, quando a compreensão de cenário mudou substancialmente.

Até meados do século XIX, um cenário poderia perfeitamente ambientar várias peças sem que isso reverberasse como uma falha conceitual, pois a “própria origem do termo (em francês, *décor*: pintura, ornamentação, embelezamento) indica, suficientemente, a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa” (PAVIS, 2007, p. 42).

Contudo, com a modernização da linguagem, entendeu-se as necessidades cenográficas únicas para encenações únicas, ocasião em que o espaço cênico passou a integrar o conjunto da encenação como significante, não ilustração. “A

⁵⁰ ROMERO, 2018. (Apêndice C).

cenografia é, assim, o resultado de uma concepção semiológica da encenação” (PAVIS, loc. cit.).

Na prática do teatro *site-specific* essa realidade é ainda mais aprofundada, pois, não podendo transferir os espaços e seus contextos para qualquer local que comporte um espetáculo teatral, a peça, tal qual foi concebida, está, muitas vezes, destinada a ser um experimento não reprisado.

Consequentemente, essa maneira de conceber o espetáculo leva o diretor a elaborar novos procedimentos para criar o conceito operacional da encenação, que vai estar arraigada diretamente ao espaço original, sem o qual, toda sua estrutura central é modificada, como nota Thiago Romero:

criar no espaço não-teatral exige outro pensamento porque tem várias questões estéticas e políticas envolvidas na pesquisa daquele espaço, e o encenador tem que estar consciente disso quando escolhe outro lugar para o teatro. Esse lugar tem que ser escutado, tem que ser investigado, e essa pesquisa vai interferir na sua encenação. A escolha espacial vai ditar sua encenação, porque ali você está lidando com um lugar real, ali você tá lidando com os espaços que precisam ser vistos e apreciados antes e durante a criação. O diretor precisa saber que aquele espaço vai interferir na atuação e na relação com o espectador (informação verbal)⁵¹.

As considerações de Romero sobre o ambiente e suas circunstâncias, demonstram um entendimento explícito acerca das forças que regem esse espaço. Certo de que, sem se adequar às referências próprias do lugar (histórica, social, relacional), o diretor pode incorrer no erro de colocar sua proposta cênica em um abismo semântico.

Por outro lado, quando o criador entende que aquele espaço propicia uma abertura para que novos significantes sejam descobertos e revelados na encenação, passa a considerá-lo como preponderante ao jogo cênico pretendido.

Consequentemente, Romero entende que o espaço é promotor de mudanças importantes no processo de criação do espetáculo e no trabalho operacional do diretor, que conduz a experiência artística naquele ambiente aquém das convenções teatrais hegemônicas:

Como eu optei por um espaço fora dos padrões das salas teatrais, a primeira parte do meu trabalho consiste em entender o espaço (ouvir, habitar, me relacionar). Então, eu não estava preocupado com a dramaturgia, não estava preocupado com o personagem, queria que

⁵¹ Id., 2018.

o ator vivesse aquele lugar. Aí você faz outro tipo de processo, no sentido de habitar e adaptar a linguagem a tal espaço. Quando você trabalha para a caixa cênica, ela tem outra mecânica, de repente você começa pelo texto, e por não ter o espaço cênico, como é de praxe, você risca uma marca no chão da sala de ensaio. Aqui, não acontece isso, porque eu tenho o espaço cênico desde o início do processo e posso criar a partir dele (informação verbal)⁵².

Nesta exposição de Romero, podemos notar que os procedimentos adotados por ele para construir as conexões necessárias para tornar aquele espaço ordinário (Beco dos Artistas) num espaço cênico, sujeitaram o seu trabalho criativo à vivência prática com aquele ambiente, da qual emergiram grande parte dos signos, narrativas e construções estéticas que resultaram no espetáculo *Rebola*.

Entrevendo essas considerações, podemos compreender que conceber uma encenação *site-specific* seja, portanto, estabelecer um jogo de correspondências e justaposições criativas partindo do espaço cênico como força-motriz da encenação, que se estabelece a partir do vínculo estreito entre lugar teatral, espaço cênico e ações cênicas.

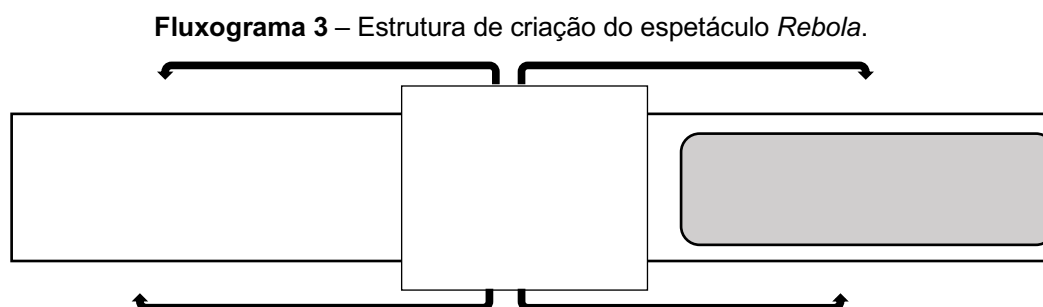
Neste ponto de vista, podemos destacar alguns parâmetros a serem considerados na abordagem de Thiago Romero ao trabalhar com o *site-specific*:

- a) decisão - o diretor decide ocupar aquele ambiente com a linguagem teatral;
- b) exploração - o diretor imerge no espaço para perceber as relações deste com seu entorno, tentando encontrar as performatividades que lhe são inerentes;
- c) correlação - o diretor relaciona as características do lugar com os desejos ficcionais;
- d) investigação - o diretor assume o lugar como laboratório teatral, envolvendo todos os outros agentes cênicos na investigação ambiental.

Na orientação deste processo criativo, diferentemente do que ocorre no teatro de sala (que busca sempre a neutralidade da sala de ensaio), o espaço cênico estará presente desde o início do processo criativo, e permanece ativando o processo criativo durante todas as outras etapas, inclusive na apresentação do trabalho, impactando diretamente na veiculação do espetáculo, que muitas vezes dependerá do espaço onde foi gerado para fazer sentido.

⁵² Id., 2018.

No esquema abaixo, podemos notar nitidamente que os vetores apontam para esse entendimento, uma vez que a concepção e todas as etapas de criação do espetáculo *Rebola* foram desenvolvidas dentro da estrutura na qual o bar estava inserido, ativando, assim, os processos criativos e escolhas da direção.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em razão disso, ressaltamos, na prática de Thiago Romero, a importância do criador em saber o que cabe em cada espaço cênico, o que o constitui e sob quais circunstâncias o lugar estará fundamentado para servir à encenação.

Assim, se no teatro de sala faz-se necessário conhecer o espaço (dimensões, projeções e os equipamentos) para conceber a encenação, no teatro *site-specific*, como verificado na experiência de Romero, podemos ver que além de compreender os perímetros do espaço, o diretor se mostrou atento para as camadas, nem sempre visíveis, que constituem esse espaço, das quais ele se apropriou não apenas para ressignificar o teatro naquele lugar, mas para espelhar o próprio lugar no teatro, a ponto de condicionar todos os processos de criação, e, também, de fruição, ao local encenado.

Diante desse quadro, Romero apresenta suas considerações acerca da criação no teatro *site-specific*, ao ponderar que trabalhar no *site-specific* e na sala de ensaios (visando a apresentação no palco dos edifícios teatrais) são experiências completamente diferentes, pois:

quando você opta por fazer um espetáculo fora da sala, é outro modo de estudo, por mais que sua poética, estética, filosofia, posição política continue a mesma, você tem um outro atuante que é o espaço e a memória daquele espaço. São realidades que possivelmente irão condicionar o seu trabalho criativo, como aconteceu comigo na criação do *Rebola* (informação verbal)⁵³.

⁵³ Id., 2018.

Consequentemente, verificamos na prática desse diretor teatral que o conceito operacional por trás do espetáculo *Rebola* condicionou o seu trabalho a uma permanente busca relacional entre as características inerentes àquele espaço (história, localização, memórias), com os intentos da criação teatral, que desejava discutir o pertencimento e a identidade gay nos espaços urbanos, porém, acabou por documentar, através do teatro, as narrativas sociopolíticas e emocionais vividas no Beco dos Artistas.

Neste prisma, conseguimos dizer que o espaço contou sua própria história por intermédio da linguagem teatral? Não necessariamente.

Todavia, podemos afirmar que o espaço foi o núcleo central dessa criação, dado que o espaço cênico na encenação do *Rebola* não deve ser examinado como mais um elemento da encenação, mas, como o mobilizador de todas as ações criativas do espetáculo. Incluindo, nesta afirmação, os processos de trabalho do encenador, ao conceber, relacionar, coordenar e assimilar o conjunto do espaço habitado, ora assumido como espaço da encenação.

5 A DIREÇÃO HABITA E SE DESLOCA EM FUNÇÃO DO ESPAÇO

As estratégias e formulações decorrentes do local praticado, e das referências que lhe são inerentes, conduzem a direção teatral para um lugar onde as garantias e procedimentos adquiridos de experiências anteriores nem sempre poderão ser usados como parâmetros em novas composições do teatro *site-specific*, porque, cada espaço é composto por suas próprias forças e atravessamentos, com funções e significados inerentes ao ambiente no qual está inserido.

Por essa razão, o diálogo direto entre o desejo do criador e as circunstâncias do espaço é fundamental para a concepção e desenvolvimento de um espetáculo que se quer próprio daquele local onde foi criado, como observamos nos procedimentos adotados por Thiago Romero, para a criação do espetáculo *Rebola*.

Neste espetáculo destacamos os movimentos empreendidos pelo diretor para consumir sua encenação naquele espaço, que influenciou, mormente, no andamento e nas decisões de todo o trabalho cênico.

Porém, o protagonismo do espaço nem sempre é profícuo para a encenação, pois ela corre o risco de se perder dentro das estruturas do local e passar a ser tão somente um lugar incomum para a apresentação e fruição do espetáculo.

Todavia, quando o sitio é encarado como mais um atuante dentro da encenação e observado sob os vetores que o animam, torna-se uma ferramenta essencial para compor o evento cênico.

Nessa perspectiva criativa, o trabalho da direção teatral consiste em perceber, de maneira dialética, as estruturas que apoiam tais espaços. E isso implica a ação criativa da direção num profundo diálogo e constantes reagrupamentos dos objetivos da encenação com as funcionalidades e contextos presentes em cada ambiente que será utilizado com espaço cênico.

Travando assim, um duelo funcional e estético com o ambiente teatralizado, para que o mesmo não detenha o protagonismo, mas, por outro lado, possibilite um trânsito fluido para os elementos da cena, como observaremos neste capítulo, nos apontamentos processuais dos trabalhos cênicos realizados de Diego Pinheiro.

5.1 DIEGO PINHEIRO E A TEMPORALIDADE DOS ESPAÇOS

Eu venho de um lugar alagado mesmo, onde a água estava sempre no nosso cotidiano, era ali na baía da península itapagipana, água das palafitas. Tanto, que é outro termo que eu uso para a memória afrodiaspórica que é água parada. Nas culturas da memória afrodiaspórica, água parada está muito relacionada a água da criação, essa água está parada para você dar movimento criativo para ela, ou seja, não é uma água morta. Então a água é preponderante, e esses espaços cenográficos são muito ligados a ideia de casa, de ambiente familiar (...) Chamei essa poética de investigação de “estética para um não-tempo”, que significa experimentar uma conceptualização do tempo enquanto consciência da carne, da memória. Nesse caso, da memória desse corpo afrodiaspórico. (Diego Pinheiro)⁵⁴

Diego Pinheiro é uma artista da cidade de Salvador que ingressou nas artes muito cedo, inicialmente pela escrita, quando ainda nos primeiros anos escolar escrevia pequenas narrativas dramáticas autobiográficas; mais tarde teve contato com técnicas das artes plásticas e na adolescência enveredou no caminho da música. Porém, ao participar de uma oficina de teatro, percebeu que poderia juntar todas as artes e compor trabalhos artísticos multidisciplinares. E por essa razão, ingressou e se graduou no curso de artes cênicas da Universidade Federal da Bahia, não sem antes compreender e se insurgir contra as convenções da caixa cênica.

Seu primeiro gesto como artista da cena foi compor um espetáculo com o coletivo Teatro Base, do qual foi fundador e diretor artístico. Nesta empreitada, desejava investigar outras potencialidades artísticas para além das dramaturgias

⁵⁴ Diego Pinheiro em entrevista realizada para essa tese. O documento pode ser conferido na íntegra no apêndice B.

preexistentes e dos espaços “próprios” à linguagem teatral, fundamentando suas investigações no trabalho autoral de cada interprete e no espaço não-teatral como plataforma de materialização dos seus anseios artísticos.

Neste intuito, ocupou um casarão do centro histórico da cidade para ali desenvolver uma encenação, tendo por base as reminiscências pessoais acerca das várias casas de alvenaria que ele frequentou quando jovem, que se contrapunham com a realidade das palafitas da comunidade de Alagados de Itapagipe (subúrbio de Salvador), onde o diretor nasceu e cresceu.

Desta dualidade espacial/social/filosófica, o diretor encontrou as motivações necessárias para construir a sua poética artística, partido da ideia de casa como disparador criativo. Ambiente no qual a linguagem teatral poderia ser configurada e problematizada.

A experiência de Diego Pinheiro com espetáculos em espaços não convencionais pode ser observada em pelo menos três espetáculos concebidos e encenados por ele: *Arbitrio*⁵⁵ (2011), criado e encenado em um casarão da década de 1930; *Oroboro*⁵⁶ (2013), desenvolvido e encenado em um prédio dos anos 20, e *Quaseilhas* (2018), criado e encenado em um barracão de madeira, onde o diretor reproduz o ambiente das palafitas.

Neste estudo consideramos apenas os dois primeiros trabalhos como teatro *site-specific*, visto que o terceiro, *Quaseilhas*, é concebido como instalação cênica, como o próprio diretor nomina, que se conforma a partir de um espaço autônomo do lugar que o inspira, as casas de palafitas, sendo, portanto, uma recriação cenográfica.

Apesar disso, compreendemos que os princípios que norteiam este trabalho estão dentro do grande leque da prática cênica em lugares não-teatrais, que é um dos pilares da pesquisa pessoal desse encenador, e, por essa razão, também vamos considerar as citações do diretor acerca desta encenação.

5.2 PROPOSTAS CÊNICAS: *ARBÍTRIO*

⁵⁵ Ficha técnica: Dramaturgia: Barbara Pessoa; Encenação: Diego Pinheiro; Direção de Produção: Graça Meurray; Produção: Fábio Borba e Larissa Raton; Direção Musical: Thales Branche; Figurino: Liz Novaes; Desenho de Luz: Marcos Fernandes; Direção Audiovisual: Matheus Vianna; Elenco: Alex Barreto, Laís Machado, Laura Sarpa, Luíza Muricy, Naia Pratta e Yuri Tripodi.

⁵⁶ Ficha técnica: Direção: Diego Pinheiro; Elenco: Diego Alcântara, Laís Machado, Brisa Morena, Lara Duarte, Naia Pratta.

A criação do espetáculo *Arbítrio* surgiu da necessidade do diretor em investigar o cárcere privado e as reflexões decorrentes dessa realidade para a formação do indivíduo na sociedade contemporânea.

Em sua investigação, o diretor objetiva trazer à tona ponderações acerca das microcomunidades contidas no entorno dos grandes centros urbanos, ressaltando os valores sociopolíticos hegemônicos que condicionam as escolhas individuais e coletivas.

Partindo desta formulação, propôs desenvolver a narrativa do espetáculo *Arbítrio*, baseada numa fábula sobre uma família composta por uma mãe e seus quatro filhos, que cresceram aprisionados dentro de uma casa, sob o comando da matriarca religiosa.

Neste experimento cênico, o espaço selecionado para tratar tal questão consistiu em um casarão dos anos 30, localizado no bairro dois de julho, centro da cidade de Salvador, que compartilha território com uma vizinhança permeada por violência, tráfico de drogas e igrejas católicas, reflexos das desigualdades sociais que, categoricamente, compõem um arquétipo dos poderes e valores presentes naquela comunidade, onde as forças se impõem e dificultam que livres escolhas sejam assumidas.

Na imagem abaixo (figura 38), onde são contrapostos o exterior e o interior da arquitetura (onde vemos uma atriz do espetáculo), podemos notar algumas metáforas que caracterizam o tema tratado no espetáculo: liberdade e claustro, envelhecimento e jovialidade, espelhados, sobretudo, nas janelas e portas do casarão mal conservado, que mais parece um mausoléu, ante o ambiente de formação de desenvolvimento psicossocial familiar que a casa deseja ter.

Para esta encenação, além do espaço cerrado que confina os corpos e condicionam o desenvolvimento, mediado pelos desígnios religiosos e sociais do seu entorno, o diretor explora o tempo como materialidade cênica, que, enquanto expande as expectativas de mudança, delimita as fronteiras entre o desejo de progresso e a realidade opressiva que o tempo transcorrido tenta impor.

Figura 38 – Imagem da “casa preta” utilizada na encenação de *Arbitrio* (2011), texto e direção de Diego Pinheiro.



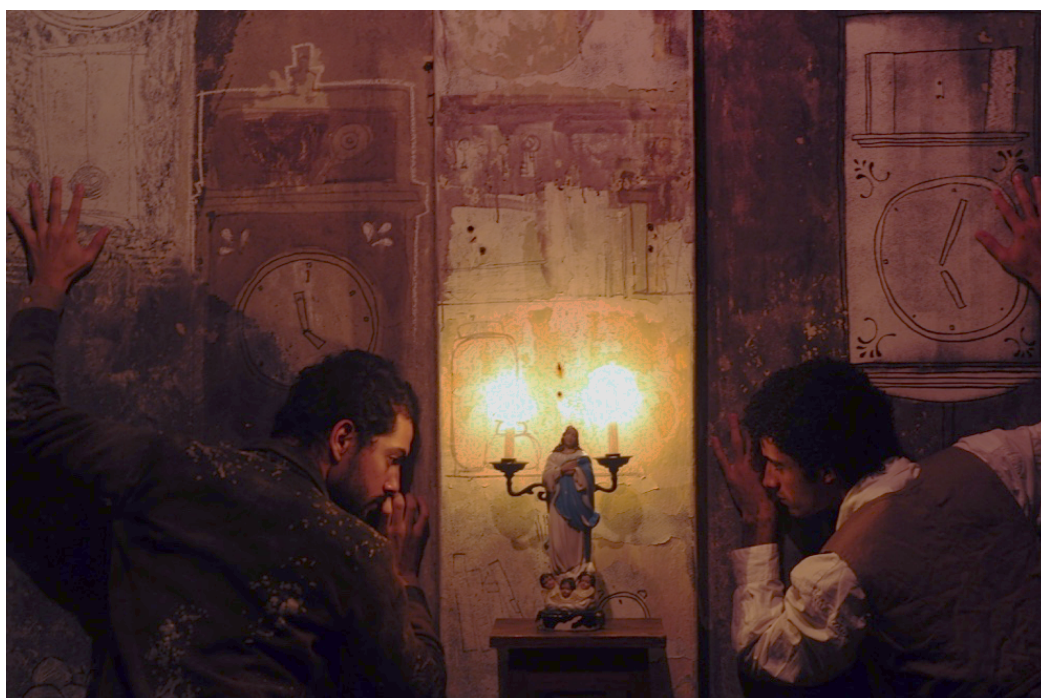
Vemos a contraposição do espaço interior e exterior da casa utilizada como espaço cênico. Lugar escolhido pela sua localização e arquitetura, não por padrões estéticos ou funções teatrais, neste espaço os espectadores são confrontados com o tempo transcorrido na estrutura da arquitetura que condiciona os personagens e a fruição. Fonte: Izabella Valverde.

Na imagem subsequente (figura 39), podemos ver uma das “cenas-modelo” dessa encenação, que mostra de forma dualística a maneira como os atores se relacionam com tempo, ora como marco temporal, ora como rito religioso, que se confundem e se nutrem de maneira orgânica no enredo da encenação e nos conflitos inerentes à inevitável passagem do tempo.

A temporalidade, neste espetáculo, está presente em cada passagem da peça, em cada composição cênica, em cada construção dos personagens e, igualmente, na concepção espacial, que especula a passagem e intempéries dos anos transcorridos, cravados nas paredes e estruturas que desgastam o casarão e tudo que está no seu interior, culminando com o isolamento e abandono que marcam a trajetória de evolução do espetáculo enquanto as ações cênicas se desenvolvem.

Nesta proposta, a encenação respira, se estrutura e se materializa através das inscrições e vestígios registrados nas paredes carcomidas, nas janelas desgastadas e no assoalho despregado, que faz com que a comunicação entre atores e espaço amplie as ações cênicas exploradas naquele ambiente, baseada na interação desses dois atuantes.

Figura 39 – Imagem de *Arbitrio* (2011), texto e direção de Diego Pinheiro.



Nestes espetáculo o espaço cênico passa a fazer parte da ações cênicas da peça no instante em que os atores se relacionam com o tempo impresso nas paredes carcomidas, portas com dobradiças enferrujadas e assoalho solto que emitem sons, e na peça, passam a se comunicar com os personagens. Fonte: Izabella Valverde.

5.3 PROPOSTAS CÊNICAS: OROBORO

Já para a encenação de *Oroboros*, o diretor optou por um espaço que pudesse oferecer aos criadores a possibilidade de investigar os microespaços individuais contidos no espaço compartilhado de uma casa, criando uma obra cênica fragmentada não apenas na dramaturgia, mas, também, entre os intérpretes, pois cada um tinha o seu espaço de atuação particular dentro daquele ambiente, onde buscavam desenvolver narrativas pessoais que dialogassem com o coletivo e o íntimo daquele lugar.

Tal proposta convidava o público para vivenciar uma exposição de performances, uma após a outra, completando a experiência com a saída da casa e notando que as referências e circunstâncias próprias daquele espaço, sua localidade e históricos, foram exploradas pela direção para conceituar a encenação e recepção da peça.

Na imagem seguinte (figura 40), vemos os atores sitiados em pequenos espaços, enquanto o público, ao redor, observa o desenvolver das ações de cada uma

das cenas com características específicas e modos de fruição completamente distintos.

Nesta, podemos observar dois momentos diferentes da peça: na imagem da esquerda, se destacam os espectadores em volta de uma cama, enquanto uma atriz articula a sua narrativa explorando o estranhamento de instalar o quarto (lugar íntimo) em plena sala de estar.

Ao mesmo tempo, na imagem da direita, vemos um ator em um quarto sem qualquer estrutura que o caracterize como tal, restando ao intérprete construir o espaço por meio de imagens alusivas que mostram a inadequação do seu corpo naquela casa. Revelando, assim, o desconforto íntimo daquilo que chamamos de lar.

Figura 40 – Imagem de *Oroboro* (2013), texto e direção de Diego Pinheiro.



Os espaços compartilhados entre atores e público tem divisão apenas dentro da estrutura dramática da peça, visto que a organização espacial da encenação deixa em aberto onde o público deve se localizar, cabendo ao espectador a escolher seu espaço. Fonte: João Pedro Matos.

Essa dualidade pode ser observada, ainda, na imagem acima (figura 40), na qual vemos uma atriz em cena, isolada dentro de um cubículo de vidro, que na verdade é a varanda externa da casa, com o público no interior a observar e se relacionar com a atriz à distância, enquanto a atuante expõe a inconformidade de não poder gerar filhos, nem de formar uma família aos padrões biológicos e socialmente hegemônicos na nossa sociedade, culminando, assim, com a renúncia total de habitar a casa.

A proposta ambiental desta encenação está, do mesmo modo, fundamentada no estranhamento das relações formais praticadas em casa, que, culturalmente, é entendida como um espaço de acolhimento e conforto. Todavia, esconde nos microespaços os desajustes e inadequações (mote principal da encenação).

Figura 41 – Imagem de *Oroboro* (2013), texto e direção de Diego Pinheiro.



Quando uma área do espaço é reservada apenas para os atores, esse espaço será selecionado para potencializar os intentos da direção, que por meio da relação estabelecida entre os atores e o espaço, poderá construir narrativas e dinâmicas importantes para o conjunto da encenação. Fonte: João Pedro Matos.

Em tal proposta, o espaço funciona como a espécie de relicário, que guarda nos seus cômodos o incômodo de se saber deslocado dos ambientes padrões, que, a princípio, deveria proporcionar bem-estar e segurança. Ante a contradição, a inadequação espacial, como proposta da encenação, o espaço e a forma de organizá-lo tornam-se cruciais para incorporar as fisicalidades e investigações tratadas pelos atores para materializar os intentos da concepção do espetáculo.

5.4 FORMAS DE HABITAR

Entretanto, o que há de particular em ambos os espaços para caracterizar as encenações como sendo *site-specific*? As formas de o teatro habitar. Vejamos: no processo investigativo dessas duas propostas cênicas, elencadas acima, vemos a conjunção de “casa/lar” como tema comum nas escolhas estéticas do diretor ao iniciar seus processos criativos pelo confronto do indivíduo com o microespaço social “casa”, considerando as camadas e atravessamentos socioculturais que regulam e configuram os relacionamentos em tais lugares.

Na compreensão de Diego Pinheiro, seus espetáculos são gerados para locais onde se pode trazer à tona o ambiente da casa (único e indivisível do seu contexto), que por si, proporcionam múltiplas experiências investigativas para todos os agentes da cena, que podem desencadear diversas especulações acerca das relações socioculturais e políticas.

Estas, por sua vez, irão impactar diretamente na recepção, ao pautar a construção subjetiva do indivíduo em sociedade, espelhada na criação cênica.

Em cada proposta, o diretor busca ressaltar, na singularidade de cada ambiente, as forças divergentes que compõem a complexidade de cada família em cada espaço compartilhado. Problematizando, de tal modo, a pretensa unidade formativa do indivíduo (moral e ética familiar), expondo, em especial, as forças sociais que formam e deformam o ser.

Sendo assim, mais do que o tema, o espaço-casa, para esse diretor, torna-se decisivo para traduzir o pensamento criativo das suas encenações, sob um jogo de pertencimento e estranhamento que vincula a encenação ao espaço onde foi gerado. Espaço no qual articulam-se e desdobram-se as investigações poéticas desse diretor, que dialoga intimamente com a noção da casa como um espaço verdadeiramente habitado.

O entendimento depreendido de Bachelard é compartilhado por Diego Pinheiro na forma de conceber seus espetáculos, que em entrevista para essa pesquisa (disponível no apêndice B) enfatiza, que, ao assumir um espaço não teatral como possibilidade de criação cênica, admite este espaço a partir das relações que podem ser suscitadas ali, e, partindo delas, delimita o horizonte investigativo das suas encenações.

De tal maneira, destaca que cabe ao encenador inventar outras formas de articular a linguagem teatral no espaço não convencional, ao compor obras *site-specific*, pois estas terão relações inerentes aos espaços habitados, percorridos e assimilados na criação cênica.

Apoiando-se nessa afirmação, Paulina Dagnino (2013) pondera:

As potencialidades e possibilidades criativas que se revelam num espaço não convencional, são diferentes da que encontro numa sala de teatro. Num palco, geralmente os elementos cenográficos que fazem parte encenação, são aqueles que estão convocados a participar da peça. Porém, quando o trabalho criativo se desenvolve num espaço não convencional para teatro a natureza do trabalho

criativo demanda a aplicação de operações cênicas para os performers desenvolverem e assim encenar (DAGNINO, 2013, p. 25).

Partindo dessas observações, o espaço se torna um dos pilares essenciais da criação quando o diretor perceber que:

- a) cada espaço determina uma maneira de articular a linguagem teatral e construir os elementos próprios de cada encenação;
- b) as casas, como espaço cênico, problematizam a origem da encenação, ao possibilitar que tanto as fábulas como os signos e, até mesmo o modo de construção de cenas, sejam realizados a partir do desenvolvimento relacional que o coletivo cênico terá com cada ambiente;
- c) o espaço irá influir no desenvolvimento da dramaturgia (quando houver um texto prévio); na forma de conceber cada cena; e na maneira de produzir a peça.
- d) de cada escolha espacial, surgirá pertencimento ou estranhamento com o desejo inicial da produção teatral;
- e) cada espaço, com suas próprias estruturas físicas e contextos, definirá os rumos do laboratório cênico ali instalado;
- f) cada espaço-casa influenciará na relação que a obra cênica terá com o público e na maneira de veicular o espetáculo.

Esse raciocínio, depreendido do relato de Diego Pinheiro, evidencia aquilo que vimos no início deste trabalho, ao notarmos que na encenação *site-specific* o local selecionado como espaço cênico provavelmente não será concebido como um pano de fundo interessante e desinteressado no significado e construção do espetáculo, nem, tampouco, uma ilustração/ambientação incomum para um texto dramático, uma vez que o espaço se vincula à encenação por meio de processos significantes que dos próprios espaços emergem, sejam eles narrativos, simbólicos, políticos ou estruturais.

E, embora admita que cada espaço, para cada encenação, tenha suas particularidades e formas de investigação cênica, o diretor ratifica um certo número de princípios comuns nas suas atuações práticas, observando que, de modo geral, inicialmente se submete a uma imersão solitária no espaço, antes mesmo que os outros artistas e equipe de criação possam intervir:

Antes de começar qualquer processo criativo com a equipe de montagem, eu passo um período sozinho no espaço. Por exemplo, na casa preta, para *Arbitrio*, eu dormi lá durante um mês. Eu queria absolver e entender aquele ambiente para conhecer às potencialidades inerentes. Para *Oroboro*, a mesma coisa, embora fosse outro sistema, eu pegava a chave e ficava perambulando pela casa até tarde da noite. Em *Quaseilhas*, quando terminamos de levantar o barracão, também fiquei lá sozinho (informação verbal)⁵⁷.

Tal qual o procedimento adotado por Thiago Romero, como vimos no subcapítulo anterior, Pinheiro nos revela a necessidade de explorar e vivenciar o espaço antes da equipe de criação conhecer e se apropriar dele, objetivando, como ele próprio sinaliza, descobrir as performatividades escondidas nos espaços, para, em seguida, coordenar a apropriação cênica daquele lugar.

Essa postura se justifica a partir do entendimento do diretor de que todo espaço tem uma performatividade tácita oculta, da qual deve reconhecer e se apropriar para desenvolver exercícios de improvisação e jogos criativos de ocupação do espaço escolhido, incorporados pelos atores, a fim de inventar as maneiras de o teatro habitar aquele espaço.

5.5 MAPEAMENTO

Nesta acepção, admite que a imersão solitária inicial ajuda o diretor como a bússola de um viajante que intercederá no itinerário da viagem, delimitando o norte e as trajetórias, sem, contudo, levar em conta os encontros e “intercessores” da trajetória, que serão decisivos para fabricar o sentido da viagem (no nosso enquadramento, os contextos do espaço e a equipe de criação, que assumirão a constituição da obra artística, bem como a inclusão do público).

Ainda que Diego Pinheiro admita haver semelhanças na função do diretor nos procedimentos criativos mirando o edifício teatral e no *site-specific*, ressalta que na segunda classificação, diferentemente dos parâmetros tradicionais, o início do trabalho da direção ocorre sob o objetivo de mapear as zonas que poderão ser exploradas pelos outros criadores durante a investigação que ocorrerá em seguida. O contrário do que ocorre no espetáculo de sala, onde, de maneira geral, o diretor

⁵⁷ Entrevista concedida por PINHEIRO, Diego. **Depoimento** [mai. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. Salvador, 2018. Filmagem (120 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

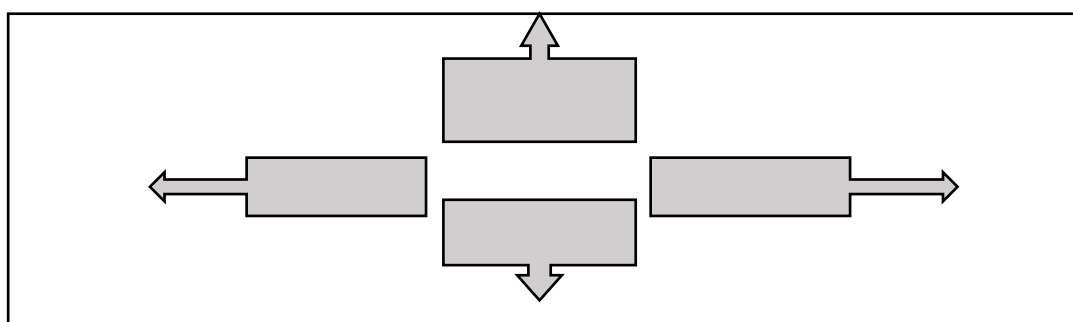
fragmenta os processos de criação entre a equipe, projetando a encenação antes dos ensaios. Plasmando, assim, a encenação que ocorrerá posteriormente.

A relação estabelecida por Pinheiro na concepção e orientação inicial do seu trabalho perpassa, necessariamente, pelo encaminhamento de explorar, distinguir e sentir cada fissura do espaço, para raciocinar e decidir como o processo inicial do espetáculo vai se configurar a partir daquele ambiente previamente mapeado por ele.

Além da coordenação das atividades coletivas dos criadores, o diretor afirma que outra demanda para a direção *site-specific* é entender e regular esse espaço para que ele possa passar a ser um agente da teatralidade, e isso, na sua experiência, se dá quando a direção entende que o espaço, com suas próprias dinâmicas e estruturas, será o ambiente da encenação, a “cenografia viva”, que demanda uma consciência acerca das limitações e potencialidades cênicas capazes de serem reguladas pela encenação. “Uma vez que tudo está no espaço, resta ao diretor coordenar os experimentos”, explica.

Tal entendimento fica explícito quando traçamos um fluxograma da criação dos dois espetáculos descritos, e vemos que a concepção e criação dos elementos cênicos se desenvolveram por meio da investigação criativa do espaço, buscando na sua estrutura as singularidades que fizeram a encenação despontar.

Fluxograma 4 – Estrutura de criação do espetáculo *Arbitrio e Oroboros*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

5.6 O ESPAÇO MOVE A ENCENAÇÃO

Na sua compreensão, Pinheiro ressalta que, a princípio, o espaço não-teatral selecionado para fins cênicos pode ser entendido como a cenografia do espetáculo. Mas, reitera que essa “cenografia viva” está contida dentro de um ambiente composto por estruturas complexas (nem sempre visíveis, nem reguláveis), que incidirá no

andamento da criação. Esta, por sua vez, para adequar-se à linguagem teatral, pode receber uma instalação cenográfica a fim de sanar algumas demandas estéticas.

Em função disso, defende que o lugar escolhido seja apontado como arquitetura cênica (estrutura que faz parte de um contexto), abrangência que expande o significado da cenografia onde o teatro *site-specific* se conforma. Por outro lado, além de tornar-se um atuante essencial no trabalho da direção teatral, o espaço configura-se como um elemento autônomo no espetáculo.

Tal percepção, de acordo com o diretor, se dá quando o criador se detém sobre as especificidades de cada lugar, pois, não sendo o mesmo espaço de criação para várias peças (como ocorre no espetáculo de sala), a direção tem que estar atenta aos atravessamentos únicos de cada lugar não-teatral selecionado para a encenação, uma vez que, ao sair da caixa, consciente ou não, a direção opta por ampliar as potencialidades e ressonâncias do espaço que serão facilmente percebidas pelo espectador, quando usadas ou negligenciadas.

Em síntese: “tudo aquilo que configura o espaço tem que falar alguma coisa, tem que agenciar, tem que mover alguma coisa na encenação”, afirma Pinheiro, em sintonia com o pensamento de Dusan Szabo (2001), que defende as ações cênicas dos elementos cenográficos como fundamentais para a constituição da encenação contemporânea.

Numa atitude ainda mais enfática, Diego traça um paralelo entre as dificuldades do teatro de sala e o *site-specific*, considerando que o espaço convencional não provoca a direção teatral tanto quanto os outros espaços não-teatrais, pois a caixa cênica, por sua própria natureza, possibilita ao diretor antever não somente as convenções do espaço e seus instrumentos, mas, também, possíveis problemas passíveis de acontecer no lugar onde vai ocorrer o evento cênico.

Diferente do teatro *site-specific*, no qual a direção pode se deparar com expressividades, deslocamentos, equipamentos e problemas desconhecidos.

Em concordância, Peter Brook defende que as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim. Neles, a convenção teatral não é preexistente, e a possibilidade de instaurar novas dinâmicas é superior ao palco à italiana: “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério

do teatro, mas, na compreensão deste mistério, está a única possibilidade de organizá-lo como ciência” (BROOK, 1970, p. 66).

Uma das dificuldades observadas por Diego Pinheiro, pertencente à apropriação do espaço não-teatral, é, precisamente, perceber o espaço globalmente e compreender o que ele diz aos criadores que se orientam por suas coordenadas, pois, sendo um ambiente regido por suas próprias convenções e referências, que não necessariamente correspondem às da linguagem teatral, requer uma atenção especial, que se for ignorada, poderá dificultar ou inviabilizar o trabalho desejado naquele espaço.

Em contrapartida, enfatiza que esse ambiente precisa coincidir com os anseios poéticos da direção, porque:

tem que ser um espaço que converse com o que você está propondo. Em *Arbitrio*, aquele Casarão dos anos 30 conversava com as referências pessoais que eu tinha, era a casa de minha bisavó. Ele correspondia a algumas necessidades minhas, não apenas motivações pessoais, mas, também, das minhas motivações estéticas. Iguamente ao espaço de *Oroboros*, onde o ambiente ampliava as possibilidades de câmara que eu desejava, pois, como eram vários solos, cada sala compartilhada comportava um solo, como uma espécie de baú pessoal de cada intérprete (informação verbal)⁵⁸.

Conseqüentemente, ao defender a criação cênica pautada na reciprocidade das características do espaço com os anseios da encenação, o diretor descarta que a realidade do espaço não deva se impor à realidade do trabalho artístico. Ao contrário, ressalta que precisa haver diálogo, convergências e interação entre o espaço e a poética do diretor para compor o trabalho artístico, sem que o espaço ganhe qualquer protagonismo, pois, se isso acontecer, na percepção deste diretor, algo de errado ocorreu no processo de criação, e resume:

Se a minha poética não conversar com o espaço, vai parecer só proselitismo estético que só queria surpreender com um espaço diferente. Eu acho que o espaço não deve superar as suas ambições poéticas, nem estéticas, o espaço deve estar em diálogo (informação verbal)⁵⁹.

Relacionando a pertinência desse diretor como as diferenças objetivas entre o teatro de sala e o *site-specific*, que vimos no segundo capítulo, podemos inferir que

⁵⁸ PINHEIRO, 2018. (Apêndice B).

⁵⁹ Id., 2018.

nesta prática teatral, além de funcionar como o laboratório cênico que dará forma à encenação, esse ambiente permite ao diretor:

- a) criar o espetáculo em diálogo com o espaço: percebendo suas camadas e atravessamentos materiais e virtuais (imaginários socialmente construídos), que irão influenciar diretamente na criação cênica;
- b) conectar o espaço à encenação de forma indivisível;
- c) desmaterializar a cenografia: utilizar todo o ambiente como prolongamento do movimento dos atores.
- d) compor a cenografia do espetáculo em função das necessidades de cada cena ou evolução de cada ator específico naquele ambiente;
- e) reestruturar o espaço levando-o a basear-se alternadamente no seu contexto (sociopolítico, cultural) e no desejo da encenação: termos que superam a visão do senso comum da cenografia como mera superfície revestida.
- f) “abrir” o espaço cênico e multiplicar os pontos de vista a fim de relativizar a percepção única e fixa do espetáculo de sala, ao distribuir o público em volta ou eventualmente dentro do evento teatral;
- g) vincular o espectador à ação cênica. Se o palco do espetáculo de sala é percebido como anacrônico, hierarquizado e baseado numa percepção distante e ilusionista, no *site-specific* as relações e percepções, em grande parte, se devem ao envolvimento (sensorial, referencial, dialógico) do público enquanto a encenação se desenvolve.

Nestes apontamentos, podemos notar, ainda, que o sistema de coordenadas espaço-tempo é fundamental para constituir o evento teatral *site-specific*, que ocorrerá advogado pelo público. Cabendo ao diretor desdobrar os processos criativos que irão constituir tais relações durante a permanência da encenação naquele espaço selecionado.

No processo criativo de Diego Pinheiro, os desdobramentos das células e ações cênicas se configuram a partir do tripé espaço-ator-som, que, organizados criativamente, na sua concepção, conseguem orientar todos os outros elementos que, por ventura, venham a compor suas encenações. E pontua:

Claro que os estudos tradicionais vão dizer que você precisa do ator, do público e do espaço, eu só tirei o público e botei som. Mas o espaço

é muito preponderante nesse lugar, porque, por exemplo, eu tendo o espaço, isso é bom para o performer. Eu tendo um espaço e performer, isso é bom para o som. Se eu tenho só esses três elementos muito coesos, o resto é firula estética (informação verbal)⁶⁰.

Embora as palavras do diretor, ao rechaçarem o espectador, possam dar uma ideia de que esse agente não tem importância nas suas encenações, Pinheiro é assertivo ao afirmar que a complexidade cognitiva que o teatro *site-specific* oferece ao espectador, coloca o diretor diante da necessidade de criar e oferecer uma experiência espacial transitória e sensitivamente diferenciada para esse público.

Pois tais espectadores escolheram estar naquele espaço não convencional, e que o diretor deve tirar proveito dessa predisposição, para afetá-los em consonância com as circunstâncias e especificidades de cada espaço que a obra investiga:

Por exemplo, em *Quaseilhas* são três espaços diferentes, cada espaço tem uma cenografia diferente da outra e a forma como o público se acomoda, também é diferente. Então eu quero que as pessoas sintam, ou se afetem pela obra, intimamente ligadas com os agenciadores que eu uso para organizar essas pessoas nesse espaço. Talvez não tenha uma intencionalidade aristotélica, não tem uma intencionalidade de leitura, de decifração de códigos ou de entendimentos narrativos, mas uma intencionalidade de afetar em algum lugar (informação verbal)⁶¹.

Consequentemente, ao levar em conta as interseções que podem afetar propositalmente a percepção do espectador, a ponto de problematizar os espaços sob os quais irão assomar-se da encenação, intuitivamente ou não, Pinheiro compreende que o espaço que o público ocupa é, também, um espaço de criação (escolhas e renúncias) diante das ações cênicas que se desenrolam naquele espaço-tempo compartilhado.

Corroborando com essa ideia, Paulina Dagnino, em sua tese, explica:

A prática cênica nos espaços não convencionais para teatro se torna permeável aos mais singulares e diversos olhares; esta qualidade múltipla, aberta à porosidade ao mesmo tempo para quem faz e para quem olha é algo próprio dessas encenações. Todos os possíveis observadores são um componente instigante, que me faz imaginar uma encenação que seja sustentada e articulada através de células cênicas visíveis para todas as pessoas, habitantes e transeuntes do local, desde todas as possíveis perspectivas que este oferece. Estas células às vezes acontecem simultaneamente, estabelecendo uma rede de possíveis sentidos da proposta (DAGNINO, 2013, p. 56).

⁶⁰ Id., 2018.

⁶¹ Ibid., 2018.

Esta premissa segue o princípio de igualdade de inteligências artista-espectador, preconizado por Jacques Rancière (2010) em suas reflexões acerca das funções do espectador e o teatro contemporâneo.

5.7 HORIZONTE DE EXPECTATIVA

Seguindo estas possibilidades, o que vemos é a oportunidade que a direção teatral tem em adentrar no horizonte de expectativa do espectador e modificar alguns hábitos de apreciação estética, como sinaliza Hans-Robert Jauss (1974), para quem a comunicação entre obra e público só conserva o modo de uma experiência estética se mantiver o caráter do prazer.

Deleite, essencialmente desenvolvido por meio da experiência compartilhada que permeia um acontecimento artístico, que deve provocar um deslumbramento, tirando o contemplador da percepção automatizada do cotidiano, e o conduzindo à dimensão estética.

Se o horizonte de expectativas examina a recepção pela perspectiva do desejo e da visão de mundo do espectador, as aberturas propositais do teatro *site-specific*, ou os vazios a serem preenchidos pelas referências do espectador, permitem diferentes leituras e envolvimento com a encenação. Como tal, a atualização da obra pelo espectador requer uma coerência interna bem estruturada por parte dos criadores, bem como provocações cognitivas e sinestésicas, que compõem tal evento cênico configurado sob o dilema do espaço e suas contextualizações.

Dentro desta compreensão, o diretor pode intervir orientando a equipe de criação a processar as técnicas que cada um domina, com o objetivo de tornar o espaço ocupado pelo espectador num ambiente capaz de ampliar os horizontes e referências preconcebidas que este público tem sobre o evento cênico.

Em conformidade com essa orientação, Diego Pinheiro observa que, assim como a direção e os atores, toda a equipe de criação deve ser norteadada para compreender a necessidade de viver esses espaços desde o início do processo, não somente após a criação das cenas, como em geral ocorre no teatro de espetáculo de sala, no qual os cenógrafos e iluminadores, por exemplo, são solicitados mais tardiamente.

Nos trabalhos *site-specific*, vale lembrarmos, as obras são produzidas partindo de uma ativação do espaço não designado, à priori, para ser um espaço de criação e exposição artística, e, por essa razão, os artistas precisam inventar os meios de instalar seus projetos artísticos naquele lugar.

Verificando, dentre outras variantes, as dimensões físicas, os materiais, as acomodações, as condições climáticas, além das referências sociopolíticas e culturais que envolvem tal ambiente, que irão impactar diretamente no trabalho final.

Porém, se nas artes plásticas a equação: espaço não convencional + instalação artística + conjuntura do espaço = obra *site-specific*, é facilmente percebida; no teatro, para os criadores das visualidades, essa percepção esbarra na “cultura teatral”, que estabelece que esses criadores devem intervir posteriormente à criação das cenas.

Fator que demonstra uma contradição operacional determinante para a concepção geral do espetáculo *site-specific*, quando os artistas não entendem a coerência estética, nem as ordenações e estruturas por trás de tal iniciativa, como explica Diego:

Não é a mesma lógica do trabalho na sala, onde o iluminador só precisa saber do *riders* técnico e das medidas do espaço para fazer uma escala e um projeto no seu gabinete. Igualmente ao cenógrafo ao projetar sua maquete num programa de computador. No espaço não convencional, tem que ser um posicionamento coletivo desses criadores que vão atuar juntos sobre o espaço o tempo todo (informação verbal)⁶².

Nas palavras de Diego, identificamos nitidamente a defesa da permanência dos criadores das visualidades durante todo o tempo que durar a criação do espetáculo, juntos com os atores, num processo colaborativo, como uma equipe de arte coesa, planejando ter uma identidade comum na linguagem que cada um domina e construir a coerência estética que definirá a encenação. Tanto conceitual, quanto perceptual, por parte dos espectadores.

Esse raciocínio de Pinheiro pode ser observado em alguns diretores que trabalham com o *site-specific*, como, por exemplo, Anderson Maurício e Thiago Romero, vistos anteriormente, e, também, em Antônio Carlos de Araújo, que explicita:

No limite, não tínhamos mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou

⁶² PINHEIRO, 2018. (Apêndice B).

iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos, realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo (ARAÚJO, 2006, p. 127-128).

Nesta competência, o caráter coletivo da criação se evidencia não apenas sendo oriundo da colaboração de cada artista na criação da obra, mas num processo de trabalho onde a coletividade experimenta, sugere e define as opções técnicas de todos os elementos cênicos que serão justapostos para compor a encenação, como bem define o dicionário de teatro brasileiro:

Todos os criadores envolvidos colocam experiências, conhecimentos e talento à serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando esta relação criativa baseada em múltiplas interferências. [...] Cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e outros componentes podem ser pesquisados e elaborados concomitantemente à contração do espetáculo, estando os responsáveis abertos tanto a dar quanto a receber os comentários e sugestões da equipe (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 254).

5.8 CRISE OPERACIONAL

Contudo, o teatro *site-specific*, para Diego Pinheiro, não é apenas um modo de conceber e fruir o espetáculo que tende a ser diferente do teatro de espetáculo de sala, mas também a maneira de produzir e veicular esses espetáculos para que possam ser viáveis para patrocinadores, curadores de festivais e produtores, que dependem intimamente do espaço para traçar as diligências da produção (divulgação, acessibilidade, preço, horários das funções, etc.).

No entendimento do diretor, a prática do teatro *site-specific* desloca toda a equipe de produção do lugar habitual e a faz pensar estratégias outras, que não necessariamente se aplicam ao teatro de sala, pois:

Os mesmos problemas que vai infligir a direção, vai infligir a produtora, seja de acesso ao público, seja os materiais ou divulgação. Em *Quaseilhas* a produtora entrou em crise, porque não era apenas por ser realizado em um lugar não convencional, nós estávamos criando um barracão e ela considerava ser difícil viajar, vender, divulgar... e ela tinha razão, o espaço causa uma crise operacional! Os meus problemas poéticos como diretor passam a ser os dela no ponto de vista da produção, no que se referem à circulação, manutenção, acessibilidade (informação verbal)⁶³.

⁶³ PINHEIRO, 2018. (Apêndice B).

Seguindo esta sentença, Diego acrescenta que as singularidades dos espaços, e o modo de produzir e materializar tais propostas, impactam diretamente nas temporadas e circulação dos seus espetáculos, dado que as estruturas físicas podem comprometer ou encurtar o tempo de exposição dos trabalhos, bem como, impossibilitar apresentações do espetáculo em um espaço diferente daquele para o qual foi construído.

O ponto crucial destas propostas, portanto, não é tanto a espacialidade física em si, já que é possível fazer uma adaptação desde que o novo espaço possa oferecer as acomodações necessárias para receber o espetáculo sob esta ou aquela característica. Mas o que pesa nesta forma de organizar o evento teatral, como vimos notando deste o início dos nossos apontamentos, são as especificidades dos espaços, aquilo que os torna singular para orientar a encenação, não apenas no que diz respeito à criação das peças, mas, ao mesmo tempo, a fruição de tal obra cênica.

Assim, quanto a uma possível adaptação do espetáculo em outro sítio distinto do que originou a obra, faz-se necessário entender os fluxos e relações imateriais que compõem o espaço, para constituir não apenas as suas funcionalidades, como também, o imaginário coletivo acerca daquele ambiente que, temporariamente, servirá de espaço cênico.

Este entendimento, aferido no depoimento de Diego Pinheiro, segue a mesma orientação interna observada por Thiago Romero, quando se deteve sobre as adaptações da sua peça em outros espaços diferentes daquele que originou os espetáculos, ou seja: o conceito operacional por trás da ideia de espaço que o teatro ocupa. Sendo necessário atentar para os arranjos e dialéticas com esse outro espaço que servirá de subsidio ao deslocar a encenação.

Vejamos, por exemplo, uma adaptação que realizei em 2011, quando tive que realocar a encenação de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (originalmente concebida em uma casa na favela do Calabar, na cidade de Salvador) para uma casa na cidade de Évora, em Portugal, uma cidade interiorana do continente europeu, que, talvez, tivesse pouca ligação com o que estávamos tentando discutir na peça.

Após aceitarmos o convite, o conflito espacial se instalou: como adaptar uma encenação criada para um ambiente tão peculiar em um espaço e contexto tão distante do original?

Ponderando o contexto europeu, nos demos conta que, numa macroescala, o universo dos personagens – que migram do interior para a capital a fim de encontrar um futuro próspero economicamente – era similar à realidade vivida pelos refugiados do oriente médio (e africanos) que a cada dia emigram dos seus países rumo a Europa, evadidos das guerras e fome.

Diante desse discernimento, vislumbramos que o espaço onde os personagens poderiam viver nos países europeus, poderia, facilmente, ser uma garagem de carros em uma casa de classe média, alocação que provocaria uma reflexão sobre a exploração econômica e humana do capital, o grande conceito da peça. Consideramos, portanto, o percurso da adaptação da seguinte maneira:

Dialética do espaço → trajetória do espaço na encenação → espacialização de cada cena em seus respectivos nichos adaptados → alocação do público → preservação das características singulares daquele espaço → instalação dos cenários e equipamentos técnicos usados no espetáculo (energia elétrica, lâmpadas, disjuntores e encanamento de água) → individualização do trabalho do ator naquele novo espaço → ensaios corridos.

Nessa adaptação, sentíamos falta da vizinhança, do barulho dos cachorros, dos becos e vielas por onde os espectadores brasileiros trafegavam para chegar à casa dos personagens, na versão que produzimos.

Mas a adequação nos possibilitou abrir o trabalho a uma perspectiva humanitária, quando enxergávamos apenas a questão socioeconômica ligada ao contexto brasileiro no qual vivíamos e para qual a encenação foi criada. Perdemos algumas camadas do trabalho, mas outras se somaram.

De tal modo, intuímos que cada ocupação, travessia ou transgressão do espaço, oferece uma reinterpretação, uma reescrita, porque as adaptações desvendam novas perspectivas sobre aquele trabalho, perseguindo a intenção original, que é encontrar, naquele novo lugar, as mesmas (ou similares) condições sensoriais, referências e leituras através da ativação do ambiente.

Todavia, não é comum a prática de turnês e possíveis adaptações dos espetáculos *site-specific*. Na trajetória de Diego Pinheiro, as estruturas sob as quais os seus trabalhos foram assentados sempre foram um empecilho para apresentar o

espetáculo em outro espaço diferente do original, mesmo quando recebeu convites de festivais para compor a grade de espetáculos, esbarrou nas especificidades simbólicas e operacionais dos espaços que geraram suas encenações.

De tal modo, Diego Pinheiro acredita que os produtores dos festivais nem sempre estarão dispostos a financiar as demandas por trás de um trabalho *site-specific*, que exigem uma logística diferente dos espetáculos do teatro de sala, e pontua:

nunca circulei com *Arbitrio*, nunca circulei com *Oroboro*. Inclusive, fui chamado por *Arbitrio* para apresentar no Rio de Janeiro, mas quando viram as especificidades não quiseram ter o trabalho de achar um lugar parecido. A mesma coisa com *Oroboro*. E *Quaseilhas* é um dos maiores problemas para circular, porque temos que levar a casa. Alguns curadores de festivais se interessaram em levar, mas aí quando veem a estrutura (informação verbal)⁶⁴.

As demandas dos espetáculos *site-specific*, na percepção deste diretor, geram uma crise operacional em toda a cadeia da produção teatral (da criação à circulação), que precisa ser reformulada constantemente para dialogar e dar conta das especificidades próprias de cada espaço selecionado para ocorrer um evento cênico. Ou seja: para cada espaço, as propostas cênicas *site-specific* inventam suas próprias convenções, arranjos técnicos, formas de percepção, produção e veiculação, pois, “nada está dado, você tem que produzir tudo”, afirma Pinheiro.

Em vista disso, defende que a produção de um espetáculo *site-specific* deve ser orquestrada por uma equipe consciente da dedicação e das renúncias necessárias nesse gênero teatral, que, no seu entendimento, vão além das praticadas no teatro de espetáculo de sala, ao colocarem todos os artistas numa dinâmica de trabalho colaborativa, onde as demandas de cada um são compartilhadas e dissolvidas no trabalho de todos.

Em contrapartida, sublinha que os artistas devem estar cientes de estar concebendo um espetáculo para poucos espectadores e com pouca perspectiva de temporadas e turnês.

No que diz respeito, especificamente, ao trabalho do diretor teatral, Pinheiro compreende que o teatro *site-specific* modifica sua atuação porque os agenciamentos implementados por ele para conceber a obra estarão diretamente ligados com o

⁶⁴ Id., 2018.

diálogo (leituras e reflexão), com as trocas (relações ambientais, interpessoais, sociais e sensoriais alcançadas) e significados (decodificações possíveis e serem exploradas pela encenação).

Assim como, concessões e arranjos que serão realizados para fazer com que o lugar encontrado (alheio ao teatro) se torne um espaço cênico, sem o qual, no seu caso, seria impossível pensar em termos teatrais, visto que o espaço é preponderante na sua forma de entender-se como artista da cena. Conforme explana:

O espaço modifica o meu trabalho, porque, primeiro, vai ter sempre um caráter experimental. A depender de cada obra, vai ser um método específico para cada ocupação espacial. É claro que você sustenta uma poética, mas as metodologias, as ferramentas que você vai usar, vai depender muito do que o espaço está te dizendo. O espaço sempre vai interferir na forma, nas ferramentas e no modo que eu vou conceber a encenação. Quando eu decido por um espaço, eu organizo aquele processo de vivê-lo, morar, se possível, pois o fato de ser um espaço não convencional nos obriga a acionar outras ferramentas, outras formas de produção cênica que pode resultar em um trabalho que você não esperava (informação verbal)⁶⁵.

A compreensão total do espaço, na concepção cênica deste diretor, se estabelece a partir de uma vivência e diálogo do espaço com os seus desejos como criador, que, posteriormente, irá coadunar com todos os outros agentes do espetáculo e desenvolver o trabalho final, atentando para as relações que serão estabelecidas entre obra e público.

Neste enlace, o funcionamento do espaço como agente da encenação é tamanho que o diretor afirma não poder iniciar o trabalho sem o levar em consideração, e, justamente por esse motivo, não se interessa em produzir trabalhos na caixa cênica, pois necessita de algo mais, além das convenções preestabelecidas praticadas no teatro de espetáculo de sala, como ele próprio revela:

Meus interesses poéticos não cabem na caixa, não respondem àquilo ali. A caixa preta não me provoca, não me causa crise, e eu preciso de um lugar que me dê essa crise. Só a ideia de uma caixa preta não é suficiente, é necessário, às vezes, quebrar paredes e protocolos para criar um espetáculo. É nesse sentido que o espaço não-teatral é preponderante e muito interventivo nas minhas ideias (informação verbal)⁶⁶.

⁶⁵ Id., 2018.

⁶⁶ Id., 2018.

Da crise à consciência processual que o espaço lhe desperta, este diretor nos aponta seus caminhos e motivos para desenvolver um teatro *site-specific*, que perpassam, necessariamente, pelos agenciamentos que serão concebidos e amalgamados ao longo do processo de criação, em consonância com todos os artistas envolvidos no projeto de encenação, para juntos compreenderem as dobras e a abrangência sinestésica do espaço que dará forma a uma obra *site-specific*.

Nesse ponto de vista, a obra teatral concebida sob tais pressupostos é uma experiência artística que compromete o trabalho da direção teatral numa expansão extrateatral, não somente por causa do espaço de atuação, experimentação, fruição e veiculação aquém das convenções largamente praticadas no teatro de sala, mas, sobretudo, pela consciência acerca da atuação das camadas e circunstâncias desse ambiente, que operam profundamente, antes, durante e após a execução do projeto cênico.

Conseqüentemente, o espaço no teatro *site-specific* funciona como um texto continuamente em processo de ser escrito e lido, originando-se da própria tentativa do encenador de estabelecer um lugar para encenação ao criar uma estrutura que estará permanentemente sujeita aos processos de clivagem, adiamento e indeterminação, sob os quais os trabalhos cênicos são constituídos.

6. DA DIREÇÃO NO SITE-SPECIFIC

Nos apontamentos dos três diretores teatrais, justaposto ao exame crítico e ao cruzamento teórico, observamos que o processo criativo da direção no teatro *site-specific* começa por um questionamento sobre a possibilidade de usar um espaço do cotidiano como espaço cênico, admitido a partir da realidade histórica daquele lugar ocupado pelo teatro.

Lugares que têm funções explícitas e bem distintas dos lugares teatrais, e acabam por instaurar um problema processual que será a base do trabalho do encenador, instituído a partir do espaço ou para ele.

Para tal, os encenadores apontaram como principal procedimento a imersão solitária no espaço, para traçar uma cartografia do lugar, denominada por eles como mapeamento e uma escuta: O mapeamento consiste num instrumento de localização e identificação para orientar espacialmente a investigação cênica, bem como para perceber o contexto sob qual o espaço está inserido.

Já a escuta, pode ser compreendida como os vetores de comunicação, significados e percepções que compõem o ambiente, estes que serão atuantes essenciais desde a origem da encenação.

Ou seja, para criar o espetáculo *site-specific*, o diretor adentra no espaço (e permanece lá solitário) para observar as zonas de intersecção que serão investigadas, problematizadas e exploradas na encenação, igualmente para elucubrar sobre possíveis ações cênicas desencadeadas em decorrência do espaço praticado esteticamente.

Somado a isso, os diretores apontaram para as buscas pelas “performatividades ocultas” do lugar (ou seja, os espaços possíveis de serem investigados cenicamente), que, para eles, é o marco fundante para iniciarem os seus processos de criação.

Do mesmo modo, registraram que as articulações e agenciamentos dos seus anseios artísticos, somados ao contexto dos lugares onde o teatro irá habitar, formam o amálgama necessário para a fundamentação dos trabalhos cênicos. Sendo, pois, determinantes na concepção, produção e apresentação das suas obras, visto que para construir a encenação e materializarem suas obras como *site-specific*, compreendem que a direção precisa apreender, observar e dialogar com o espaço.

Este procedimento, assinalaram, difere da tradição teatral que, em geral, demanda atenção ao espaço apenas como veículo de exposição do espetáculo, ao principiar os processos criativos pelos instrumentos inerentes à linguagem: literatura dramática, investigação técnica dos atores, especulação temática, etc., que ao serem instituídos como início metodológico, prontamente serão explorados em um espaço mais neutro possível nas salas de ensaio.

Nas práticas pronunciadas pelos diretores, verificamos que os mesmos não ignoram esses procedimentos utilizados largamente no teatro de sala, muito pelo contrário, os utilizam de maneira dialógica com as especificidades que constituem os espaços escolhidos para as suas encenações, nas quais a direção se agarra ou se esbarra toda vez que desenvolve um trabalho sob estes termos, seja para dialogar, questionar ou mesmo negar alguma camada do espaço, perante as questões sociopolíticas, econômicas e discursivas inerentes àquela comunidade na qual o espaço está inserido.

Notamos que as escolhas de espaços que guiaram os diretores, não tiveram a ver com padrões estéticos ou arquiteturas históricas (que condicionam o trabalho artístico, como vimos no primeiro capítulo desse trabalho), mas com o desejo pessoal em investigar um lugar dado da realidade como lugar de uma ficção.

De modo tal que pudessem imprimir sobre ele uma interpretação conceitual e estética, partindo das próprias características que os constitui. E, imediatamente após esse gesto, todos os componentes da produção teatral foram reestruturados, defendem os diretores.

Neste sentido, ressaltaram que o trabalho da direção consiste, por um lado, em decodificar o espaço e dialogar com as suas virtualidades (contextos), que, por sua vez, mediam a concepção, produção e recepção dos espetáculos, com a possibilidade, inclusive, de o espaço contar sua própria história, como constatamos no espetáculo *Rebola*, dirigido por Thiago Romero.

Por outro lado, demanda da direção a capacidade de conceber e mediar as invenções dos instrumentos técnicos necessários para construir os códigos da linguagem teatral neste espaço alheio ao teatro, especialmente no que diz respeito às narrativas, visualidades e as sonorizações do espetáculo, que serão concebidas numa fronteira limítrofe entre a ficção do evento cênico e a realidade do espaço, como ressaltamos no depoimento de Anderson Maurício e Diego Pinheiro.

Por essa dualidade, os diretores (mormente Diego Pinheiro) nos expuseram que o engajamento permanente dos outros artistas que irão intervir no espaço (principalmente cenógrafos e iluminadores) é fundamental.

Seguindo suas observações, notamos que todos os criadores devem, se possível, atuar juntos e em um processo colaborativo, pois as demandas que o teatro *site-specific* solicita é muito particular para cada um dos lugares que serão utilizados como espaço cênico. E que por não terem os instrumentos, convenções e símbolos do lugar teatral, esses criadores terão que unir forças para construir, ressignificar ou arranjar as ferramentas que a linguagem teatral faz uso para se concretizar.

Aliado a isso, observamos que os diretores aconselharam que os procedimentos adotados para incorporar o espectador no ambiente da encenação, deve prezar por oferecer a esse público uma experiência sensorial que explora outros canais de percepção, assegurando que a obra seja compreendida pelos atravessamentos observados, compostos ou presenciados pelos espectadores neste espaço outro.

Nas propostas cênicas verificadas, atinamos que, assim como os artistas, os espectadores também serão capazes de percorrer o espaço e se permitir vivenciar as circunstâncias próprias daquele lugar, pois as encenações foram pensadas tendo essa fenda como possibilidade imagética.

Dessa forma, cabe à direção teatral a tarefa de projetar e mediar a intensidade dessa sondagem (no caso de Diego Pinheiro mais interventivo do que em Thiago Romero e em Anderson Maurício), que ao mesmo tempo em que expôs as condições pretendidas para a recepção e relacionamento desejado com o público, ofereceu múltiplas possibilidades de interação do público com a obra e o espaço.

Nestas criações, os diretores observaram que atores e espectadores compartilham da intimidade de uma experiência cênica em um espaço-tempo com características particulares, que, ora os aproxima, e ora espelha o estranhamento daqueles corpos alheios à realidade do espaço. E, por esse motivo, faz o espaço e a experiência teatral ser percebida sob novas lentes.

Novamente, o trabalho da direção se mostra crucial, ao sugerir quais ângulos e características podem ser examinadas para modificar ou potencializar algumas particularidades do espaço na encenação.

Associado a isso, observamos que uma das premissas que regem a prática do teatro *site-specific* e, certamente, a que mais intriga os seus criadores, é a ligação da encenação com o espaço para o qual a peça foi criada. Transação que revela uma contradição, pois, ao passo que esse vínculo demarca seu território poético e estético da encenação, esgota, muitas vezes, a possibilidade de o espetáculo ser apresentado para outros públicos que não aquele para qual o espetáculo foi concebido.

Mesmo assim, verificamos, principalmente no trabalho de Thiago Romero, que o diretor se aventurou, por insistência da equipe (ou omissão conceitual), em sair do seu espaço original e adaptá-lo para a sala de teatro, e até mesmo para um espaço alternativo, ciente de que as referências sociais e discursivas que compõem sua encenação, ora adaptada, estariam completamente subtraídas sem a materialidade do espaço e suas referências.

Esta experiência conduziu o diretor a considerar que, ao adaptar a encenação para outro espaço, diferente daquele para o qual foi criado, pode dar a impressão de estar criando outra peça.

Conseqüentemente, ao não se conformar com a realocação do tipo “um espaço após o outro”, do teatro de sala, no qual o diretor é pouco solicitado, no teatro *site-specific*, a demanda exige que esse criador compreenda as carências do novo local oferecido à encenação (quando decidir adaptar), para que possa dialogar com motivações e significados espaciais semelhantes aos que existiram na concepção do espetáculo.

Entretanto, diante da possibilidade de veiculação da encenação, notamos que o trabalho do encenador não se estabelece apenas por uma transposição do espetáculo ao novo espaço pretendido, mas, sob uma negociação com as especificidades inerentes àquele novo espaço, que serão necessárias para o entendimento da obra.

O que, de fato, exige do encenador um trabalho minucioso para ajustar os vetores do espaço original às ambições do novo espaço (adaptado), que possui suas próprias características conceituais, imagéticas e significativas.

Em razão disso, notamos que na percepção geral dos diretores, há desconfiança sobre a possibilidade dos trabalhos *site-specific* serem apresentados em outros recintos distintos daqueles para os quais foram concebidos, porque de algum modo, cada novo espaço, com suas próprias esferas e contextos, solicita novos

procedimentos técnicos, significantes e expressivos que acaba por gerar um “novo” espetáculo, não uma simples apresentação da peça naquele novo espaço sugerido.

Ainda assim, quando o desafio é assumido pela direção e sua equipe de trabalho, o objetivo passa a ser perseguido no propósito de trazer o próprio local novo à luz da encenação, uma vez que, nesta poética, o espaço não surge apenas para figurar na trama ou envolver a encenação, mas para mediar o desenvolvimento e a fruição daquela experiência cênica para o espectador.

Em consequência disso, Diego Pinheiro assegura que nunca concordou em adaptar suas obras para outros espaços e nunca conseguiu sair em circulação, pois entende que os espaços que geraram suas obras eram únicos e faziam parte indivisível da encenação, e, se acaso fossem apresentados em outros espaços, teriam que ser em espaços semelhantes, não apenas na forma, mas nas ordens que os constituem.

É interessante ressaltar, também, o destaque que cada diretor deu à produção, por conta das características singulares de cada espaço escolhido e percorrido pela direção, uma vez que o acesso, divulgação, justificativa dos editais de fomento, o retorno financeiro, a gestão do tempo, etc., muitas vezes serão distintos das práticas do teatro de sala, e que, por esse motivo, a produtora que irá erguer e gerir esse trabalho tem que ser muito sensível para entender as demandas da direção no *site-specific*.

Não por acaso, os diretores afirmam que a criação no teatro *site-specific* modifica o modo de como toda equipe se relaciona com o espaço, posto que ali ele será um dos agentes da narrativa e da experiência total do espetáculo, não apenas o lugar de exposição.

Em função disso, destacaram que a dinâmica processual da equipe tende a ter uma relação mais uniforme e direta com o espaço, calhando de Diego Pinheiro pedir à sua equipe de criadores uma colaboração mais estreita entre eles, para intervir no espaço de maneira uníssona, porque ele compreende que a ideia central do teatro *site-specific* é que o espaço seja uma das ferramentas de expressão e significado da obra.

Partindo desses pressupostos, por fim, atinamos que a prática do teatro *site-specific* estabelece uma variedade de procedimentos e conhecimentos que por si leva a encenação a ser concebida sob paradigmas espaciais distintos do teatro de sala.

Apoiada, sobretudo, no instante em que a direção lança um olhar estético sobre aquele ambiente, considerando-o como “palco expandido” e, partido dessa conceituação, desenvolve os procedimentos criativos que dará margem à encenação.

Essa atitude especulativa empenhará os outros agentes da cena (às vezes intuitivamente) a repensarem suas práticas, instrumentos operacionais, relações comerciais e interações processuais, uma vez que no teatro *site-specific* forma e conteúdo, lugar cênico e espaço cênico ocupam o mesmo território na encenação.

Além disso, notamos que as escolhas espaciais de cada encenador, perpassam, fundamentalmente, por opções políticas, sociais e identitárias ao concretizarem suas encenações. Pois o espaço não-teatral, como um interstício, serve de palco para refletirem sobre as desigualdades sociais (classe, raça e gênero) nas quais os diretores estão imersos como cidadãos.

CONCLUSÃO

Ano de 2020, estou novamente na janela de um apartamento, dessa vez tentando entender as dinâmicas e restrições espaciais nas quais a humanidade está submetida.

Nesse momento tudo está mais quieto: os carros passam em menor número; as aranhas fazem suas teias no teto da varanda; um bando de cães caminha e ladra para as poucas motos que passam; ao largo, um galo atravessa a rua para acompanhar as galinhas; na esquina, vejo uma ninhada de gatos procurando alimento; e uma formiga (com sua pequena mandíbula), morde meu pé e segue suas iguais no ritual permanente de coleta... Enquanto nós, bichos humanos, estamos trancafiados nas gaiolas que inventamos, temendo a presença de nossos semelhantes.

Nesta conjuntura de medo e isolamento, o teatro (e seus espaços) é declarado como local proibido pelas autoridades sanitárias, pois a “intimidade do organismo vivo”, tão cara à linguagem, pode causar o fim de grande parte da humanidade.

Contudo, tenho que concluir esta tese, e pendo a dizer que precisamos, com urgência, repensar os locais onde os eventos teatrais podem acontecer, sem depender, necessariamente, da locação dos edifícios teatrais com suas estruturas, limitações, convenções e, neste momento, insalubridade.

Coincidentemente, o desejo de descobrir e compartilhar novas perspectivas sobre o espaço de criação para a direção teatral, nos trouxe até aqui, e se expandiu por meio das análises e observações abarcadas ao longo deste estudo. No caminho, pudemos observar as concepções de cada um dos diretores entrevistados, bem como o entendimento desses criadores sobre as camadas ressonantes de cada lugar onde eles produziram suas encenações, que se estruturam a partir da ligação pessoal de cada um com as circunstâncias históricas, funcionais e imagéticas dos espaços não-teatrais convencionados como espaço cênico.

A pesquisa revelou que o processo criativo da direção teatral, verificado nos depoimentos de Anderson Maurício, Diego Pinheiro e Thiago Romero, começa pelo questionamento sobre a possibilidade de realizar um espetáculo naquele espaço alheio ao teatro, eleito por eles, que, assumido como laboratório cênico, irá desencadear uma sequência de atividades e hipóteses para transformar um lugar indistinto em espaço cênico.

Segundo os diretores, o ato inicial consiste na imersão solitária no espaço, para traçar uma cartografia do lugar, na qual a direção irá observar as forças e orientações que regem o espaço, para em seguida inserir nele os atores, e, juntos, desenvolverem uma série de laboratórios, no intuito de impregnar o imaginário dos atuantes com a “vida” daquele lugar onde a encenação será forjada.

Além dos atores, os criadores das visualidades também são solicitados e imersos no espaço, para observarem as dobras, contextos e circunstâncias, bem como as texturas sociais, políticas e identitárias presentes em cada espaço.

Destacamos que o trabalho da direção consiste em duas grandes etapas distintas, mas complementares: a primeira é decodificar o espaço e dialogar com as suas virtualidades (contextos), que, por sua vez, mediarão a concepção, produção e recepção do espetáculo, com a possibilidade, inclusive, do espaço contar sua própria história, como constatamos no espetáculo *Rebola*, dirigido por Thiago Romero.

A segunda etapa consiste em aparelhar, conceber e mediar as invenções dos instrumentos técnicos necessários para construir os códigos da linguagem teatral naquele espaço estranho ao teatro, especialmente no que diz respeito às narrativas visuais e sonoras das encenações, que serão concebidas numa fronteira limítrofe entre a ficção do evento cênico e a realidade do espaço, como foi observado nos depoimentos dos três diretores.

Associado a isso, observamos que uma das premissas que mais intrigam os criadores é, justamente, a ligação da encenação com a realidade do espaço, já que essa união revela um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que esse vínculo demarca seu território poético e estético como encenação *site-specific*, esgota, muitas vezes, a possibilidade do espetáculo ser apresentado em outros espaços diferente daquele para qual foi concebido, visto que as encenações pertencem unicamente ao espaço onde foram geradas.

Contudo, diante da possibilidade de veiculação da encenação, quando houver chance para tal, advertimos que o trabalho da direção não se estabelecia apenas por uma transposição do espetáculo ao “novo” espaço pretendido, mas, sob uma negociação com as especificidades do espaço original, realocadas no espaço adaptado. Particularidades que serão fundamentais para a assimilação da encenação, o que, de fato, exige do encenador um trabalho minucioso para ajustar os vetores do

espaço original às ambições do espaço adaptado, já que esse novo lugar terá suas próprias particularidades conceituais, imagéticas e significativas.

Em razão disso, apontamos que a percepção geral dos diretores é de desconfiança sobre a possibilidade dos trabalhos *site-specific* serem apresentados em outros recintos ou ambientes distintos daqueles para os quais foram concebidos, porque, de algum modo, compreendem que cada novo espaço, com suas próprias esferas hierárquicas e contextos sociais, solicita novos procedimentos técnicos, significantes e expressivos, o que acaba por gerar um novo espetáculo, não uma simples apresentação da peça naquele espaço sugerido.

Entretanto, quando o desafio da adaptação é assumido pela direção e sua equipe de trabalho, o objetivo é trazer o próprio local “novo” à luz da encenação. Essa atitude empenhará os outros agentes da cena a repensarem suas práticas, instrumentos operacionais, relações comerciais e interações processuais que, segundo as orientações dos diretores, são distintas das experimentadas comumente nos espetáculos de sala, onde as convenções por ela impingidas levam em consideração apenas a forma intrínseca à linguagem, sem cogitar intervir no seu conteúdo.

Ressaltamos, igualmente, o destaque singular que cada diretor deu à produção, por causa das características individuais de cada espaço escolhido e percorrido pelos diretores, uma vez que essa opção impacta no acesso, divulgação, justificativa dos editais de fomento, no retorno financeiro, na gestão do tempo, etc., e que, por esse motivo, a produtora que irá gerir esse trabalho terá que ser muito sensível para entender as demandas da direção no teatro *site-specific*, visto que tal prática solicita muitos remanejamentos técnicos e operacionais.

No que compete estritamente ao trabalho da direção teatral, Thiago Romero enfatizou que o *site-specific* modifica seu modo de criar, porque, quando o diretor opta por fazer um espetáculo nestas circunstâncias espaciais, terá a reboque um outro atuante, que é o espaço e a memória daquele espaço, realidades que possivelmente irão condicionar o seu trabalho criativo, porque demandam outra postura de estudo e investigação.

Para Diego Pinheiro, o lugar não-teatral reorienta totalmente a percepção espacial do diretor, uma vez que este criador estará absorvido pelas estruturas do espaço, que são únicas, e o impele a modificar seu trabalho constantemente,

acentuando, assim, o caráter experimental das propostas *site-specific*. Além disso, ele realçou que o lugar-não teatral interfere na forma, nas ferramentas, no modo como o diretor irá conceber e na conjuntura cênica total.

Depreende-se, do trabalho de Anderson Maurício, que ele entende que não há uma modificação no trabalho do diretor para atuar no *site-specific*, mas sim na concepção cênica, que deve considerar a sobreposição de informações do ambiente, que poderão sobrecarregar o espaço da criação, já que nesta forma de organizar o evento cênico nunca se tem o “palco nu” encapsulado. Porém, se por um lado as informações serão basilares para conceber as encenações nestes moldes, por outro, elas ocupam o diretor, permanentemente, com os atravessamentos sensoriais, cognitivos e dialéticos da realidade de cada espaço não-teatral.

Sendo uma apropriação gradual das propostas desenvolvidas ao longo do século XX, esta formatação espacial do evento cênico modificou, mormente, as condições de recepção, ao impactar diretamente no posicionamento do espectador, no seu conforto, na sua interação com a obra e na sua autoexpressão como cocriador da encenação.

Percebemos que nas encenações *site-specific*, para o espectador, se sobressai a condição da experiência do lugar, na qual não mais apreciam/ observam a cenografia, mas vivenciam os espaços dados à obra, que por si, comportam uma alta capacidade de jogo entre os participantes, decorrente das camadas fenomenológicas, discursivas e críticas/sociais desveladas nas encenações. Isso se intensifica, principalmente, quando os elementos do “real” são assimilados pela arte, nos procedimentos adotados pelos diretores, que passam a sugerir novos arranjos e intervenções por parte dos espectadores imersos no ambiente da encenação.

A pesquisa revelou, também, que o *site-specific* é um termo bastante ambíguo dentro da nossa cultura teatral, e traz no seu escopo semelhanças e diferenças importantes para o teatro contemporâneo realizado em lugares não-teatrais, sobretudo no que diz respeito ao teatro em espaços alternativos, teatro não convencional e teatro imersivo.

Alcançamos que o teatro em espaços alternativos se estabelece como uma possibilidade para a apresentação de um espetáculo teatral em um espaço distinto da sala de teatro, onde as convenções do teatro de sala são mantidas. Já o teatro em espaços não convencionais estrutura-se a partir da ocupação de espaços distintos

das salas de teatro e oferece ao público uma relação proximal (uma nova convenção) entre cena e público, ao colocá-los dentro do espaço cênico, concebendo a fruição como construção livre e ativada pelo ambiente compartilhado.

Concepção que difere do teatro imersivo, que consiste em mergulhar os espectadores em um espaço multissensorial (e não-teatral) para que sintam que estão participando de uma experiência interativa e não simplesmente assistindo teatro. Tudo é feito para dar aos espectadores a impressão de que os atores estão se ocupando individualmente deles.

Como pudemos notar nessa tese, o conceito de teatro *site-specific* incorpora as demais categorias dentro da sua estrutura, e se individualiza das demais, justamente pela importância dada ao contexto, à história e à significação daquele espaço inserido na estrutura da narrativa cênica. Discernimento que media a criação das cenas, as convenções teatrais, o modo de comunicação, os meios de acesso, permanência, fruição, produção e veiculação do trabalho artístico.

Assim, as pluralidades de referências, imaginários e estranhamentos, decorrentes dos lugares vivenciados nas encenações *site-specific*, que despontaram como norte de orientação nos processos criativos dos diretores teatrais, mas não só, já que impactam em toda a cadeia de produção, criação e recepção da encenação, nos leva a indagar: seria legítimo reivindicar o *site-specific*, para além de um conceito, como uma nova tipologia para o teatro contemporâneo?

Fazendo um paralelo com a *Performance art* (que pode ser alcançada como um novo gênero, por fundir linguagens artísticas, estilos e se compor por meio de uma transdisciplinaridade, ao se configurar como evento, como intervenção, como instalação, como ritual, como política ou pura ação do atuante), o *site-specific*, do mesmo modo, se inscreve como lugar teatral multifacetado, repleto de escapismos e camadas críticas que congregam e respondem a diversos anseios e conceitos dos criadores contemporâneos, que não se satisfazem com as relações, limitações e convenções implícitas ao teatro realizado nas tipologias espaciais convencionais.

Essas problematizações estão presentes desde a origem do termo nas artes visuais, mas não só, uma vez que a história do teatro revela que, no início do século XX, a reivindicação por novas tipologias espaciais era uma pauta constante e explícita nas práticas e falas dos encenadores, a ponto de sugerirem diversas ordenações para

o espaço da cena, principalmente quando passaram a considerar e sistematizar o ambiente como parte da experiência teatral, como vimos ao longo deste trabalho.

Entretanto, diferente das tipologias modernas que aparecem como suporte para mediar as relações e a construção da ambientação da cena, o *site-specific* é a própria ambientação da fábula, e, muitas vezes, passa a compor a narrativa dos espetáculos ao espelhar as relações sociais presentes naquele lugar selecionado para o evento cênico. Ainda vai além, ao constituir-se como um atuante, mediador e base dos processos criativos de todos os agentes da cena.

Somado a isso, o *site-specific* não se baseia apenas no fornecimento de um modelo de relacionamento de um não-espaço em espaço cênico, mas perfaz e reflete uma definição transitiva de espaço, sob a especificidade do lugar em si, seu contexto. O que, por sua vez, provoca uma ligação com a obra em termos não apenas físicos, mas virtuais, determinados pelas próprias características do espaço. É também nesta oposição que as abordagens das artes visuais e da arquitetura percebem o espaço, ou podem ser lidas através do termo *performance*.

O espaço *site-specific* incorpora um conjunto de metáforas espaciais e produtivas, das quais os artistas se detêm para explorar uma variedade de espaços não-teatrais, compreendendo esses palcos expandidos como potencialidade investigativa, marcada pelos contextos de cada ambiente. Logo, a especificidade potencialmente restritiva do espaço, passa a permitir ambiguidade, multiplicidade e, até mesmo, uma desmaterialização conceitual e formal do espaço cênico.

A esse entendimento, se soma a ideia de que o *site-specific* seria revelador de diversas tensões sociais presentes na constituição do trabalho artístico, já que a escolha desse espaço, por si, é uma escolha tanto estética quanto política. Os resultados desta pesquisa, por exemplo, indicam que as opções espaciais de cada encenador, perpassaram, fundamentalmente, por preferências políticas, sociais e identitárias ao concretizarem suas encenações, pois o espaço *site-specific*, como interstício, surgiu como um palco para refletirem sobre as desigualdades sociais (classe, raça e gênero) nas quais os diretores estão imersos como cidadãos.

Dessa forma, por um lado acreditamos que, em alguma medida, o *site-specific* se torna uma tipologia tão consistente e significativa quanto as ditas tipologias históricas, como o espaço greco-romano, elisabetano, os currales e pátios ibéricos, justamente por permitir que o debate público seja refletido naquele lugar onde o evento

cênico acontece, e que, em certa medida, responde a uma determinada demanda da polis.

Por outro lado, não é só por isso que ele se inscreve como tipologia, mas também por conta da apropriação empregada e utilizada por diversos grupos que estão buscando uma inserção no mercado, por ser uma opção mais viável financeiramente, bem como por suscitar outras interações entre obra e público, por desvelar outras orientações para os agentes criativos, por sugerir outras maneiras de produção, financiamento e veiculação dos espetáculos, por não admitir as mesmas convenções, ações burocráticas e econômicas que pesam sobre os projetos dos criadores do teatro de sala, etc., aspectos constantemente presentes nas discussões e reivindicações das renovações teatrais.

Ao ter estudado todos esses aspectos a partir da perspectiva da direção teatral, ao longo dessa tese, concluo que o *site-specific*, além de um conceito, se inscreve hoje, na contemporaneidade, como uma tipologia teatral genuína e amplamente explorada nas práticas e discussões dos artistas, dos críticos e dos espectadores que, em alguma medida, entendem que o espaço cênico do teatro *site-specific* tem um significado estrutural na concepção dos trabalhos artísticos desde a sua gênese (quando o diretor ainda especula instalar o teatro naquele espaço), e, como tal, reconfigura o território da encenação através dos novos agenciamentos inerentes ao espaço praticado, que impele a direção a conceber as formas de o teatro habitar o espaço insólito.

Por esse motivo, ao concluirmos, podemos aventar que o teatro *site-specific*, como uma tipologia teatral, pode ser considerado uma alternativa criativa e operacional das mais fecundas para diretores teatrais contemporâneos, visto que a sua prática funciona como um laboratório cênico aberto à realidade social, na qual os diretores teatrais e equipe irão testar diversas possibilidades de arranjos e diálogos entre lugares e narrativas para mediar o encontro com os espectadores. Estes, imersos nessa estrutura fundante, e ao mesmo tempo provisória, do evento cênico, poderão refletir sobre a sociedade nesses espaços cênicos dilatados pelo poder da fricção entre o real e o ficcional.

REFERÊNCIAS

ANTOINE, André. **Conversa sobre encenação**. Tradução e notas: Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Tradução: Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcadia, 1921.

ARAÚJO, Antônio Carlos. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, 28 nov. 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302> Acesso em: 20 jun. 2020.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas-SP: Editora Papirus, 1994.

AUSLANDER, Philip. **From acting to performance**: essays in modernism and postmodernism. London, New York: Routledge, 2002.

AUSLANDER, Philip. **Liveness**: performance in a mediatized culture. London, New York: Routledge, 2008.

BACHELARD, GASTON. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 4.ed. São Paulo: Martins fontes, 2018. 212 p.

BACHELARD, GASTON. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins fontes, 2018.

BACHELARD, GASTON. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BERTHOLD, Margot, **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Editora Perspectiva. 2001. 592 p.

BIRCH, Anna; TOMPKINS, Joanne. **Performing site-specific theatre**: politics, place, practice. London: Palgrave Macmillan, 2012.

BONFANTI, Guilherme. A luz no teatro da vertigem: processo de criação e pedagogia. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2015, p.10-21.

BORGES, Rudinei. **O teatro no ônibus**: pesquisa cênica da Trupe Sinhá Zózima. São Paulo: Cooperativa Paulista de teatro, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRETON, Gaele. **Theaters**. New york: Princeton Architectural Press, 1989.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1970.

BURRIS MEYER, Harold; COLE, Edward Cyrus. **Theatres and auditoriums**. New York: Reinhold Pub. Corp., 1964.

CARDOSO, José Ricardo Brügger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. *In*: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 79-96.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

CARREIRA, André. **Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia**. Cordoba: Ediciones Documenta/Escenicas, 2017.

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

CARREIRA, André. **Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980**. São Paulo: Editora Hucitec, 2007.

CASSI RAMELLI, Antonio. **Edifici Per Gli Spettacoli: teatri, teatri di massa, cinema, auditori, radio e cinecentri**. Milano: Antonio Vallardi Editore, 1956.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

COELHO, Paula. **A Experiência da Alteridade em Grotowski**. 2009. 183 f. Tese (Doutorado Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONRADO, Aldomar. (org.) **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Editora Arcádia. [19--].

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. London: MIT Press, 1993.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

DAGNINO OJEDA, Paulina Andrea. **Orixas Center em cena**: uma dramaturgia contingente nas ruas da cidade da Bahia. 2013. 138 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

DE MARINIS, Marco. Teatro rico y teatro pobre. **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 83-95, 1993.

FRIED, Michael. **Abortion and Theatricality**: painting and beholder in the age Diderot. Chicago: University of Chicago press, 1988.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más Allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**, Tradução: Diana González Martín. Madrid: Abada Editores, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics London and New York: Routledge, 2008.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. 2. ed. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 426p. (Coleção Ditos e Escritos).

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (coord.) **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições SESC-SP, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. El director como espectador de profesión. **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 47-55, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HOUSTON, Andrew. **Environmental and site-specific theatre**. Toronto: Playwrights Canada Press, v. 8, 2007. (Critical Perspectives on Canadian Theatre in English)

Howard, Pamela. **O que é cenografia**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Edições SESC, 2015.

IZENOUR, George Charles. **Theater Design**. New York: McGraw-Hill, 1977.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

KAPROW, Allan. **How to make a happening**. New York: Something Else Press/ Mass Art, 1966.

JAVIER, Francisco. **El espacio escénico como sistema significativo**: la renovación del espacio escénico. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1998.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da Morte**. Tradução: Jacó Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo e Sílvia Fernandes. Prefácio: Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC-SP, 2008.

KAYE, Nick. **Postmodernism and performance**. London: Macmillan Education, 1994.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: performance, place and documentation. London and New York: Routledge, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. London: The MIT Press, 2002.

LEHMMAN, Has Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Tradução Fernanda Pequeno e Mariana P. Menezes de Andrade. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, p. 151-165, 2013.

MAURÍCIO, Anderson. A ideia é filha esperançosa do caminhar. Organização: Paula Venâncio. **Revista Fagulhas II**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2016. p. 16-17.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. São Petersburgo, 1912.

MCLUCAS, Clifford. The host, the ghost and the witness. Some approaches to site end the theater works of Brith Got 1989-1999. London: Granta, 1998.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução: Carlos Mendes Rocha. São Paulo: Martins fontes, 2002.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança - teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e teatro contemporâneo**. Tradução: Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

PEREIRA, Jamil Dias. **O instrumento de trabalho do diretor de teatro: paradigmas conceituais e recursos técnicos**. 1998. 221 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução: Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de, **Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)**. 2001. 356 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Queen Mary College, University of London, Inglaterra, 2001.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benadetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

RATTO, Gianni, **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

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

REBOUÇAS, Ricardo Bolelli. **A construção da espacialidade teatral**: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro. 2010. 216 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Andressa de Freitas. **Da avenida Cerqueira Lima ao beco dos artistas**: um espaço de sociabilidade GLS. 2011. 211 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

SANCHÉZ MARTÍNEZ, José Antonio. **Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007.

SANCHÉZ MARTÍNEZ, José Antonio. **Dramaturgias de la Imagem**. 3. ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

SANTOS, Gláucio Machado. **Aprendizagem de direção teatral**: análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro, 2008. 152 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. An expanded new edition including "Six Axioms For Environmental Theater". New York: Applause, 1994.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A gênese da vertigem**: processo de criação de “o paraíso perdido”. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. 222 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SINISTERRA, José Sanchis. **La escena sin límites**: fragmentos de un discurso teatral. Madrid: Ñaque Editora, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SUDERBURG, Erika (org.). **Space, Site, Intervention**: situating installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SZABO, Dusan. **Traité de Mise en Scène**: méthode des actions scéniques paradoxales. Paris: L'Harmattan, 2001.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017, 614 p. ISBN: 978-85-232-1858-4. DOI: 10.7476/9788523218584. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/vwkqq/pdf/tudella-9788523218584.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. 2013. 631 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução e coordenação: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILKIE, Fiona. **Out of place**: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance. 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM ANDERSON MAURÍCIO

MAURÍCIO, Anderson: depoimento [jun. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. São Paulo: via Skype. Filmagem (270min). Entrevista concedida para a tese de doutorado do entrevistador.

Entrevista realizada nos dias 06, 08 e 13 de junho de 2018.

Entrevistado: Anderson Maurício (AM)

Entrevistador: José Jackson (JJ)

JJ: Anderson, a minha ideia no doutorado é pesquisar o trabalho do encenador em espaços alternativos. Esse espaço alternativo não é o alternativo pelo alternativo, eu acolhi um conceito das artes plásticas, que é o *site-specific*, que se baseia na ideia de uma peça, uma obra, feita para um local específico, cuja a obra só existe naquele local. A minha inquietação nesse momento, é entender quais as estratégias, os caminhos, de onde parte, como desenvolve, quais são os problemas que o próprio local oferece ao do trabalho do encenador. Basicamente isso. Para começar me fala quem é você, de onde está falando e diz se você autoriza a filmagem da entrevista.

AM: Primeiro vou começar dizendo que ninguém nunca pesquisou a trupe nem a nível mestrado nem a nível doutorado. Acho que porque o nosso grupo sofreu uma rejeição durante muito tempo. Eu digo isso pelo lado dos críticos e da classe teatral. Por outro lado, o público sempre nos acolheu, nunca tivemos problema de público. E o próprio trabalho abriu muitas portas pra gente, só o Cordel do Amor Sem Fim, a gente tem mais de 600 apresentações. E até hoje a gente apresenta. Bom...vou começar contando um pouco sobre a história da trupe, que funde com a minha própria história e que talvez, também, você entenda as próprias dificuldade que a gente foi tendo na trupe nesse começo. O teatro faz com que a gente se entenda como ser humano no mundo. E ele vai apresentando isso pra gente aos poucos. Eu moro num bairro periférico e passei muito tempo para me entender como parte desse lugar. Com 15 anos de idade eu estava em casa e apareceu uma chamada do Faustão de um concurso. Chama concurso garoto corpo dourado, que era um teste para participar na novela corpo dourado. E eu fui fazer esse teste. E aí cheguei no local da inscrição e a atendente me perguntou se eu tinha DRT, falei, mas o que é isso? Ela disse que também não sabia bem o que era, mas que eu deveria ter. Ai perguntei onde eu

conseguia esse DRT. Ela falou, acho que num negocio de cultura. Dai lembrei que no caminho de casa havia ouvido falar que tinha uma casa de cultura. Chagando na casa de cultura, falei que tinha ido buscar o DRT e a moça falou que não davam esse tipo de documento. Aqui a gente não emite o DRT, mas tem um curso de teatro você quer fazer? E me inscrevi no curso. No primeiro dia do curso a professora colocou uma musica que eu ouvia em casa, uma musica da Carmina Burana e pediu pra gente dançar aquela música. E pra mim, aquele instante, é o instante onde nasci, onde eu descubro a expressão que ate então eu não conhecia. E pensei no fundo da minha alma que queria fazer isso por toda vida. Então por 8 anos passei fazendo cursos em vários espaços culturais e depois resolvi fazer faculdade, que na verdade não era faculdade, mas um curso técnico, na fundação das artes em São Caetano do sul. Esse curso técnico era pago, mas o valor era irrisório porque tinha um convenio com o governo. Quando eu chego fundação das artes encontro a Lídia Zózima. Então Zózima é em homenagem a uma professora nossa. Lídia Zózimo é uma pessoa muito importante para a fundação da Trupe porque todos os integrantes foram alunos dela. Todos. Nós morávamos na periferia da cidade de São Paulo e passavam em média de cinco a cinco horas e meia no transporte público. A Lídia era uma professora de expressão corporal, e era coordenadora do curso. Ela teve câncer com 35 anos de idade e não queria fazer o tratamento convencional. Decidiu ir pra Índia pra fazer um tratamento lá. Depois dessa experiência ela voltou para a fundação para dar aulas. Quando ia fazer 10 anos que ela tinha passado pela experiência na Índia, a minha turma estava formando e se conectou fortemente com ela. A Lídia fazia a gente acreditar que a gente podia criar e fomentava isso em nós. Em 2005 a gente estava experimentando a sala de aula com espaço cênico e num dia qualquer fomos fazer uma vivência com a Lídia em Mauá, e fomos de ônibus. O transporte pra mim já era um lugar de estudo e a Lídia nos incentivou a olhar o ônibus como essa possibilidade. Dizia que o teatro está fora das universidades, fora dos espaços fechado, e que passássemos a olhar o mundo como como possibilidade cênica e isso nunca mais saiu da minha cabeça. Ainda mais quando passei a considerar o ônibus como possibilidade cênica. Em 2006 eu convido algumas pessoas para poder fazer teatro no ônibus e falo disso com alguns professores, e alguns riram dessa possibilidade, e ainda diziam que o único objetivo era chamar a atenção. Mas eu acreditava nisso e a Lídia acreditava que éramos capazes de fazer e liberou o nome dela para batizar a

Trupe e nos abençoa para fazermos esse teatro no ônibus. Quando a gente começa fazer o teatro, eu não era diretor, mas como a ideia era minha o grupo me colocou nesse lugar. Não me entendo ainda como diretor, mas proponho que a primeira coisa que deveria fazer era perceber essa realidade do transporte público e ver como o teatro pode funcionar ali. Pegamos músicas, textos poemas, pegamos de tudo um pouco para ver o que funcionava no ônibus e fomos pra Ubatuba. Então a gente pega esse monte de coisas, cenas, e músicas e vai para o transporte público. Ai a gente tem duas experiências: a primeira como o ônibus lotado com as pessoas em pé, abarrotadas, com o ônibus correndo. Foi caótico. E a outra apresentação foi com o ônibus quase vazio. Ali eu constatei várias questões, uma delas era que eu precisava de uma velocidade menor, que o motorista fosse parceiro, que era imprescindível para fazer esse trabalho, que a gente precisa ter um jogo de distância, que a proximidade não era boa para o jogo cênico. Em fim, eu percebi isso e a gente começou a ensaiar numa sala de ensaio. Aliado a isso nós utilizamos a nossa experiência como produtores, já tínhamos um fundo de caixa para produzir nossa peça, e já começamos a buscar parceiros para auxiliar na divulgação. A gente já tinha tudo, só faltava o ônibus. Começamos o processo em fevereiro, quando foi em julho eu já estava desesperado, tive uma intuição e fui num marceneiro e queria que ele construísse um ônibus de madeira em miniatura pra materializar o ônibus e fazer aparecer o real que precisamos. Uma dias semanas depois, nos já havíamos enviado diversos e-mails, para as empresas de ônibus, recebemos uma resposta de uma empresa de Guarulhos, porque eles estavam desenvolvendo um projeto para conscientizar as pessoas sobre a depredação do transporte público, fazer a política deles, e precisavam de uma grupo de teatro para fazer essa encenação. Eles precisavam de um grupo de teatro e nós precisávamos do ônibus, fechamos a parceria. Eles tinham um ônibus especificamente para esse projeto, que acontecia apenas duas vezes na semana, nos outros dias o ônibus ficava a nossa disposição. E essa empresa ficou parceira nossa por 3 anos. A gente conseguiu realizar o cordel por conta dessa parceria com essa empresa. A gente estreia o espetáculo estreia no dia mundial 14 de setembro, se não me engano, que é o dia mundial sem carros. A gente não sabia disso. E sai a nossa primeira crítica do cara falando que no dia mundial sem carros aconteceu esse espetáculo. Dizendo quem dera que todos os ônibus tivessem uma trupe Sinhá Zózima, que pensaríamos duas vezes antes de pegarmos os nossos

carros...uma crítica linda. Quando a gente resolveu fazer a temporada, que durou três meses, pensei assim: como são apenas 32 lugares, eu acho importante a gente fazer duas sessões nos sábados e duas sessões no domingo porque imaginávamos que muitas pessoas iriam querer assistir. Ficamos dois meses e meio sem público. Tivemos público na primeira semana e na última. Porque no meio disso não dava quase ninguém, aparecia uma, duas, três pessoas e não apresentávamos para elas, mas preocupados porque não estava como desejado. A segunda questão foi quando a Claudia Barral veio assistir. Ela falou assim, falta o ônibus, eu não vejo o ônibus no espetáculo. E eu ouvi aquilo e comecei a concordar com ela. Porque não era objetivo inserir o ônibus, nos apenas queria encenar no ônibus, era uma curiosidade. Essa foi a primeira questão. Fui pra casa com esse problema na cabeça e comecei a pensar na primeira assinatura como encenador colocando a ação do ônibus, que é o momento que a Teresa fala que vai esperar o Antônio e Madalena diz que também vai esperar. Que Carminha vai esperar e que José também espera e todo mundo aqui, ela inclui todos os passageiros, vai esperar junto e o ônibus freia, para, desliga o motor. E é de uma beleza quando isso acontece porque o tempo para. E a gente fica 4 ou 5 minutos parados, mas parece uma eternidade, parece que o tempo parou. O ônibus cria essa sensação para o público. Ali eu comecei a me encantar por isso, com o que dava pra fazer. Mas surgiram outras questões. A segunda questão que eu aponto, é que quanto o público entrava ele abraça a gente, e a gente achava aquilo muito estranho, porque tínhamos vindo do palco italiano que se vê o público no final e foi muito engraçado. Por várias vezes eles queriam mudar a história, queriam que Teresa casasse com José. Uma outra coisa linda que acontece é que Madalena não sai de casa e a gente colocou a Carminha pra fora do ônibus chamando a Madalena pra fora e, em São Paulo isso não acontece, mas no interior as pessoas levantam e ajudam a personagem a descer do ônibus, a carregar a Madalena, a pegá-la na mão. As pessoas, no ônibus, nós não tínhamos pensado nisso, querem falar, querem abraçar, querem intervir na história. E a terceira coisa que eu aponto, até mesmo na avenida paulista, as pessoas falavam ora gente, após a peça, que nunca tinham assistido a um espetáculo de teatro, era a primeira vez. Várias pessoas falaram isso, a gente ouvir tudo isso. A gente ouviu todos esses gestos, essas palavras essa ação do ônibus parando e interferindo na recepção do público e isso foi parar nas nossas discussões do grupo. Isso foi movendo a gente para gente entender algumas potências. Primeiro

a potência do ônibus como personagem, mas com símbolo do cotidiano, símbolo desse espaço do trabalhado, meu pai é um desses trabalhadores, ele sai de casa de madrugada e volta somente 7 horas da noite. Ele sai de casa de noite, de madrugada, e volta de noite. É a realidade da população da nossa cidade. O ônibus é a uma casa em movimento para esses trabalhadores onde as pessoas namoram, mandam mensagem, comem, dormem, brigam, ouvem musica, pregam, roubam... acontece de tudo nesse lugar. E por ele ser esse lugar da casa, desse lugar conhecido, ele atrai um público que já conhece esse espaço que é dele, diferente do teatro municipal, onde eles não conhecem, quem acham que tem que ter uma boa roupa, não é pra mim. E a gente foi entendendo esse espaço como espaço desse homem comum. E foi entendendo também que as pessoas que nunca tinha assistido teatro, uma parte delas, estavam esperando esse encontro, o ônibus é o lugar propício para o encontro, para olhar para o outro, A gente está muito próximo um do outro. Essas palavras vieram da crítica de Thiago Germano, que Ivan Cabral leu e se interessou em levar o espetáculo para participar do festival da Satirianas, e ligou para Livia Deodato, que é uma jornalista do jornal Estadão, e falou assim, conversa com esses meninos. A Livia nos ligou e saiu uma puta matéria como destaque da programação da Satirianas, sendo que nem estávamos na grade oficial. Isso aconteceu no final de outubro, ou início de novembro, da nossa primeira temporada, e tinha público para uns 10 ônibus. Todo mundo querendo assistir e olhando para pro ônibus e se perguntando como assim somente duas apresentações. Fizemos 4 apresentações, mas ficamos sem voz para poder fazer. Mas foi lindo, a gente percebeu que as pessoas queriam assistir a gente. Dessa apresentação o SESC consolação nos convidou para fazer uma temporada o SESC verão em janeiro, mas exigiu que fizéssemos ate seguro de vida para o público, foi um burocracia que tivemos que organizar. Mas como a gente era muito organizadinho com a produção, conseguimos dar conta de toda a burocracia exigida, e foi um sucesso lá e prorrogaram a nossa temporada por mais um mês. Lá o Sebastião Milaré assistiu e ele estava criando uma serie de documentários falando sobre o teatro paulistano, com grupos de 8 a 10 anos, a gente não tinha nem 1 ano, e ele nos convidou para participar desse documentário que chamava teatro e circunstancias. São vários documentários. A gente está em um desses que chama o não-lugar, a gente divide o episodio como grupo teatro do centro da terra. São vários documentários. E depois ele nos convidou para apresentar em vários lugares. Então

a trupe começa neste lugar e aí não para. São três anos de muitas apresentações e a gente começa a criar o Valsa Número Seis, eu que sugeri o Valsa Número Seis, porque imaginava que tínhamos que fazer um trabalho completamente diferente pra gente saber o que realmente gostávamos de fazer. Então foi um trabalho bem cansativo porque a gente ensaiava ele, mas tinha muitas apresentações do cordel. E aí demorou muito pra estreiar esse trabalho. A gente estreio no SESC paulista em 2009. E com isso, no meio desse trabalho, a Vanessa escreve o projeto, que a gente ganhou em 2010, da FUNART, para fazer terceiro trabalho que era o poeta cavaleiro, um infanto-juvenil, completamente diferente dos outros, são três trabalhos muito diferentes, mas que foi muito importante para saber o que a gente queria fazer. Depois disso o grupo entra em crise. E eu fui para direção. Fiz um não de direção teatral com o Lub da 19, do grupo XIX de teatro, que era uma escola livre de teatro em Santo André. Depois passei na primeira turma de direção da escola SP escola de teatro. Então fiquei 3 anos estudando direção, eu fui estudar. Comecei a questionar muito o grupo, que a gente não era um grupo de pesquisa, a gente é um grupo de montagem, a gente tem que entender se vai ser um grupo de pesquisa, tem várias questões, a questão do público, onde a gente apresenta, o que a gente vai fazer... então eu fui buscar isso. A Tati foi estudar produção e gestão, que é minha esposa. Durante dois anos a gente ficou num limbo, entre aspas, de encontros com os grupos, de novas montagens... eu lembro de um embate muito forte, porque querendo ou não, a gente conseguiu sobreviver durante três anos com o SESC, apresentando em SESC, e nesses dois anos parados, surgiu a possibilidade de montar o Cordel no teatro, já que tínhamos feito tanto sucesso. Aí foi quando eu comecei o grupo começou de fato entender o que queria ser. Eu falei que a Trupe é um grupo pra pesquisar o ônibus, não faz sentido fazer um espetáculo no teatro. Não que hoje eu não pense, hoje eu estou fazendo uma peça que chama a cobradora que vai ser no teatro. Mas é uma outra perspectiva de ir para o teatro. Mas naquele momento, a justificativa de ir para o teatro era de sobrevivência. Era de poder vender o trabalho. Nesse período conheci o Rudiney Borges que foi um parceiro nesse sentido teórico de fundamentação, apresentou para gente Paulo Freire, Martin Buber, história oral, a gente encontrou um núcleo de história oral da USP. Aí eu comecei a estudar mesmo. Pra mim foi muito importante pra saber o que a gente queria fazer, no que se aprofundar. Aí foi quando eu fui me aproximar do Alexandre Matos, lá na UNESP... em fim, muitas coisas,

conheci a Dani Sampaio, que é esposa do Eduardo Acamoto, que estava mestrado sobre produção e gestão cultural... Durante esses dois anos a gente cria o nosso projeto de fomento para fazer... ah! Não falei uma coisa importante. Nesses três anos na verdade, o início da crise foi quando a gente decidiu fazer uma mostra de teatro no terminal parque dom Pedro, que na verdade quem encabeçou isso foi eu e Tati. E A gente resolveu convidar grupos para fazer apresentações no transporte público e pedir a liberação da SPtrans para fazer a liberação. Isso em 2009. Quando a gente fez essa mostra, A gente não teve nenhuma verba, era uma mostra que ia custar 85 mil e a gente fez com 1,500 reais. A Tati fez uma pesquisa e constatou que das pessoas que estavam no transporte público, assistindo as apresentações, 75% delas nunca tinha assistido uma apresentação de teatro. 95% delas escolheriam um ônibus que tivesse apresentações de teatro para se locomoverem pela cidade, e 100% aprovavam o que estamos fazendo. E isso foi a cereja do bolo para falar assim, a gente está no lugar errado. A gente precisava ir para o parque dom Pedro, é aqui que nosso trabalho vai fazer sentido. O Parque Dom Pedro é o maior terminal de ônibus, em numero de passageiros da américa Latina. Circulam 200 mil pessoas diariamente por lá, na sua maioria para as periferias da cidade de São Paulo. Então isso foi um start para várias coisas que foram pipocando que a gente foi realizando ao longo dos próximos 6 anos. Estou cansado, já falei demais, mas tem muita coisa pra te contar. Esse momento é crucial pra gente, quando a gente se transforma muito, entende muitas coisas e faz projetos que são muito potentes, aonde nasce o projeto do dentro é lugar longe; vai nascer o projeto toda terça tem trabalho e tem também teatro; nasce a residência artística... em fim, tem muitas coisas pra te contar que seria legal A gente marcar pra conversar em um outro dia porque agora eu não vou dar conta, é muita coisa.

JJ: Tudo bem, Anderson, eu te deixei falando para que você pudesse atualizar as informações que tens em relação ao teu trabalho. O que é mais legal de fazer essa pesquisa é realmente dar voz as nossas pessoas, de teatro, que não são ouvidas realmente, ainda mais a gente que é muito novo, pouco conhecidos, não apadrinhados, que a academia não se interessa. E muito interessante saber de onde a gente vem, quem somos o que estamos dizendo. Eu não quis interromper por respeitar essa ideia. Mas a minha ideia, Anderson, é entender como você enquanto

diretor, desenvolve as estratégias para construir os espetáculos. Entende? Esse é o ponto chave da minha pesquisa.

AM: por eu ser um pouco prolixo, a minha intenção é trazer pra você uma estrutura que depois você compreenda o porquê de tudo que eu disse. Só para arrematar, quando eu termino a SP, e aí todos esses estudos, esses encontros, a gente cria uma nova logo, por exemplo, eu consigo contar a história da trupe através das logos, a gente vai criando as logos porque são transformações do próprio grupo. A gente nomeia os nossos movimentos de pesquisa. A trupe considera 5 os nossos movimentos de pesquisa pra dar conta do que a gente percebe, o que a gente faz, o movimento sobre o espaço. o movimento de atuação, o movimento de pesquisa do público. A gente nomeia o público como movimento de pesquisa porque ele nos interessa olhar, para o público entender o público, que público, aonde; a dramaturgia, porque a partir desse momento a gente começa a desenvolver dramaturgias, porque até aqui a gente só pegava dramaturgias prontas que é o caso do cordel do valsa e do poeta, depois a gente não pega mais textos prontos; e da produção. Depois eu posso te dizer um pouco sobre como cada um. Mas a produção... sem a produção não existiria a trupe Sinhá Zózima. Quando falo da produção estou falando também da gestão. Que impulsiona e gera as metodologias e as estruturas pra esse grupo existir. O mundo não estava preparado para receber um teatro no ônibus e a gente teve que descobrir, inventar, ferramentas para poder ele existir, senão ele não existiria. Podemos detalhar isso no nosso próximo encontro. Pra finalizar vou ler uma coisa que escrevi e vou ler pra você. Está publicado em uma das revistas que vou mandar pra você. Diz assim: Sempre as pessoas me perguntam como surgiu a ideia de fazer teatro no ônibus. Em instantes o tempo-vida se apresenta como resposta. A ideia é fruto da estrada que atravessamos ao caminhar. É lamparina que necessita do querosene, do pavio, do fogo e da escuridão pra iluminar.

JJ: muito bom, querido. Então a gente vai caminhando e nos falamos na sexta-feira às dez da manhã.

SEGUNDO DIA DE ENTREVISTA

JJ: Quem te formou? Já perguntei. Como fazer teatro já foi... Deixa eu te perguntar: você me falou que começou a dirigir pela própria demanda do trabalho que você queria desenvolver e não tinha essa pessoa de fora pra ver e propor as coisas. Foi pelo fluxo da demanda que você virou diretor?

AM: Isso, foi.

JJ: E, por onde você começa um espetáculo, então?

AM: Pelo ator! Pra mim é o lugar que eu tenho mais identificação, por que eu sou ator. Então pra mim o primeiro... Eu acho que tem duas coisas muito fortes... Mas, vamos lá. O primeiro lugar é o ator, é... E... Eu lembro... O cordel, acho também que tem essas duas diferenças, deixa só eu escrever aqui... Eu esqueci uma coisa... É... O cordel a gente tinha o texto, então a gente foi pro texto pra poder... E como a gente vinha da fundação e como eu não era diretor... A gente fez tudo muito inspirado na própria escola. Então, estudar os personagens, enfim... A gente foi desenhando isso. Foi desenhando do jeito mais tradicional o personagem. Mais aí, eu acho que tem uma coisa... Engraçado isso, mesmo no cordel, que tem essa coisa mais tradicional, de... que a gente pedia para os atores trazerem experimento de cada personagem... O Vertigem trabalha assim, né? Eles chamam de workshop, onde o ator trás... Trás aí o seu olhar sob o personagem, sob uma cena, sob um jogo, uma vivência, enfim... É... A gente encontrou logo no começo, o Emerson Danese, que trabalha com Antunes Filho, ele apresentou pra gente o Gaston Bachelar que foi muito útil até hoje pra mim, como eu andava muito a pé e pegava muito transporte, eu devaneava muito. E eu não conhecia essa palavra, devanear, eu tinha medo, eu achava que eu era um pouco louco, assim. Saia fora da casa, sabe? Eu tinha um pouco de receio, até. Quando eu conheci, Gaston Bachelar, e aí eu conheci a Poética do Espaço, o livro que eu mais amo dele, porque eu não li todos, também. Nossa! Pra mim foi um balsamo, eu me encontrei ali, um pouco. Né? Os devaneios... Ficar naquela imagem, ficar desdobrando a imagem... Aí eu me encontrei muito nisso, nele. Aí depois, sei lá... Depois de dez anos de teatro, não de teatro só, da minha vida, eu tinha essa coisa do devaneio, né, eu te falei já que eu fugi de casa, essas coisas. Ia pra cima da laje e ficava horas, sei lá... Comigo, né, Então tinha isso... Essa necessidade. Mas, tinha

uma coisa, aí, que eu já contei pra você, mas que eu vou linkar que pra mim tem haver com todos os trabalhos da Trupe. O que, que a gente fez? A primeira coisa que a gente fez pra montar o Cordel, a gente foi pro ônibus. A gente pegou vários textos que a gente conhecia e a gente foi pro ônibus. Não ensaiou em nenhum ônibus, a gente não conhecia o itinerário, a gente não conhecia nada, a gente se jogou no ônibus.

Jackson: Ônibus de linha, normal?

AM: Ônibus de linha normal, né, E aí, foi nesse risco, nessa vivência, nessa lida, com o que se apresentou. Que eu pego algumas coisas, então, ah... O lugar da velocidade, o lugar restrito do ônibus, o lugar de como ocupar esse ônibus mais, porque as cenas não podiam acontecer muito próximas... Isso sem eu ser diretor eu já saquei, logo na experiência, né, ouvindo os próprios atores. Quais foram as dificuldades? O que vocês perceberam? Aí, eu percebi isso, percebi aquilo... As músicas foram muito interessantes por que a música ocupava o ônibus inteiro. Ah, tá! E aí no texto da Cláudia Barral não existe isso, né, mas, tem a personagem que é o cantor e a cantora, que canta as músicas. A cantora, até por causa do Gaston Bachelard, a gente... Eu trouxe pra ela o elemento do rio, então ela era a cantora por que ela era o rio São Francisco, que passava pela cidade e que tinha também, no Gaston Bachelard você tinha no livro A água e os sonhos, eu acho, eu acho que é A água e os sonhos, que ele vai falando e vai tendo um desdobramento sobre a água clara, as águas primaveris, a água barrenta, as águas profundas, então ele vai tendo várias imagens sobre as águas. Pra cada personagem a gente trouxe uma água, a Tereza era essa água mais, mais... é... límpida, né, mais limpinha, mais transparente. A Carminha era a água barrenta e a Madalena era as águas profundas. E, a Priscila que fazia a cantora ela era o rio que abarcava todas as águas. Então, nos momentos cruciais das personagens, nos picos das transformações das personagens, eu duplicava as personagens com o rio, a Priscila também fazia Tereza, a Priscila também fazia Carminha, a Priscila também fazia Madalena. Então, tem cena também que ela duplicava por que era uma necessidade minha de conseguir deixar muito claro o conflito e o momento de transformação de cada personagem. Então pra eu ganhar o ônibus eu fazia essa brincadeira.

JJ: Entendi.

AM: Então, eu acho muito importante deixar claro, eu posso falar dos outros trabalhos se você quiser, mas só pra poder deixar claro essas respostas que você me perguntou. Eu começo pelo ator, mas o ator na vida, na experiência, né, E, a partir disso que eu olho e depois disso que eu venho.

JJ: Ô, Anderson, desculpa!

AM: Pode falar.

JJ: Isso se repete nos outros espetáculos também?

AM: Se repete.

JJ: Ou foi a metodologia inicial pro Cordel e os outros foi amadurecendo outras coisas?

AM: Se repete, aí eu não vou falar do Valsa e do Poeta. Eu acho que o Valsa foi muito complicado, o Valsa ali eu... Enfim... Eu não lembro também. Foi muito picotado, foi um processo muito picotado, aí dois atores saíram... A gente estava apresentando muito Cordel, aí eu não tenho muita memória do Valsa, até por que eu acho que o Valsa, acho não tenho certeza disso, o Valsa e o Poeta eram tentativas racionais do grupo de experimentar outras coisas, tanto que depois que a gente que a gente experimentou essas coisas, a gente para pra estudar, faz mostra de teatro, a gente entende que a estética do Cordel, o tipo de dramaturgia do Cordel de fato interessava a Trupe. Acho que todos os outros espetáculos, O dentro é lugar longe, conversa muito dentro do Cordel, mas eu tenho um fogo danado e eu gosto de fazer coisas diferentes dessa estética, não com a Trupe, né, com a Trupe eu venho preservando a Trupe, venho me aprofundando nessa estética. É... Que eu nem sei se eu sei nomear direito ela. Mas, eu venho experimentando outras coisas. Eu fiz Iracema, que é um trabalho muito diferente do que é o da Trupe. Fiz o Desterro, agora recentemente, que também é uma outra pegada, apesar de ser uma dramaturgia da Cláudia Barral, é uma outra estética. Então pra mim é um lugar também de treino pra potencializar

aquilo que eu faço com a Trupe. De respiro, também, né, Me distanciar um pouco daquele universo e sentir vontade de mergulhar mais fundo naquilo que a Trupe vem fazendo.

JJ: Entendi. Mas isso aí que você faz, esses experimentos são sempre no ônibus?

AM: Sim, por enquanto sempre no ônibus. Sempre no ônibus.

JJ: Entendi. Vamos p... (mudança de ideia) Não! Deixa eu voltar um pouquinho antes. O último é Os minutos que se vão com o tempo?

AM: Isso.

JJ: Vocês começaram dessa mesma forma, nesse mesmo início?

AM: Então, vou te dizer como que a gente começou. Isso na verdade vem da Lídia. A Lídia traz isso pra gente, olha vi depois a gente reflete. É... em os minutos a gente tem uma tríade de inspiração. Então a gente tem a Odisseia de Homero, que conta essa travessia de Dirceu de vinte anos tentando voltar pra casa, a gente vai pegar essa história com inspiração para fazer o espetáculo pro passageiro que está indo pra casa. E se desloca vinte anos, assim, uma eternidade pra poder chegar em casa. A segunda inspiração é a história de vida de um passageiro, a gente queria fazer isso com vários, na verdade tem vários, mas eu vou explicar isso, mas a gente fez com um por que a gente percebeu que era uma demanda, a gente gostaria de fazer com vários, mas é uma demanda gigante... Porque a pessoa como eu não para de falar, adjetiva, ela quer contar a história dela, né, Enfim... E aí você fica assim, meu Deus! Eu vou dar conta de uma pessoa, então. Pra você ter ideia, o Agnaldo levou pra gente sete diários.

JJ: Uau!

AM: Que ele escreveu de anos, eram diários que ele escreveu em dois mil e dez, diário de noventa e três... Ele escolheu sete diários de momentos da vida dele que eram

importantes e entregou um para cada ator. Sete ou foi seis? Acho que foi seis. Então tinha essa... Então vamos ficar com ele só. O Aginaldo é um desse passageiros que é da residência artística que a gente faz no Terminal Parque Don Pedro, que eu acho que eu não cheguei a falar sobre isso, mas depois de dois mil e doze, onze, doze... A gente já estava fazendo a residência, a gente já fazia ações pontuais no Terminal Parque Don Pedro, mas nesse ano a gente resolve ficar, morar lá. Então, a gente reside, passa muitos dias no Terminal Parque Don Pedro. É... Porque a gente percebia nos projetos que sei lá, a gente fazia dois meses de temporada do Cordel, e aí a gente percebia que no finalzinho da temporada passageiro começava a entender: Aí, tem que vim mais cedo porque tinham poucos lugares! Poxa eu queria tanto assistir mais já vai acabar! A gente começou a perceber que o passageiro ele não tinha noção... É do artista sob o espetáculo. A gente tem uma história bem triste até que, é assim, a gente na última apresentação, a gente fez até duas sessões nesse dia, vinha muita gente assistir a gente e uma dessas sessões tinha uma família da cidade de Tiradentes que é bem longe, né, duas horas e meia, quase, duas horas assim de viagem. E eles vieram pra assistir a gente no último dia, não tinha mais ingresso e eles nunca tinham assistido uma peça de teatro. Aí o pessoal da nossa produção começou a falar com público, com os artistas, tinha muito artista pra assistir, pra poder doar o ingresso e nenhum artista doou. E a gente ficou assim, tão triste com isso. Gente, a gente da classe artística, assim, é filho da puta mesmo. Tem um povo assim, desculpa dizer, um povo nojento. Que fala, fala, mas não pratica nada do que fala. E a gente ficou muito mexido com essa história e é dessa história, que nasce o projeto Toda terça trabalho tem também teatro. A gente precisa fazer uma coisa toda semana, todo horário, todo dia, mesmo dia, pro público começar a entender que ele precisa se programar. Ele não consegue, ele demora pra entender. A gente ficou três anos, Jackson, fazendo ações no Terminal Parque Don Pedro, todas as terças feiras, convidando vários grupos pra poder se apresentar no nosso ônibus, então teve roda de conversa, é... Contação de história, música, dança, poesia, teatro, show musical, balada, a gente fez de tudo. Era um festival multicultural no terminal e foi muito bacana. Ali a gente atingiu muito passageiro. Não sei se você já chegou ver, mas tem muitos vídeos desse projeto Toda Terça...

Vídeos que a gente fala com o artista, mas também fala com o público, mais com o público do que com o artista. E é bem interessante. É... Mas... E aí o Aginaldo é um

desses passageiros, que acompanha, né, Que acompanha a gente. Aparece quase toda semana, tem o Roberto, o Roberto se ele faltou três ou quatro terças é muito. Então ele estava todas as terças lá. Então o Agnaldo é um deles. E a terceira e eu acho que essa é a mais importante, das inspirações é que eu pedi pra que eles... Eu criei o procedimento e vou falar disso depois, vou anotar aqui vou falar disso depois. Assim, eu criei. As vezes a gente não cria nada. É a gente vai fazer uma travessia, o nosso trajeto era na linha mais longa da cidade de São Paulo, então era sair do Parque Don Pedro e ir para a cidade de Tiradentes, a gente ia fazer só essa linha. E eu falei assim, a gente vai vivenciar esse trajeto a pé. Então a gente vai fazer das 7h da manhã até as 7h da noite a gente vai fazer uma travessia, do Terminal Parque Dom Pedro, pro Terminal de Tiradentes. Nessa travessia, essa travessia vai ser uma travessia solitária. É sozinho! Então cada um vai escolher um dia, eu pedi pra que cada um escolhesse o dia, escolhessem a razão. Nossa, eles ficaram loucos... Foi terrível, teve gente que disse: - Eu não vou fazer. Foi louco isso. E eu falei assim: - Eu também vou fazer, mas vou fazer por último. Pra poder dar o exemplo, porque eu também não ia fugir da raia. É... E aí eu falei... Tem alguns dispositivos... Os dispositivos eram, deixa eu ver se eu lembro, não sei se vou conseguir lembrar de todos, vou lembrar de alguns. Eles tinham que levar algo pra eles doar, tinha que doar alguma coisa no caminho, eles tinham que anotar, colher, né, colher imagens, frases, pensamentos que viam na travessia. É... Eles tinham que permitir, na verdade era uma deriva, eles tinham que permitir... Acontecer, né, Estar aberto para o que pudesse acontecer nesse caminho. E foi de uma beleza, nossa! O legal seria conversar com os atores. Eu fiz a minha, posso dizer sobre a minha. Eu fiz por que na verdade foi um processo de dois anos, não... (titubeou) vou focar mais. Então, essa travessia é a mais importante para o processo.

JJ: Esse é qual espetáculo mesmo Anderson?

AM: O último que você perguntou, os minutos que se vão com o tempo. E teve gente que desistiu, que não conseguiu fazer e aí isso foi de uma dramaturgia bela, assim... Teve gente que fez no caminho contrário, assim, todo mundo fez pela mesma calçada, mesmo roteiro, teve gente que fez ao contrário e isso modificava completamente a visão do trajeto. Teve gente que fez no sol mais quente do ano... Minha esposa, assim,

ela foi no dia mais quente. Teve gente que fez no dia mais frio, na chuva... enfim... foi lindo! Eu ainda fiz o oposto, eu fiz do Terminal de Tiradentes pro Terminal do Parque São Pedro. E aí foi muito legal porque foi tudo muito diferente, mesma coisa mais tudo muito diferente. Todos eles, a gente esperou todo mundo fazer pra gente conversar, menos eu, eu ainda não tinha feito, ainda. Mas a gente conversou com todos eles, né. Quando eu fiz, a gente tinha encontro. Então a minha noite foi com eles. Então eu já cheguei morto, assim, era a experiência ali conversando com tudo que eu tinha vivenciado e os textos que eu fui escrevendo. Na revista, eu vou mandar isso pra você, já. Você chegou a ter acesso aos materiais escritos?

JJ: Não.

AM: Tá, deixa eu colocar aqui. Eu vou mandar aqui pra você, porque na revista Os Minutos que se vão com o tempo... Se chama Fagulhas Dois, tem um texto meu, de uma composição de todas as frases que eu fui escrevendo. Como que eu faço pra mandar pra você? Ah, achei! Vou mandar, tá aqui o link, tem todas as revistas.

(Problemas de rede)

AM: E aí... Esse foi o principal dispositivo, dessa travessia solitária, por que o espetáculo é o caminho de cada um que vai se cruzando, aí eu faço o mensageiro então eu entrego cartas e vou conectando e ampliando essas travessias. Eu atuo nesse espetáculo e tem isso também, né? Eu atuo. Eu atuo, eu não consegui, é, foi bem difícil para mim. Isso, aí é um dos procedimentos mais importantes do Minutos... o segundo e que pra mim tem tudo a ver com a questão desde lá do Cordel, nego, a gente vai de transporte público. Desses dois anos a gente fica um ano ensaiando no transporte público e é muito, muito difícil isso, porque você não tem texto decorado, as marcas não estão prontas, você desafina, gente tem histórias muito cabeludas... Teve uma história muito foda... que.. é... A minha busca do transporte público bem difícil porque eu tinha um grande conflito comigo: eu não quero desrespeitar ninguém, porque as pessoas estão pagando passagem, elas estão cansadas, elas estão voltando para casa e eu tinha uma grande questão que era eu tinha que ser muito cuidadoso, tem que ser aos poucos, né? E a gente foi para isso! E aí chegou um dia

que a gente ia testar umas roupas, né? E a gente queria testar e a gente sabia que eram roupas claras e a gente foi com um monte de roupas claras, fazer... Ensaiar no ônibus, pegar um ônibus e ensaiar no Terminal Parque Dom Pedro pra cidade de Tiradentes. E aí num desses ensaios já tinha sido horrível, tinha sido horrível esses ensaios, era muito difícil, muito difícil mesmo. Por que a gente escolheu ainda um ônibus, que é um ônibus biarticulado, que é aqueles ônibus que é o dobro, que é gigante. A gente queria esse ônibus, enfim. E a gente apanhou muito. É... Nesse ensaio a gente chegou sempre cuidadoso, sempre calmo, tal... E aí um evangélico, quando a gente começou a cantar, falou que a gente estava fazendo macumba, que era coisa de macumba. Antes fosse, a gente devia fazer mesmo. Mas... E aí ele queria bota a gente, ele escorraçou a gente do ônibus e a gente não conseguiu fazer nada. Eu fiquei, assim, perplexo, e aí eu não conseguia fazer nada e aí os passageiros começaram a defender a gente.

(pausa)

AM: ... isso foi muito importante ter acontecido, foi difícil ter acontecido, mas foi muito importante, porque ali a gente começou a perceber que, uma das coisas que a gente começou a perceber que, o espaço é deles, mas também é nosso. E aí a gente não vai impor, mas a gente também, entendeu? A gente tem que descobrir uma outra energia pra lidar no ônibus, que não é aquela energia do vendedor que Ô... no sei o quê!!!! A gente fez algumas vivências com alguns grupos no próprio transporte e a gente percebeu esse lugar muito da rua... E é foda isso! Por que o ônibus não é rua, ele é rua, a rua entra tem um barulho, tem as pessoas que entram e saem, mas é diferente da rua, porque você está muito próximo, ao mesmo tempo que ele é da rua ele é intimista, sabe? É arena, né? Enfim... E aí a gente começou a ter uma consciência desse corpo que contamina o espaço, que aos poucos... Que continua com respeito, com cuidado, mas que presentifica, que respeita aquele que não quer. E outra coisa que é muito difícil para gente lidar como ator e pro diretor também, porque eu tinha que ir explicando isso pra eles, tinha que também ir aceitando porque também estava atuando, é que muitas coisas que a gente programava fazer, não rolava, não aconteciam. Então você também estava no lugar, ali, de risco, daquilo que você mais ou menos planejou, não rolar. Então, a gente tinha que começar a desplanejar algumas coisas deixar as coisas que aconteciam, transformar a as coisas

que aconteciam em dramaturgia, sabe? Então, tem várias histórias. Eu contei a história da moradora em situação de rua para você, né?

JJ: Não.

AM: Eu contei do outro rapaz que... Conto essa história? Ou vou me prolongar muito? Não, deixa eu responder outras coisas. Depois eu conto essa história. Então, acho que assim, essa ideia de vida, de se jogar pra uma coisa que a gente ainda não sabe o que vai acontecer, deixar que essa experiencia, esses dispositivos, né? Que é um dispositivo, mas é que ele traga pra gente alguns apontamentos do que fazer, de como fazer, como resolver. Eu acho que é algo que acompanha todos os trabalhos, né, ou a maioria deles, os trabalhos mais cruciais da Trupe Sinhá Zózima, aí eu queria falar duas coisas que eu escrevi aqui... Não! Tem outra pergunta ou você quer desdobrar essa ainda?

JJ: Vai lá continua, pode continuar.

AM: Tá! Acho que tem uma coisa, também da Trupe muito forte... Não! Vou falar primeiro como diretor. O que, que eu entendi quando eu fui estudar? Que para mim isso foi muito importante, duas coisas: que o diretor, ele... eu percebi isso na escola, né. Tinha... Eu estudei na SP, na SP é um outro modelo de estudo, um estudo também pela experiência. Então a gente tinha o momento de levantar materiais, um segundo momento, na época que eu estudei, pode ter que tenha mudado. O segundo momento que você vai experimentar isso com os próprios aprendizes, então era o diretor aprendiz, o cenógrafo aprendiz, o figurinista aprendiz, o ator aprendiz, todo mundo aprendiz. E a gente tem que criar um experimento para apresentar. E, aí gente vai para essa experiência, e, depois da experiência e a gente vai refletir sobre o que aconteceu. Então, na SP tinha esse início que era, o estudo, o experimento e a reflexão. No estudo eu ficava louco, não estava entendendo nada, não vou conseguir fazer, ficava boiando. Quando chegava nas experiências eu me jogava, e me saía e não me saía tão mal, não. E quando a gente ia para reflexão, o que mais tinha era os paus que acontecia entre os grupos, mas era assim, quase todo o grupo tinha pau quase de brigar de se bater, coisa feia. Eu ficava assim, gente, eu não tive nenhum

tipo de problema desse. Passou o primeiro semestre, chegou outro semestre, e isso foi se repetindo e uma das coisas que eu entendi, que talvez seja para mim um ponto, né, é minha observação é que o diretor tem esse lugar, também do RH, né. Esse lugar das relações, de cuidar das relações, de como apresentar o figurino que veio, o ator que curtiu, é porque parece que é um ninho, um ninho ali, de possibilidades de encrenca, de rolo, por que tudo vem atravessando, e, são questões humanas. Então, eu saquei, uma das coisas do diretor, que eu senti e que eu falei: Aí, eu sou bom nisso. Era, era...

JJ: Mediar os conflitos.

AM: Mediar os conflitos, né? Era cuidar, e quando eu tó falando cuidar, não é esse cuidar de... Aí, nossa coitado! Não, era justamente, né, no provocar. É isso que ele precisa. Precisa na verdade de ficar louco, precisa ficar nervoso, porque, né, eu lembro do Júnior. O Júnior em um dos processos ele tem uma questão muito forte com a bebida, né, o padrasto dele... Várias questões com bebida, e o personagem dele, como a gente partiu da criação dos personagens pros Minutos que se vão com tempo, era partir das caminhadas, era partir do que ele trazia. Não era, aí, você vai fazer isso! É, você que tá criando. Nesse espetáculo, você que tá criando seu personagem. Eu falava isso pra ele. Cria, se vocês não criarem, não vai ter nada. E tudo que ele trazia, era um morador em situação de rua, um homem que saiu fora da casa, um cara que... Ele trazia esse personagem muito a margem, mas ele negava esse personagem o tempo inteiro, ele negava, e aí era muito foda lidar com ele. Porque? O figurino vinha isso, suas músicas vinham isso, a dramaturgia vinha isso, mas ele não via isso, ele não queria ver isso. Pra você ter uma ideia, até hoje a gente brinca com ele assim, a gente vai fazer Os Minutos... Ele veste o figurino dele, mas assim, antes de vestir o figurino dele, é muito incrível porque a gente faz outros espetáculos e isso não acontece, mas assim não dar dois segundos, dois minutos, começa a aparecer um monte de bêbado, monte de gente em situação de rua procurar ele, pegar o violão dele, e ele tem ainda uma questão com isso, sabe? Então, eu ia provocando ele, explicar não adianta, falar não adianta, tudo também não adianta, então ele vai ficar louco, ele vai enlouquecer porque é isso, né? Eu ia provocando ele nesse lugar. Então, com cada ator, também, você vai descobrindo, eu trabalho muito

assim, com cada ator você vai descobrindo como arrancar o melhor dele, né, como trazer a potência dele. Não é o mesmo jeito, não é do mesmo jeito que você vai lidar com todos. Então e saquei que pra mim uma das coisas que o diretor, era lidar com esse humano, né, não era lidar com a obra em si, era lidar com o humano, né. E a segunda coisa que para mim foi muito... Nossa! Isso foi muito interessante e eu venho praticando bastante, mas eu sinto também que é bem angustiante, é por que como eu nunca fui dessa coisa da leitura... Ah, eu conheço um pouco de cada coisa, não consigo me aprofundar muito, aí os jogos da Viola Spolin, a metodologia de Stanislavski, eu nunca fui disso. Eu vivenciei isso como ator, porque eu estudei isso, com certeza eu me inspiro, tem coisas deles, mas eu não sou aquele que vai se aprofundar naquela metodologia. Aí, vou pegar isso, vou transformar isso, não! Por que o que eu saquei na SP é que a criação do diretor, pra mim, tá. É a criação de procedimentos, procedimentos de criação é o lugar de potência do diretor porque é neles, para mim, que revela a obra, o espetáculo. Então, eu sinto que eu ao longo desses anos, e aí eu senti isso muito mais depois que eu fui trabalhar na fábrica de pintura, que é um projeto artístico social, aqui em São Paulo. Estou trabalhando há 5 anos com jovens, 50 a 60 jovens aprendizes que eu vou dirigir um espetáculo, que eu vou construir um processo de criação com eles durante 1 ano e no final desse ano a gente cria um espetáculo e a gente circula com esse espetáculo por algumas fábricas. E aí, eu, com eles eu descobri a escrita, a dramaturgia, fui descobrindo algumas coisas e também potencializando esse lugar de criar procedimentos. É... mas eu sinto que pra mim... Eu estou no processo agora, que eu fui experimentando várias coisas, todos os outros diretores já têm toda uma estrutura do espetáculo e eu não tenho, começou a nascer agora, mas aí eu já estava bem angustiado. Sabe? Eu comecei a eu ficar angustiado. Porque, nossa, meu! Eu sou lento mesmo, sou devagar, mais e aí... Aí começaram a surgir umas coisas muito foda, a que bom, a, então tá... Meu caminho é esse mesmo. Porque eu vou lidando pra mim com o tempo, então pra mim o tempo... E eu sou super abstrato, ou não, mas eu não sei explicar muito de outro jeito, mas para mim o tempo revela, o tempo vai revelando algumas coisas, vai revelando quem vai fazer aquele personagem, vai revelando que dramaturgia é, vai revelando qual é o procedimento que a gente foi criando que de fato é importante, porque naquele grupo, aquele encontro com aquelas pessoas, eu acredito muito nisso, é desse encontro que nasce espetáculo, então tem alguma coisa que essas pessoas juntas

querem dizer e que um vai se contaminando e um vai se provocando e um vai nascendo, vai revelando, aquilo que a gente naquele tempo e espaço veio para dizer. Então eu crio esses procedimentos, eu vou inventando esses procedimentos, vou devaneando, também, vou me permitindo, falar: nossa! Porque isso? Sei lá! Vou criando... E aí desses procedimentos nascem as coisas. Então eu acho que são esses dois pontos, né, que eu descobri que é cuidar dessas relações e inventar esses procedimentos, que eu sinto que vem em todos os meus trabalhos.

JJ: Me fala, se você conseguir, como você ou a partir de onde, ou, como você concebe seus espetáculos? Por exemplo, no Cordel você me falou de um signo muito importante que eu consegui identificar na sua fala que foi o rio, né, a água como metáfora para a vida daquelas personagens e isso talvez tenha permeado toda sua encenação, né, durante o percurso do Cordel.

AM: Sim! Acho que no Cordel foi o rio, nos Minutos foi a casa, nos Minutos, não, mentira, no dentro é lugar longe foi a casa, aí gente se aprofundou na poética do espaço do Gaston Bachelard e nos Minutos eu acho que foi a viagem pra dentro de si. Eu acho que resumindo que a viagem pra dentro de si, que a gente busca, que é esse... A travessia deles é muito forte. Bom, pra responder essa pergunta eu vou explicar também o Dentro que aí, talvez, dê mais corpo para entender isso. Como que a gente começa o Dentro? O nosso objetivo, era fazer o que a gente fez nos Minutos, era fazer no Dentro, então era pegar histórias de vida dos passageiros para construir o espetáculo, só que quando a gente ganhou o edital de fomento, nosso primeiro edital de fomento do teatro. A... vai ter um processo de eleição em São Paulo, acho que era... Acho não, era a saída do Kassab para entrar o Haddad e quando acontece isso, como já era uma gestão do Kassab, era uma gestão muito mais difícil, eles proibiram a gente de entrar no terminal Parque de Dom Pedro, a gente já vinha fazendo uma vivência, a gente tinha cartas, tinha histórico, tinha tudo que comprovava que a gente não estava agindo de má fé, que eles tinham liberado pra gente, mas a desculpa deles é, agora tem eleição. Porque eu acho que o Kassab ia concorrer, enfim, A gente não pode divulgar nada, nem podia fazer nada e eles eram medrosos para caramba, tinha um cara lá que era bem complicado de lidar e eles proibiram a gente e a gente ficou louco com isso. Por que o nosso projeto era fazer no Parque de Dom Pedro, só isso

mudou tudo, né. Fodeu! Aí nessa lida de entender o que a gente ia fazer a gente... Eu criei um procedimento e disse, olha, a gente vai fazer um... Junto com Rudinei... E o procedimento era, fazer uma vivência de história oral, que a gente estava se aproximando da história oral, em 24 horas, a gente ia passar 24 horas contando histórias de vida. E aí, como que isso ia acontecer? A gente dividiu o tempo por ofícios, aí existia o ofício da manhã, o ofício do meio dia, o ofício da tarde e ofício da noite, enfim. Dividiu, e cada ofício desse era experienciado no espaço da casa. Na revista Fagulhas tem tudo isso descrito, na revista Fagulhas 1, né? Cada ofício era vivenciado no espaço da casa. Então, meio-dia era na cozinha, a noite era no quarto. A... era o serão? (dúvida) Acho que é era, porque o ultimo era a Aurora. O último, era o serão? É, acho que era? Então a gente foi no livro do Gaston Bachelard, do sótão ao porão, que era da Aurora ao serão. Na madrugada a gente fez na cabana, enfim, então tinha uns espaços, cada ator cuidava de um espaço, eles tinham que cuidar do espaço, por que aconteciam refeições. Né? Aconteciam... Tinha umas perguntas. Pra cada espaço tinha algumas perguntas chaves, cada um carregava mala que trazia consigo uma mala, que ele abria o espaço pra conversa. Era muita conversa. Isso é uma outra coisa da trupe que é muito forte, que eu demorei muito para entender porque a gente, vou fazer um adendo, nossos encontros, sempre tinha uma hora, uma hora e meia de conversa, e eu como diretor começava a falar gente: a gente não vai e conversa e conversa, mas eu não conseguia fugir disso, assim. E teve um dia que eu tive... Eu fiz um voto de silêncio e fiquei uma semana em silêncio. E aí, eu fui pro ensaio, eu não podia falar, e foi nesse dia eu percebi a beleza da conversa, e falei assim, nossa que bonito, porque aí eu percebi que era um lugar que a gente sempre teve isso, era lugar de encontro, era um lugar onde a gente sanava nossas ansiedades, que a gente se limpava, também, percebia como o outro estava. Enfim, a gente conversa muito então eu percebi que a conversa também era um procedimento, sabe? Era um lugar que o grupo chegou, e que era muito fundamental que isso acontecesse, por que eu percebi outros desdobramentos disso das para as nossas criações. E é um grupo que existe, depois que dividiu por, teve um momento que se dividiu, né? Por exemplo eu a Tati e a Priscila, a gente se conhece... A trupe está com 11 anos, a 15 anos. Então a gente está junto há 15 anos. A Tati Nunes que veio depois para trupe, eu conheço a Tati Nunes deste 98, a 20 anos, a gente começou a fazer teatro juntos, ela era professora no começo foi junto com a Tati Nunes. Então é os outros que entraram depois a Cleide

também a 15 anos e a Maria e o Júnior há pelo menos uns oito então é um grupo de muito tempo a gente se conhece por muito tempo. Então as conversas são profundas, são longas. A Lídia usava muito a conversa, tinham encontros que a gente só conversava. Bom, os procedimentos... E aí a gente passava por esse ofício, contando história de vida, a história do outro já modificada o que eu ia contar. E a gente faz isso em 24h numa casa no sítio que tinha porão e que tinha só sótão.

JJ: Então, peraí, vocês fizeram isso aí em uma casa, não no ônibus.

Anderson Maurício: Isso, também é uma coisa forte, acho que a gente (vídeo travado)... Nem sempre nossos procedimentos acontecem só no ônibus. Sei lá, os ensaios todos são no ônibus 80%. Acontecem só no ônibus a gente tem algumas saídas algumas coisas fora e desenvolver alguma coisa ali a gente foi para uma casa mesmo um sítio tinha piscina tinha quintal era gigante esse material isso é muito foda, essa vivência, é dali que eu tiro toda a encenação e ali que nasce toda dramaturgia do espetáculo na verdade ali na nasceria mais uns três espetáculos mas um dentro um lugar longe nasce desse lugar.

JJ: vocês desenvolveram o substrato para desenvolver um espetáculo apresentado no ônibus é isso?

AM: no ônibus em diálogo com a cidade então quando a gente entra dentro do ônibus e a gente vai fazer o percurso pela cidade para mim é o espetáculo que eu mais gosto por eu consigo entender essa potência entre o ônibus e o lugar da cidade a gente vai buscar na cidade os espaços da casa a cidade como casa. Então eu vou fazendo aí uma mistura passo interno do ser humano a casa interna o porão interno das histórias que a gente conta porque são histórias de vida dos próprios atores, relacionada com os espaços da cidade. Então, por exemplo, tem um momento porão no espetáculo, a gente não divulga sobre isso porque para a gente é interessante também aumento do espetáculo que a gente vai falar sobre o porão que a gente vai contar histórias do que já estão sendo desenhadas passa no fluxo que foi o porão que a gente encontrou da cidade essa esse lugar da vivência sempre em lugar que um dispositivo que faz com que a gente vá amarrando poeticamente essas vivências que tá essa imagem poética

dos dispositivos é sempre um lugar da vida é ali que a gente vai perceber o que funcionou e o que não funcionou o que disparou sempre vai para outros lugares que a gente não imaginava. Eu acho que é isso.

JJ: Venha cá nos espetáculos em geral, seus ou no grupo de vocês desenvolvem algum discurso social político de gênero alguma coisa constante nessas encenações de vocês?

AM: não sei responder isso é delicado... O que o Kio Abreu, eu também vou usar ele aqui você conhece o teatro jornal?

JJ: Eu até li essa critica dele que falou sobre a estreia de vocês.

AM: Os minutos que são vão com o tempo? Ah então você leu então ótimo o que ajuda a gente porque eu acho que assim a questão política desenvolve ao meu ver tá já na nossa escolha para quem a gente faz aonde a gente faz somos porque são todos hoje eu tenho a minha casa graças a Deus consegui o meu esforço eu consegui de alguma coisa de alguma forma estava na periferia, sou branco, então também tenho meus privilégios da onde vem tenho consciência das questões das enfrentei do que me foi negado como sujeito periférico. Mas não utilizo desse discurso para defender os meus projetos. Talvez assim, vou fazer para os trabalhadores trabalhador X, não falo que eu vim desse lugar, não é um discurso político nesse lugar. E se eu estiver errado vai me ajudando a responder por quê...

JJ: Não é o político panfletário...

AM É... Eu também não sei os grupos que estão fazendo teatro político panfletário é teatro político panfletário, também existe neles rol, as nuances. Mas talvez seja a forma de conseguir dividir. Porque eu já estou, aí é legal porque o Kio ele fala, aí, eles não estão no lugar do ônibus para poder discorrer um discurso sobre a diz potência desse lugar, sobre a crueldade desse lugar, o valor da passagem, os assédios que acontecem, os poucos ônibus que existem, as longas viagens. Não a gente não está ali para frisar isso, porém, a gente escolhe esse lugar. A simbologia desse espaço, ela

é muito forte ali, está ali para poder transformar esse lugar em potência. Eu acho que essa frase que ele traz é uma frase que ajuda a gente dizer sobre a nossa ação. Então o que eu acho que a gente fala, como recorrente nos nossos é uma busca de, primeiro o lugar da imagem é muito forte, e é no caso do Gaston Bachelard, também, são os desdobramentos das imagens são um olhar para si. Um olhar para o humano que é ele que somos nós tá falando de uma forma poética de uma forma dessas imagens que elas penetram no outro e ecoam no outro. São imagens que vão trabalhando essa possibilidade de transformar o olhar. Porque a partir do momento que o cara olha ele olha muito estranho muito estranho é quase que um soco poético, quando ele olha para o ônibus e o ônibus tem teatro. Esse ônibus tem arte. Porque para esse trabalhador ali que está naquela rotina trabalho para casa e vai no shopping e pega o celular... é um fluxo, um círculo que o fecha ele para outras possibilidades, quando ele ver ônibus é uma porrada sim. E eu acho que esse espanto é muito potente, é uma imagem de possibilidades de transformação daquilo que ele está acostumado a ver. Se ônibus se transforma, a pergunta é, o que mais pode se transformar? A casa, o trajeto, a vida, ele. a cidade... o que mais que existe, mas que poderia ser de outra forma? E aí eu acho que a nossa função política e social esta nesse lugar.

JJ: Anderson, então vocês têm um ônibus específico que vocês customizam ele ou não e ele faz o trajeto do trabalhador ou tem um trajeto do espetáculo?

AM: o do transporte público é do transporte público, a gente não consegue modificar isso. O do espetáculo é o do espetáculo, a gente cria o trajeto, cria paradas, tem pontos específicos que a gente quer passar, no sentido de potencializar o que a gente está narrando. E o ônibus a gente conseguiu comprar esse ônibus, depois de seis ou sete anos de existência. Eu falei que no início a gente teve a empresa que foi uma mãe durante 3 anos, mas depois a gente apanhou muito. Tem histórias de apresentações que o motorista não veio e eu tive que caçar o motorista pra poder fazer a apresentação. Por sorte a gente estava numa garagem de ônibus e conseguimos outro motorista, mas tinha somente meia hora para fazer o roteiro, a minha esposa grávida foi guiando ele pelo roteiro, justo no dia que iam vários críticos que iam selecionar a gente para um fomento e não podíamos perder isso de jeito nenhum. O ônibus é um ônibus de linha que só não tem somente a catraca, e a gente

faz uma cenografia simples. São cortinas, encosto de ônibus, tapetinhos, são coisas simples. Eu já tive vontade de fazer muita coisa, mas no ônibus eu acho que esse tipo de material distancia o passageiro, assim como o teatro municipal que é lindo, imponente, que você vê e diz nossa isso é um teatro. Eu tento fazer o contrário, isso aqui é o um ônibus, entra no ônibus que você já conhece, e lá dentro você vai encontrar o teatro. Eu tento manter isso, que parece bobo, mas não é.

JJ: Algum tema recorrente nos trabalhos de vocês?

AM: O tempo. Tenho percebido isso cada vez mais.

JJ: você acha que está desenvolvendo alguma poética?

AM: como é isso, me explica.

JJ: poética é quando há uma marca, digamos registrada, da nossa pulsação pessoal que está presente em todos os nossos trabalhos.

AM: eu não tenho consciência disso ainda, ate porque, como eu estou me arriscando... quem assiste o cordel e os minutos e o dentro, percebem ali um traço, um traço forte, mas eu achava que era da trupe não um traço do diretor. Quando tu fui para as fabricas de cultura, que eu dirijo em teatro, não no ônibus, tem um lugar... a poesia é muito forte, mas é como eu consigo me explicar, as vezes eu sinto que tudo pode ser poesia, eu acho que isso ainda é muito frágil como justificativa. Mas é uma dramaturgia, uma encenação que é meio poética. Eu ate estou chama a Beth Mescuri para assistir outros trabalhos que estou fazendo, porque ela fala isso. Ela fala que os trabalhos da trupe, eu acho que esse trabalho do dentro.... porque ele ela fala? Ela foi assistir um outro trabalho, desterro, e ela não gostou. Desterro foi um convite do SESC Consolação pra poder fazer um trabalho que tenha a ver com terror. que queria falar sobre terror, mas eu tenho a ver com terror, mas como estava num período de me desafiar, aceitei fazer e eu tinha um mês e meio para fazer o trabalho. Era uma intervenção e acabei por dirigi um espetáculo em um mês e meio. E eu preciso de tempo pra fazer. Aí chamei a Beth e ela foi assistir. Ela falou varias coisas... uma das coisas é que no desterro ela

percebia um simulacro, uma não verdade, o texto dito de uma forma que.... em tudo, ela percebia isso. E nos trabalhos da trupe ela percebe um ato presente no dizer, uma vida no dizer, uma verdade por mais que seja teatro. E eu acho que nos trabalhos que eu faço é uma busca minha, porque a primeira coisa pra mim é o ator, eu busco essa verdade. Quando digo verdade eu estou falando de um jeito dele, não de um jeito de como alguém faz, mas o seu jeito. Esses dias na fabrica, teve uma pergunta e uma menina lá que respondeu, ah são todos os sentimentos. A pergunta acho que era, de onde o silencio nascia, e uns diziam da tristeza... e eles começaram a falar de sentimentos e ela falou, ah é de todos os sentimentos. Eu falei não, e o seu qual que é? não, é todos os sentimentos. E eu falei você não está entendendo, jogando com ela, presta atenção, eu estou falando da sua imagem, e você está respondendo, você está querendo ter uma resposta que explica a pergunta. Não dando uma resposta. Ela falou que não estava entendendo, e eu disse, olha, quando eu faço a pergunta imagina uma pedra, e você é um poço, quando a pedra cai no poço o que acontece? Ah, ela faz umas ondinhas. Então colhe uma ondinha dessas pra quando eu te perguntar você vai colher. Pedi pra fechar os olhos e refiz a pergunta. E ela demorou pra responder. Dai falou medo. Ah tá, então essa é a sua imagem, não é todos os sentimentos, é a sua imagem. Você percebe que você estava fora e eu precisava que você encontrasse dentro a resposta. Então eu acho que eu habito esses lugares. Porque foi o que a Lídia ativou em mim, como gatilho de potência.

JJ: consegue perceber algum elemento presente como marca de suas encenações?

AM: me falaram isso. Mas isso foi na fabrica de cultura, eu identifico isso sim. Eu dirigi três espetáculos e uma mulher assistiu e chegou assim, emocionada, ne, e ela falou assim: nossa, é tão bonito que nossa senhora está nos seus espetáculos. E eu fiquei com aquilo na minha cabeça. Porque o único espetáculo que tinha a tal da nossa senhora, era um espetáculo sobre Luiz Gonzaga. Onde ela está vendo essa nossa senhora, aí eu fiquei com essa pergunta na cabeça e fiquei tentando caçar. E num é que era verdade? Num espetáculo era a nossa senhora, no outro espetáculo, era uma criatura que tinha mais de quarenta saias... mentira, não era essa, era outra menina que pegava o bebe e cantava, pra ela era a imagem de nossa senhora. E no terceiro espetáculo era iemanjá, eu trabalhei a figura da sereia. e no quarto espetáculo que eu

já estava buscando eu trabalhei com a mãe noite. E nesse espetáculo que agora estou dirigindo já surgiu pra mim, a lansã, que é a senhora dos ventos... porque eu estou trabalhando com a palavra e o vento. E no cordel a Priscila fazia o rio são Francisco. Então eu acho que quando ela fala da nossa senhora, é da matriarca, esse poder muito forte nos espetáculos. No dentro, por exemplo, a Priscila desce do ônibus. Desce e fica pelo caminho, só que no final ela reaparece como uma cheia de bexigas, varias bexigas de gás hélio, era uma imagem linda de uma mulher esperando a gente. E eu trabalho com muitas mulheres, eu tenho um jeito muito feminino não de dirigir, mas de conceber os espetáculos. Mas sinto que na direção eu sou muito masculino, sou muito rígido, talvez seja preconceito achar que a mulher não possa ser rígida. Mas é essa figura de uma mulher, uma mãe, uma figura feminina que atravessa e aparece no meio do espetáculo.

JJ: quais teorias ou linhagens você percebe como recorrente no seu processo?

AM: acho que o Bachelard, a Lídia Zóxima...eu sinto que sou muito poroso, como tem muito conversa, os meus aprendizes me mandam músicas, me manda... eu ouço tudo e sinto que dialogo com tudo, com o tempo, a expressão que o outro traz, colhe. Quando a gente fala de teoria, como que a gente utiliza na trupe? A gente tem um jeito que a gente nomeia de conversações, em quase todos os nossos projetos a gente convida pessoas para essas conversações e essas pessoas trazem as suas teorias, traz um monte de coisa... a gente não vai ler e estudar um livro, vai chamar a pessoa que escreveu para conversações. A gente tem outro que é partilha de vivencias. Ah o grupo que está pesquisando alguma coisa, vários teóricos ou fez uma vivencias tal, a gente chama esse grupo para uma troca. E o ultimo são carpintarias aí são oficinas. Convidamos pessoas para fazer oficinas com a gente. Eu acho que nesse encontro com o outro que se dá a nossa trajetória, mais do que pegar um livro e dissecar um livro e apontar as teorias, e aí, claro, vários teóricos, varias teorias, vários filósofos vem através do olhar e vivência do outro.

JJ: qual a principal diferença que você percebe entre a caixa cênica e o ônibus?

AM: o encontro com o público. Eu acho que a principal diferença é essa. O palco italiano eu lido de uma outra forma com o público. Essa coisa de olhar nos olhos isso de verdade é muito foda de lidar com isso no ônibus. Como ator sabe, você olha pra pessoa e ela não está curtindo seu trabalho, a pessoa está chorando com a cena... como você lida com isso? Essa lida com o outro, no ônibus, isso não tem... o símbolo do ônibus... o que o ônibus faz...

JJ: você falou como ator, mas e como você como diretor, como percebe essa relação?

AM: no palco eu percebo que no palco eu consigo trabalhar melhor a imagem, e venho gostando de trabalhar com o coro, um coro coletivo, parece a mesma coisa, mas não é. Eu acho que é intuitivo, porque não é um coro que é uníssono, sabe, que é todo mundo junto, certinho... tem uma sujeira ali.... e no ônibus eu sinto que trabalho melhor a palavra. Mas em contraponto, eu venho trabalhando mais a personagem do ator, essa persona.

JJ: a utilização do ônibus é uma escolha estética ou foi falta de opção?

AM: eu acho que é uma escolha. É uma escolha de aprofundamento desse ônibus como espaço cênico, nessa dialogo com a cidade. Eu percebi na trajetória que a cidade precisa de um trabalho como esse. A cidade precisa de alguma forma desconstruir essa imagem de dureza. E esse trabalho contribui para isso.

JJ: Quais são as dificuldades principais que você poderia elencar na utilização desse espaço não convencional, no caso o ônibus, ao desenvolver um espetáculo teatral?

AM: Deixa eu te fazer uma pergunta: você tem quantas perguntas ainda?

Jj: algumas.

AM: então a gente pode deixar pra continuar na segunda, porque eu preciso sair as 11:40.

JJ: claro sem problemas. Então a gente dá uma pausa aqui e voltamos na segunda às 10?

AM: combinado, segunda às 10.

JJ: até lá então. Bom fim de semana e obrigado. Nos vemos na segunda-feira.

TERCEIRO DIA DE ENTREVISTA

JJ: você acha que o espaço cênico é a cenografia ou vai além?

AM: eu acho que é uma parte da cenografia. Eu acho que vai além. Ônibus permite outras possibilidades de cenografia, a cidade pode ser a cenografia junto com o ônibus, a gente cria uma cenografia para o ônibus, então a gente e cria uma ambientação para o ônibus, mas é uma parte, a outra pode ser a cidade... a cidade pode ser a cenografia, no sentido da arquitetura, mas também do que está acontecendo na cidade, a luz da cidade, se é de dia ou de noite, se passa um carro de polícia, uma ambulância, as pessoas... tudo isso que é meio imprevisível, mas também tem uma parte previsível, quando a gente escolhe passar pela cracolândia, existe ali algo, uma atmosfera que a gente busca. A cracolândia é um lugar onde não se transita, não transitam cidadãos. Você vê pelas imagens na TV, tem os médicos, assistentes sociais, os próprios familiares em busca de pessoas, são centenas de pessoas. E o nosso ônibus adentrava a cracolândia e era uma sensação muito forte porque parece que você está entrando num umbral, sabe? E para passarmos eles tinham que dar passagem, a gente não conseguia passar sem ajuda deles porque era muita gente na rua. E é uma imagem muito forte, como se você estivesse entrando dentro de um corpo humano, de um lugar que você não teria coragem de entrar sozinho e o ônibus te leva para esse lugar. Mas tem... é que quando você fala em cenografia eu penso nessas imagens que alteram o que está sendo dito, o que está sendo comunicado, ou que potencializa, ou que desloca. Eu sinto que o ônibus, por ser esse lugar que a gente... eu escrevi uma frase, vou pegar aqui... quando eu fui fazer a minha travessia, no deslocamento de 12 horas, eu escrevi uma coisa aqui que me ajuda a explicar: o ofício do dia não acolhe o homem, nem acaricia o cidadão saudoso do colo da mãe.

Por essa razão é que ele dorme no balançar dos ônibus, nas histórias de ninar que as janelas contam quando passam pelas rugas da cidade. Ele se torna semente. O ônibus, útero gigante. O que estou querendo dizer é que o transporte público, o ônibus, o metro, o trem... eu acho que a gente em uma coisa ancestral que ativa no corpo um lugar de memória, de hibernar de devaneio. E eu acho que isso também ativa outros cenários que aí eu não tenho acesso. São cenários que eu lembro de pessoas, falando... eu lembro de uma cara que falou assim rapaz, esse espetáculo, dentro é lugar longe, me fez lembra eu tomando banho de tanque com a minha avó. E o mais impressionante é que essa imagem eu não tinha. Ele não tinha vivido, ele não tinha acessado essa imagem, não tinha empoderamento dessa imagem. Eu achei tão bonito ele dizer isso, porque de alguma forma, o espetáculo, o encontro com ele fez revelar essa imagem. Então quando você fala de cenário, eu acho que tem tudo isso. Mas tem outra coisa... acho que era isso esqueci.

JJ: você como diretor como você se relaciona com o espaço no seu processo criativo?

AM: Eu sempre meto o bedelho em tudo. Então a luz, o cenário, o figurino... não tem essa coisa de uma pessoa que faz, a trupe sempre fez, depois convidei pessoas para melhora o que a gente já fazia, mas pra mim isso é muito importante. Uma cor, uma textura, pra mim é muito importante. Pra mim o ônibus não pode estar bagunçado. Eu tenho esse lugar do ônibus... como uma casa, a gente come, bebe, já dormi no ônibus... a gente chora a gente rir... as vezes eu penso que o ônibus, essa imagem do útero, muitas vezes a gente não está me movimento com o ônibus, na direção, então parece que a gente está em um lugar outro, quase como protegido ali, e é nosso o ônibus, então tem muita diferença isso. Quando a gente foi para o transporte público, eu me sentia como visitante, eu me sentia que estava na casa de alguém, mas era alguém próximo, não era de alguém eu não conheci. Era alguém que eu conhecia. Acho que a imagem da casa, por causa de Gaston Bachelard, que traz a poética da casa, os espaços da casa como a casa do ser humano... tem duas perguntas que eu faço, em oficinas e encontros com as pessoas no nosso ônibus: até onde o ônibus poderia te levar? Essa é uma pergunta chave que a gente faz com varias pessoas, uma resposta vai interferindo na outra. Então a gente já colheu imagens belas como

ir para o coração da minha mãe... para uma saudade antiga.... e a outra pergunta é: o que o ônibus poderia ser que não um ônibus?

JJ: Essas perguntas são recorrentes para você quando vai montar um espetáculo?

AM: espera vou pegar uma coisa aqui para ler para você... não achei. As perguntas foi uma coisa legal, porque eu estou fazendo um processo de um trabalho e a gente... Estava muito confuso pra mim a figura de um personagem, porque a gente estava com a ideia de trabalhar um personagem era... são trem atores, uma a triz e dois atores, uma é a cidade e a outra é a rua e um cara que eu não sabia o que era. E aí, tinha uma figura de pai mãe e filho, sabe, mas eu queria saber essa imagem alegórica e tal. A gente tinha marcado um dia que a gente tinha que saber pra continuar se não dava pra continuar. E aí, eu... eu tenho muito isso pra mim, eu não consigo planeja os encontros, as vezes eu planejo algumas coisas, não é sempre. Planejo, mas os melhores é quando eu não planejo. Aí eu não sabia como ia fazer, a gente começou a conversar e daqui a pouco eu comecei a anotar um monte de perguntas. E falei ó, eu vou fazer um jogo de perguntas e vocês vão respondendo e assim por diante. E na pergunta veio a imagem de que figura ele era. Uma imagem que eu não imaginava, mas que tudo tinha a a ver com o que ele estava desenvolvendo. As perguntas são grandes. É uma coisa que surge pra mim. Vou ler umas pra você aqui umas que estou trabalhando na fabrica de cultura. O nosso tema lá é territórios e trajetórias. O recorte do tema, abstrato e poético, sobre a sabedoria do vento e os seus ensinamentos, a palavra e o silêncio. E aí num exercício surgiu algumas perguntas que lancei pra eles e vou ler pra você algumas. O que pode ser palavras? Quem disse que a palavra sempre diz? E o silencio é sempre a ausência de dizer? Onde nasce a palavra? depois que se diz o que acontece com esse som? Ele finda? Ele encontra morada? Ele move o que? Ate onde ele chega? Ate quando ele perdura? você tem algum lugar onde moram palavras eternas? O que você emana ao mundo? O que se vê da palavra se o vento do que ela é feita é invisível? Se a palavra for uma semente o que podemos semear? Em fim...a questão das perguntas talvez seja um dispositivo muito forte pra mim, porque vai desencadeando varias camadas, varias imagens, varias propostas.

JJ: mas em relação ao espaço, você vai para o espaço antes e fica lá viajando no espaço?

AM: fico, fico... eu converso com o espaço. eu converso, pergunto, busco respostas, mesmo antes de ter o ônibus.

JJ: quais são os principais desafios que o espaço impõe ao diretor deferentemente da sala?

AM: eu acho que uma das grandes dificuldades é que a imagem que se cria, a direção que se cria, ela é sempre... não existe o espaço nu, eu não tenho essa limpeza, esse quadro em branco. Eu não consigo ter isso no ônibus. Eu sei que estou num lugar de muitas informações. Eu acho que essa é uma das grandes dificuldades, tanto pra direção quanto pra atuação, quanto dramaturgia... já tem muita coisa ali dentro. Só o público inteiro dentro da cenografia, o público está dentro. Então não tem uma imagem limpa, sozinha. Pra construir esse lugar da ausência da solidão, do vazio, ele é sempre uma busca com ator, ele precisa evocar emanar esses espaços internos e trazer os passageiros junto dele, porque eu não tenho esse vazio. Num sentido mais técnico da direção de imaginar o espaço. agora existem muitas dificuldades, você tem a dificuldade do barulho, então não tem o silêncio e os espetáculos tem muito silêncio. De você poder construir... isso também demorou entender... no transporte público... hoje eu estou bem cansado... todas as vezes que a gente ia explicar as pessoas que fazia teatro no ônibus, elas não compreendiam, isso sempre foi tão difícil...mas a gente também deixa tudo meio complexo porque casa hora a gente faz uma coisa também, então fica difícil deles compreenderem. Ah, mas o ônibus vem, e é fora do ônibus? Sempre muitas dúvidas. E por mais que eu sanasse todas as dúvidas sempre tinha uma surpresa. Ai a gente falava, nossa a pessoa não compreende. Então era muito difícil as pessoas entenderem o que a gente fazia. No sentido da comunicação de dizer o que a gente fazia, mandávamos fotos, vídeos...e era muito difícil. Muito difícil também das pessoas irem, os críticos, a classe artística... era difícil convencer as pessoas de ir. Esse último espetáculo, os minutos que se vão com o tempo, as pessoas não foram, e tudo bem porque o espetáculo não foi feito pra ela, foi feito para o passageiro que estava por lá. Mas um dia eu me fiz uma pergunta: se uma pessoa

me dissesse que faz teatro num ônibus e o que eu imaginaria. Eu fiz esse exercício. Tentei limpar todas as imagens da trupe vem desenvolvendo e tentei imaginar o que o outro imaginaria, e eu fiquei tão decepcionar, porque é muito horrenda a imagem que vem, nossa é muito feia a imagem de um espetáculo no ônibus, porque você tem a imagem do ônibus lotado, da violência, do cansaço, do vendedor ambulante, que é ela que nutre o nosso imaginário. E o que a trupe faz é muito diferente desse imaginário. Eu consegui ter uma clareza. Pra mim foi bem importante pensar nessa imagem, porque comecei a lidar com a imagem que os outros tem do espetáculo que nunca viu, pra de alguma forma desconstruir.

JJ: de que maneira você trabalha a realidade tangível do espaço com a realidade ficcional da obra que você está criando? De que modo a realidade interfere no teu espetáculo?

AM: a primeira coisa é que eu não tento negar essa realidade tangível. Eu acho que tem uma coisa que a Lídia ensinou pra gente, e que é muito difícil da gente aceitar, é a nossa luz e sombra. Essa coisa humana que é muitas coisas, não é só uma. Essa coisa de você se achar santo, ou achar que o outro é só demônio, não cola. Então a primeira coisa é trabalhar com os atores esse aqui agora, e se o ônibus parar, se o ônibus quebrar, se o ônibus bater, se o outro chorar... eu vou jogar com isso. Eu jogo o tempo inteiro, é uma busca. É o aqui e agora, o momento presente. Talvez seja não negar esse dispositivo. No cordel tem essa tentativa de como fazer com que o público perceba algumas coisas sensorialmente, como, por exemplo, o começo e o fim do espetáculo. No cordel a gente tem essa inserção do ônibus que vai começar. Tem um prólogo que a gente faz com o ônibus parado e prepara o público para o começo da história que é também o momento em que o motor do ônibus é ligado e o ônibus inicia a viagem pelo roteiro que vai trafegar. O mesmo acontece com o fim da peça que é no instante em que o ônibus estaciona no mesmo local de partida e desliga o motor pela última vez, marcando o fim do espetáculo, que não é apenas uma percepção visual, mas uma percepção sensorial. No Dentro, a gente encontrou uma praça que era circular aonde o público estava dentro do ônibus e o ônibus ficava girando em torno dela e as portas do ônibus abriam e os atores entravam e saíam e representavam dentro e fora do ônibus. E é uma cena linda, porque parece que você

está dentro de um filme, de uma memória, porque vai ativando as suas memórias, vai ativando o espaço, vai ativando um outro estado de recepção para o público. O segundo ponto é perceber o poder que o artista tem em evocar mundo, em pegar na mão do outro e transportar ele. Pra mim quem transporta o público não é o ônibus, são os atores, mais do que o ônibus. Isso é o que a Lídia ensinou pra gente, esse poder de criar uma atmosfera de transformar o instante. O ônibus é realidade, mas a gente transforma essa realidade em outras realidades, o poder do imaginário da imaginação. Acho que a gente esqueceu isso, a gente está muito real, muito matéria, muito concreto, estamos fora da energia, desse invisível que existe. A gente só acredita do que ver. Então é perceber esse poder que o artista tem.

JJ: é possível dizer que a concretude do espaço se impõe perante a ficção do teatro?

AM: eu acho que não. Acho que é 50 %, se um ator deixar ele se impõe. Ali é uma tomando do outro, é um parceiro. Ah se passou uma moto eu silencio, ano vou negar. Depois é a minha vez. É esse diálogo constante com o ônibus... que eu acho que não é... mas é um risco, é um jogo. No transporte público tiveram momentos que o ônibus engoliu a gente. E teve outros momentos que a gente engoliu ele, mas eu também não acho que engolir o ônibus é bom. As vezes é necessário, mas eu acho que o melhor é 50 50. É impossível neutralizar ele. Quem neutraliza é o público não a gente.

JJ: qual a importância do espaço para a sua encenação?

AM: a importância dele é pela possibilidade de eu poder trafegar por esses imaginários. Por em algumas vezes eu conseguir transmitir e colar, e costurar, e tecer outras imagens nele, de revelar, eu acho tão bonito isso. De alguma forma de trazer para o tangível e o intangível, trazer a humanidade para um espaço que é desumano. A importância dele de poder se mover com ele, eu me movo com ele. Eu paro, abro as portas, do movimento do vento que passa. Eu acho tão bonito quando as cortinas balançam, quando ele freia. E de poder de alguma forma trazer, eu não sei se tenho a resposta, porque não é isso, porque no palco você também faz isso, fazer com que o público tenha sensações...mas é a sensação do ônibus, é dele poder se comunicar, dele que eu digo é o espaço, poder dizer, poder falar, poder correr... eu acho que ele

tem essa importância. Ah, e porque é a minha missão, é uma missão que me veio. Acho que tenho a importância de que a cada vez eu vou me descobrindo também, descobrindo o que eu vim fazer nesse mundo.

JJ: e de alguma forma o ônibus te forjou um diretor, ne?

AM: me forjou diretor, me forjou artista, sujeito periférico, me forjou.... espiritualmente também.

JJ: o espaço modifica o teu processo criativo de que maneira?

AM: eu responderia que não, a principio, porque eu venho percebendo nas fabricas de cultura, que o meu processo de criação é parecido, independente do ônibus. Ele se modifica com a relação com o público. Com a relação que o público vai receber. Eu responderia isso, mas é mais complexo. Acho que vou entender melhor isso mais pra frente. Eu acho que quando eu começo a criar eu não estou pensando do ônibus, eu não estou pensando no público ainda. Eu estou pensando o que que a gente precisa dizer.

JJ: você consegue perceber alguma diferença na sala e a encenação no ônibus?

AM: Ah sim, todas! No sentido de uma concepção cênica. Mas quando você me pergunta se modifica o meu processo de criação, eu vou ainda pra um lugar, eu acho que o processo de criação tem varias parte, então no início não, mas do meio pra fim sim.

JJ: como você percebe a recepção do público para os seus espetáculos”

AM: a gente tem muito contato com o público. Isso é muito diferente do palco italiano, mesmo. No palco eu não sei quem está entrando, eu não sei se a pessoa está gostando, se a pessoa chorou, se sorriu, se sorriu sim porque faz barulho, mas eu não sei. E quando termina geralmente a pessoa vai embora sem você vê. No ônibus não, a pessoa entrou eu sei, estou vendo que ela chorando, rindo, estou vendo que ela não tá gostando... Estou vendo que ela está encantada... e quando ela vai embora ela vai

passar por mim, eu estou com ele ali o tempo todo. Geralmente eu percebo um dado de muita curiosidade, de muito entusiasmo. As vezes eu sinto que quando as pessoas vão para o palco italiano não tem muita novidade, é aquela cadeira, as vezes está acontecendo no palco e isso me desperta, as vezes não. Às vezes tem a cenografia que eu vejo... mas o ônibus desperta outros sentidos, não é só o da visão. Eu estou tocando, eu vejo aquele encontro ali, ai eles pegam nas cortinas, ai sentem o cheiro da mexerica que estamos descascando, as vezes comem a mexerica porque a gente dá uma mexerica pra eles comerem, no Cordel, por exemplo. Liga o motor ele tá ouvindo as coisas fora... Eu sinto que ele tem essa curiosidade e um certo entusiasmo mesmo, o que que vai acontecer, onde a gente vai? Sabe essa coisa que quando a gente vai para uma excursão, acho que tem essa memória da excursão, que hora que vai sair, onde vai passar, se andar se não anda... eu sinto esse entusiasmo. Claro que tem gente que não gosta, que não consegue ouvir o texto...tem vários problemas não é só vantagem, tem muitas desvantagens também. Mas na grande maioria tem esse entusiasmo. Muitas pessoas dizem que o ônibus é uma experiência. Quem nunca assistiu um espetáculo no ônibus, isso é uma experiência por si só. A gente está num lugar de risco o tempo inteiro, você está exposto a alguma coisa acontecer. E temos sempre que pedir para que nada aconteça, porque isso pode ser o fim de uma trajetória.

JJ: como você acha que o espaço opera na percepção do espectador?

AM: eu acho que ele interfere na recepção, não são todas as cenas que consigo ver. Eu preciso as vezes me mexer... Eu sempre trabalho com planos médios e altos, porque no baixo quase você não se vê. Eu acho que ele opera desse lugar da viagem, do movimento, ou da expectativa do movimento de se locomover, da curiosidade... acho que é por aí.

JJ: tem um momento bonito que você descreveu que é quando o ônibus para no Cordel e faz todo mundo esperar e isso deve ser muito legal para o público vivenciar.

AM: é sim... o ônibus vira personagem, também.

JJ: tem um teórico do teatro que diz que somos todos convidados do espaço, você concorda?

AM: eu concordo, porque mesmo o ator que conhece o lugar, dialoga com o lugar e sabe o que vai fazer... ele não sabe como o público vai lidar com o espaço. isso é uma surpresa, não é com o espetáculo, o espetáculo é obvio, mas com o espaço é outra surpresa porque logo que ele chega ele é arrebatado e agente já vai lidar com ele nesse lugar que os criadores não sabem o que esperar deles. O público no espaço ele é tomado, ele é convidado e para o ator isso é uma novidade...se ele recusa... aí o Bachelard, eu amo o Bachelard, porque a gente está visitando o lugar do ser humano, da alma, do espirito. Então se eu vou num lugar onde está tudo destruído, que lugar que o outro vai acessar. Porque não eu não sei o que está destruído nele. Eu não sei se ele quer ver o que está destruído, não sei se ele está preparado para perceber isso, pro desmoronamento, pros cacos, pros restos... e cada um vai lidar com isso porque essa arquitetura está falando, ela está comunicando... ai tem o pó, e a pessoa diz que não quer... quando ele não quer, ele está negando um espaço interno dele.

JJ: em média quantas apresentações e em quais dias?

AM: como a trupe é um grupo de repertorio, a gente sempre está apresentando. E sempre faz mais de uma apresentação por dia pra abarcar mais pessoas. A gente já sofreu muito preconceito por razão do ônibus so ter 30 lugares, e a gente demorou para ter uma resposta pra isso. E hoje eu tento responder que um espetáculo como o nosso, que nem sempre os espetáculos eles precisam estar no lugar de quantidade, claro que quanto mais pessoas a gente conseguir abarcar melhor, mas nem todos os espetáculos são para isso. Eu gosto de falar, por exemplo, o Vertigem, eu não assisti a trilogia bíblica do Vertigem. Não vi o B3 do Vertigem, nem por isso p espetáculo deixou de me atingir. Porque o trabalho artístico ele não é só para atingir o passageiro, ele para atingir o nosso país, o nosso imaginário, a nossa concepção artística. Então um trabalho como esse que a gente desenvolve ele não pode entrar nessa logica de quantidade de pessoas. Porque quando o trabalho nosso vai para caruaru, ele não vai semear o imaginário só se quem assiste, ele vai semear o imaginário de uma cidade.

JJ: você foi convidado para adaptar algum espetáculo para o teatro convencional?

AM: já e não aceitei. Porque o nosso espetáculo é feito no ônibus, existe toda uma concepção, uma pesquisa, uma investigação. Ele é uma coisa no ônibus e fora dela eu nem sei o que seria.

JJ: diante de tudo isso, a gente pode afirmar que o trabalho site-specific modifica o trabalho metodológico do diretor?

AM: o trabalho da concepção cênica sim. Pra mim quando você fala em trabalho metodológico, não sei porque, sempre me vem em duas partes. Me vem o trabalho de construção... eu sei porque está me vindo isso, porque depois eu me tornei diretor eu não trabalho mais com texto pronto, eu sempre trabalhei... e como eu sempre gostei do trabalho do ator... então pra mim o processo está dividido em duas partes: uma é essa construção dramaturgica e o entendimento do que a gente vai dizer, quem somos... e a segunda parte é a direção dessa fabula no ônibus. Ai sempre que você me pergunta eu fico, sim, não. Porque essa construção da fabula, que também trabalho nas fabricas de cultura, ela é muito próxima do que faço com os atores da trupe. Quando eu vou pensar no espetáculo após a construção dessa fabula ai tudo se modifica, tudo se transforma.ai eu sempre penso nesses dois lugares.

JJ: vamos partir de uma hipótese: se agente convida um diretor que sempre fez teatro no edifício teatral e pra fazer um espetáculo num site-specific, o ônibus, tu achas que esse espaço vai modificar o trabalho metodológico dele?

AM: eu acredito que sim, que vai modificar. Quando a gente fez a segunda mostra de teatro no ônibus, a gente convidou grupos para fazer teatro no ônibus, então eu dei algumas oficinas e fiquei perto deles não para modificar o trabalho, mas pra alertar algumas coisas e poder passar a experiência que eu tinha com o ônibus. Tinha um trabalho que utilizava muito chão...isso é uma coisa superdifícil porque o ônibus está vazio, e pode ser parecido com o palco italiano. Só que ele não vai estar vazio, vai estar cheio de gente. Tem imagens que você está construindo que não vai funcionar.

Como eu dirijo muito tempo no ônibus eu sei que não funciona. E aí eu dizia cuidado que a imagem que vocês estão construindo só quem vai ver é quem está voltado para o corredor, quem está nas outras laterais não veem. Aí eles se dava conta e tinha que modificar a cena. Mas quando você fala, ah, vai modificar os procedimentos metodológicos, eu não sei se os procedimentos, talvez uma parte. eu não sei se os meus procedimentos são específicos do ônibus, eu acho que ainda sou novo pra saber disso. Eu não sei ainda. Agora eu vou dirigir um espetáculo profissional fora do ônibus, e eu não sei se os meus procedimentos são exclusivos do ônibus, para o ônibus. Alguns sim, mas sinto que são procedimentos pontuais.

JJ: quais seriam esses pontuais.

AM: voz. Como direcionar a voz. Como pensar a voz mesmo de costas para o outro. Eu vou manter e acionar uma outra emissão dessa voz que abarque essa percepção do espaço. eu acho que são coisas bem pontuais. Eu digo isso porque a trupe faz ponte com várias outras coisas, e talvez o ônibus seja uma ferramenta para isso. A voz, mas também o olhar, o jogo. Então por exemplo, eu nunca vou fazer um espetáculo inteiro voltado pra você, vou olhar para o público, considerando que todos são personagens, porque me interessa dialogar com o público. O público sabe que a gente está junto. Isso é uma coisa que a gente faz bastante... como abarcar a entrada do público, coisa que pouco acontece no palco italiano, eu sempre cuido dessa entrada. Coisas que o ônibus traz... Mas sinto que é meio a meio. Sinto que existe uma parte do procedimento que ônibus interfere muito, mas tem outra parte que é o arroz com feijão de qualquer trabalho que você vai fazer, na rua, no palco, que você precisa passar por essas coisas.

JJ: teve dificuldade para conseguir patrocínio?

AM: eu acho que tem uma coisa que a gente vive hoje, que é o momento de uma terra muito voltada para o intelectual, onde todo mundo tem que ter mestrado, doutorado... precisa do diploma.... o saber do dia a dia vem sendo muito desprezado. Então por essa razão vale mais o papel do que o gesto, a ação. Então vale mais a teoria do que a prática. Então você tem uma exigência de uma escrita de projeto que são mestrados.

E vale mais o discurso daquilo que eu conheço, o cara quer ver o como você consegue defender o que você quer fazer por todos os pensadores... pensadores que eles conhecem. Porque quem são os críticos, as bancas que vão escolher, também são pessoas que conquistaram esse lugar, porque a gente também escolhe essas pessoas para escolherem esses projetos. E quem não tem isso? Quem não tem essa bagagem? Por exemplo, na mostra de teatro a gente colocou, a gente abriu um edital pras pessoas se inscreverem, mas a gente colocou a opção, olha se você não quiser se inscrever, você pode agendar uma entrevista e você diz pra gente o que você quer fazer. E a gente selecionou gente que disse pra gente que disse pra gente o que queria fazer no ônibus. E não existe essa possibilidade nos editais, não existe essa possibilidade da oralidade dar conta. E é tão foda, porque o que é a oralidade, o que se percebe com a oralidade? Se percebe tantas coisas, se emana tantas coisas que não cabem no papel. Então a trupe passou por esse lugar ter que aprender a fundamentar, desse lugar mais técnico... a nossa escrita é mais poética... agente ainda sofre um pouco por causa disso. Mas a gente vem enfrentando esse desafio. Agente vem lendo, escrevendo, a gente vem aprimorando para que a gente também possa escrever sobre o que a gente faz. Para que as pessoas saibam o que a gente faz pelo nosso jeito de dizer. Mas por enquanto ainda é esse lugar do mestrado para você conseguir uma verba para fazer seus trabalhos.

JJ: Anderson Maurício, finalizamos aqui. Se você puder me disponibilizar documentos, publicações, fotos para que eu possa sedimentar toda essa história de vocês e colocar na plataforma que me cabe, seria perfeito.

AM: Claro. Me pede tudo isso por e-mail que eu me organizo e te mando, mando sim.

JJ: Muito obrigado pela colaboração. Eu vou tentar ver o que consigo filtrar dessa nossa conversar, porque tem muito material. A gente vai se falando para trocarmos mais materiais e experiências.

AM: Combinado. Boa sorte aí com o material.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO PINHEIRO

PINHEIRO, Diego: depoimento [mai. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. Salvador: Escola de Teatro da UFBA - BA. Filmagem (120min). Entrevista concedida para a tese de doutorado do entrevistador.

Entrevista realizada em 30 de maio de 2018.

Entrevistado: Diego Pinheiro (DP)

Entrevistador: José Jackson (JJ)

JJ: Diego, a minha ideia no doutorado é pesquisar o trabalho do encenador em espaços alternativos. Esse espaço alternativo não é o alternativo pelo alternativo, eu acolhi um conceito das artes plásticas, que é o *site-specific*, que se baseia na ideia de uma peça, uma obra, feita para um local específico, cuja a obra só existe naquele local. A minha inquietação nesse momento, é entender quais as estratégias, os caminhos, de onde parte, como desenvolve, quais são os problemas que o próprio local oferece ao do trabalho do encenador. Basicamente isso. Para começar me fala quem é você, de onde está falando e diz se você autoriza a filmagem da entrevista.

DP: Eu sou Diego Pinheiro, artista da cidade de Salvador, e estou autorizando o uso da minha imagem para José Jackson com foco na investigação dele de doutorado.

JJ: ME FALA QUEM É VOCÊ, QUANDO E PORQUE VOCÊ COMEÇOU A FAZER TEATRO.

DP: Meu nome é Diego Pinheiro, eu sou artista aqui de Salvador e eu comecei a me interessar por arte muito cedo. a primeira expressão artística foi a escrita e até hoje, tudo que eu faço, tem uma ligação com a escrita, é como se eu quisesse dar mais potencialidade às palavras, mesmo quando minhas obras não usam da palavra. Então a minha primeira impressão da escrita foi logo quando aprendi a ler e escrever eu começava criando narrativas, tinha um caderno de histórias que o mesmo inventava, engraçado que eu não cuidava do caderno, eu tirava a folha do caderno, dobrava, e botava numa prateleira, até que meu pai viu e fez uma caixa de madeira e eu comecei

a guardar essas coisas empilhadas assim, eu não guardava o caderno. Então a minha primeira relação com uma expressão foi a escrita está pelos 6, 7 anos de idade. Depois eu me envolvi com Arte visuais com as plásticas, minha prima é artista plástica, e eu comecei a ajudar ela, no que podemos dizer, no atelier dela, ela trabalhava com camisas, pintura em tela, escultura em argila, fazia painel para aniversário de criança... era meio que a artista do bairro. Então as pessoas iam até ela se precisasse de uma camisa bonita ou a festa do filho, ela sempre foi muito chegada a essas coisas mais plásticas, pintura, escultura, desenho... agora tá um pouco parada, mas ela que me ensinou desenhar, me ensinou a pintar, me passou umas noções de escultura, embora não seguisse muito na escultura, mas ela ajudava muito nesse lugar da pintura e do desenho, isso foi lá pelos 12, 13 anos. Logo depois comecei a me envolver com música. Comecei a tocar em bandas, comecei a fazer é cursos meio esporádicos e conseguir uma bolsa de estudos na escola de música da UFBA, estudei lá quase dois anos, porque eu decidi abandonar por dar a parecer que eu era um pouco excêntrico demais para aquele ambiente que passou a me incomodar, fiquei meio constrangido, na época... ali entre os 17 anos acabei saindo da escola, mas foi um momento muito bom de pensamento musical. Então eu vou me envolver com artes visuais, com escrita e com música. quando você acabar de se formar, no ensino médio, e acaba protelando entrar na Universidade etc., eu já sabia que queria ser artista, mas não sabia onde canalizar. Qual foi minha viagem? Fiz um curso de iniciação teatral em 2008, aí eu olhei e falei, assim, aqui tem potência para jantar tudo isso, todas essas minhas ambições artísticas, a escrita as visualidades e a música. E aí decidi entrar na no curso de direção da escola de teatro da UFBA, soube nesse período que se tinha graduação em teatro, eu não tinha essa noção. E aí foi quando eu fiz o vestibular, passei, ao mesmo tempo, nos primeiros anos, eu comecei a me perguntar porque eu tinha decidido escolher esse curso, porque não era exatamente o que esperava, porque achava que podia misturar as coisas, e aqui se focava muito na arte dramática em si. Hoje eu identifico que naquele período, eu queria uma coisa mais interdisciplinar mais transdisciplinar... que envolvesse todas as linguagens no mesmo evento artístico, que no caso é o teatro mesmo, não tem outra coisa, por mais que você vá chamar de ópera, de musical, você vai pensa o teatro uma função de linguagens, é justamente o objetivo. Talvez a gente foi se acostumando com as questões pedagógicas de que o teatro é só apoiado na narrativa, na dramaturgia, na

construção dos personagens, que é muito bom também, mas não é só isso. Acabou que eu tive que me conformar com aquilo e decidi me informar, em seguida o curso. E aí comecei a me envolver também muito cedo com esse cenário dito profissional de teatro, porque logo no meu terceiro semestre, eu tranco, termina o terceiro semestre eu não me inscrevo no módulo seguinte, né, ou seja, não é exatamente o tratamento, não sei se como é hoje aqui, né, mas na época era módulo, aí não escrevo no modelo do curso de direção, e passo a pegar outras matérias em Belas Artes, fiz até medicina, peguei o matéria de anatomia, peguei algumas em São Lázaro, peguei em música, principalmente, que era o interesse. Tranquei decidi montar uma peça logo. De novo aí, não queria que fosse na caixa, não queria usar uma iluminação de refletores... eu estava interessado em uma composição ligada aos atores que fosse diferente. Na graduação, que foi quando eu entrei em contato com os pensamentos grotowskianos, isso gerou um estigma para mim, era visto como o diretor que gosta de Grotowski. E não era exatamente assim, engraçado que eu me interessei mais pela história de Grotowski do que pela obra dele em si, mas o que ele falava ele ficava muito na minha família, nas vivências da minha família, na boa morte, que foi uma festa que frequentei muito e de certa forma me fez entender essa ideia de fazer teatro. E aí eu não queria que a peça que eu ia montar fosse de maneira convencional, e a ideia de casa sempre foi uma coisa que me chamou atenção.

Aí eu montei a minha primeira minha primeira peça no espaço não convencional, que foi Arbítrio em 2011, comecei a dirigir lá no finalzinho de 2010 e a estrear em novembro, se não me engano, finalzinho de outubro na verdade de 2011... foi a minha primeira direção, eu só tinha dirigido uma cena de teatro até o momento que foi uma cena de Ricardo Terceiro, e já foi num espaço alternativo, naquele período, não sei se ainda hoje, o terceiro semestre tinha essa coisa que a gente tinha que passar por espaços outros, então, foi lá no Museu de Arte Sacra, no meu ano, aí eu dirigi Ricardo Terceiro, tendo é o Elmir Mateus e Brisa Rodrigues fazendo a Leid Ane e Vica fazendo a Elizabeth. E eu dirigi em dois espaços, me obrigaram a dirigir duas cenas, eu era um dos poucos alunos que eles obrigaram a dirigir duas cenas... então pensei que seriam em dois espaços diferentes. Então fui eu que consegui Museu de Artes Sacras, porque eu já estava na Psico de fazer uma coisa fora da caixa, então sai, correr atrás, saí buscando, chamei todo mundo para conhecer o espaço. Aí, eu dirigi a cena em dois espaços naquele corredor, era no subsolo de lá, então foi um corredor que é

central e onde antigamente os monges faziam as refeições. Então botava o público na mesa, tinha relação com a mesa, os atores subiam na mesa, tinha toda aquela coisa, janelas... Então ali entendi que estava pronto pra começa, agora que eu dirigir duas cenas, que era mais ou menos 30 minutos, juntando as duas peças, vou fazer uma peça de uma hora e quinze, uma hora e meia. E foi essa a experiência. Aí eu fiz Arbítrio e me toquei que a relação com a casa E aí que imitou quem que é essa relação com a casa era muito é muito importante, não era qualquer espaço, comecei a me tocar e fazer relação com as casas que eu tive acesso, com essas que eu vivi, por exemplo, tanto Arbítrio, que foi a primeira peça que dirigir, quanto Oroboros, que foi a minha formatura em direção teatral, foram dentro de casas diferentes e todas elas porque eu tinha que o máximo de referência que tinha uma casa bonita na casa de minha bisavó, e todas essas casas era no começo do século 20, tanto casa preta, dos anos 30, quanto esse prédio que hoje é o que o Cria Cura, que antes o Antuac e que agora é o Criacrua, que é um centro de artes sustentáveis, algo desse tipo, é uma casa do começo, pelo menos primeira metade do século 20... e minha bizavó morava numa casa assim, então minha referencia de uma casa, mais bonitinha, mais arrumadinha era essa, porque a minha casa era de madeirite, a casa de minha avó era de madeira... é claro que com tempo minha avó, com os filhos dela, conseguiram que ela tivesse a casa de alvenaria antes deles, mas eu vivi até meus... até quase entrando na faculdade, os dois anos antes de entrar a minha casa era madeira, aí agora já é de alvenaria bonitinha, a casa dos meus pais. Então essa coisa com a casa sempre me chamou muita atenção e agora, minha última peça, está sendo na casa de madeira, na casa de madeirite que é Quaseilhas. Quando você fala em métodos, eu não falo exatamente em métodos de trabalho dentro desses espaços, mas eu tenho um processo inicial, por exemplo, que me identifiquei com todos esses espaços, inclusive com Quaseilhas, que foi, antes de começar qualquer coisa de montagem bota a equipe lá, etc., eu passei um período na casa sozinho. Por exemplo, na casa preta, eu dormi na casa da Preta durante um mês, assim, esporádico, não todos os dias e fiquei lá dormindo sozinho... terminava a aula da faculdade e aparecia lá, ficava olhando, ficava só andando pela casa, e aí passava a noite lá, eu levei um colchão travesseiro, fiquei dormindo lá, isso sem ou donos saberem, eles só tinham alugado para peça e para ensaio, mas pra dormindo não. Mas eu ia nas entoca, eu queria absolver, entender a coisa espacial, subindo no sótão, para saber as potencialidades

que aquilo ia me dá... No Criaçura a mesma coisa, embora fosse outro sistema, eu pegava a chave e ficava perambulando pela casa até tarde da noite. Então, antes de todo mundo chegar, eu organizar uma vivência. Quando Eric terminou de levantar o meu barracão, também fiquei lá sozinho no barracão de Quaseilhas. Engraçado que agora também eu fui chamado para dirigir uma performance de 20 a 30 minutos e que também é num espaço não convencional, que o Quati, você conhece? É um espaço incrível de arquitetura... é na ladeira da Misericórdia, tá abandonado, aí uma equipe de filme viu minha peça, e me chamou para dirigir com eles uma performance para eles filmarem para esse filme, que é um filme meio arte, pra uma galeria não sala de cinema. Eu fui lá de novo com esse mesmo procedimento, foi dois dias sento e fico ... Ai quando essa equipe chega, geralmente tem um trabalho que une todo mundo, numa grande improvisação, eu vou direcionando, As pessoas falam que eu fico falando baixinho no ouvido dos atores... às vezes aponto algum lugar que me parece interessante, eu vou indicando, experimentando esses espaços. Ou seja, tem um primeiro momento de experimentação eu sozinho, assim de viver o espaço de entender qual é a performatividade que tá escondida nele, qual é o caráter cênico que está escondido nele. Ou seja, para mim, todo espaço tem uma performatividade tácita escondida, oculta, mas tem. É claro que no caso da caixa cênica, como ela é protocolar, por assim dizer, você tem aquele equipamento todo para usar, não tem nada oculto, você sabe que vai encontrar minimamente, nesses lugares não. Então eu vou no sentido de captar qual é a performatividade escondida, aí depois eu organizo varias sessões de improvisações, a depender do que é a obra, então essas improvisações oscilam, não faço nada meio ligado à dramaturgia composição de personagem, mas ligadas a jogos. Dessa vez eu boto uma música que os músculos da peça entra muito som, e os atores, os performances, passam por uma espécie de concentração e depois dou os pequenos textinhos, ou eles chegam com uma proposta de performance fazendo improvisação grande, às vezes essas improvisações duram duas horas, 3 horas, durante o processos inteiro, aí no final eu vou escrevendo coisas, anotando os espaços que eles estão usando, as imagens que provocam... no final eles terminam escrevem coisas, marcam os espaços, e aí eu vou montando a obra a partir disso, eu vou montando a peça a partir dessas questões, isso se não tiver também outros elementos que vão interferir muito no espaço. Geralmente eu chamo um cenógrafo, ou alguém que vai lidar com os espaços diretamente, o iluminador...

eu chamo desde o início, geralmente se chama muito depois, né, aí ele vai lá quanto está tudo pronto e... eu chamo muito antes. Às vezes nesses momentos, quando eu estou sozinho, eu vou com um deles para eles olharem, eles acompanham algumas improvisações sem estar preocupados de entender uma lógica. Então eu funciono bem assim nas montagens, e claro, cada obra tem um método de trabalho, eu nunca sei o que eu vou fazer exatamente, é claro que eu acredito que eu tenho uma poética, mas essa poética é muito flexível de obra para obra, os métodos são totalmente diferentes, o método para Quaseilhas foi organizar improvisações musicais, por exemplo. Então essas improvisações que eu falei, em Quaseilhas eram Happenings musicais, eles começaram a cantar, pegava um texto, improvisa, eles acabaram sendo compositores melódicos. Então foi, basicamente, improvisação musical junto com o corpo, enquanto se dança, está se cantando que não é a mesma coisa que musical, né, tem isso.

JJ: POR ONDE VOCÊ COMEÇA O ESPETÁCULO?

DP: Se você falasse assim, Diego, por onde você começa uma dramaturgia, eu ia dizer assim pra você, pelo nome, nome aparece primeiro que o conceito. Mas geralmente eu não me interesso em montar meus textos, ele é exatamente um é espetáculo, é somente um texto. Já o espetáculo, ou seja, a experiência que isso vai ter, a experiência realmente eu não sei por onde começa ou como isso começa, por que as coisas se confundem muito. De maneira objetiva eu poderia dizer para você, a peça começa quando eu passo no edital. Mas antes do edital, eu não escrevo nenhum edital, se você for ver Arbítrio é de 2008, Oroboro de 2013 e Quaseilhas de 2018, eu não preocupo em ficar montando todo ano, monto quando a coisa aparece. É claro que durante esse meio tempo eu contribuí com algumas coisas para o Teatro base, eu não sou autor das obras do teatro base, eu autor de Arbítrio, não sou autor das outras obras. Então, a bunda Simone que foi uma cobra que dirigia, por concepções Gerais, eu só estava como alguém que está direcionado, está lá Diego diretor, não autor. E foi a única peça num edifício teatral. Então a forma como esses espetáculos começam, geralmente, acho que ela surge de uma motivação, porque, assim, eu não eu não tenho interesse em temas, não me interessa por temas, talvez quando eu comecei a fazer eu falar assim, não é árbitro é sobre liberdade, mas é

aquela ingenuidade toda, liberdade é muito amplo, de que liberdade você está falando. Montei a peça dizendo pra todo mundo que estava falando de liberdade, e pra afirmar a liberdade eu estava criando uma encenação de cárcere. Não diz nada, é melhor eu dizer que estava querendo experimentar uma peça longa mesmo, que experimentei esses textos e organizei a partir disso. Mas eu não trabalho mais sobre temas, nem sobre conceitos, porque conceito, eu gosto de conceito enquanto um pensamento poético, mas eu acho que não é algo que fundamenta uma obra minha. O que existe, para eu criar uma obra é uma motivação independente de onde ela seja, é uma motivação para, né? Então, por exemplo, para te dar um exemplo, em Quaseilhas comecei investigando o tempo como materialidade cênica. O genocídio dos jovens negros, por exemplo, me toca muito, eu perdi amigos, eu quase morto...e então eu estou agora com 32 anos, fiz 32 anos, recentemente, isso é que é um privilégio. Não privilégio porque todo mundo tem que viver, é obvio, mas se você pensar da periferia é uma sobrevivência, você acabou sobrevivendo, a media é de 25 anos. mas é um tema que me toca, mas eu nunca vou tratar isso como tema, a minha motivação vão ser meus amigos, não é qualquer um. Não é o genocídio da juventude negra, é Tiago que era meu amigo, é kinho que foi assassinado, foi Val que era um mestre de capoeira com 20 anos, que foi assassinado e não era ladrão nem nada. Todas essas pessoas são meus amigos e foram assassinada, essa seria a motivação. No caso de Quaseilhas foi parecido porque eu estou com a investigação sobre o tempo como materialidade cênica, divagando sobre isso, e essa questão da casa, da memória, sempre povoa as minhas obras. Então eu acabei descobrindo, por exemplo, que o idioma de lorubá era falado há duas gerações da minha família. Minha avó falava em lorubá criança com a mãe, com as tias, só que elas chamavam de ioruba, falam trocar a língua. Eu fui descobrindo algumas coisas dessa ancestralidade, acabei descobrindo que a minha família vem de uma etnia chamada de Ijexá, que é uma cidade nigeriana chamada Quilexa, que era uma cidade que privilegiava muito as mulheres, ou seja, era uma sociedade muito feminina, talvez até matriarcal no sistema, tanto que a Padroeira, a rainha dessa etnia é Oxum. Então, engraçado, aqui na minha família é mulher para cacete, tipo assim, eu sou uma exceção, eu um primo e outro... então sempre nasce mulher. Eu comecei a tomar isso como motivação e descobrir também qual era a verdadeira função do Oriki que é uma espécie de identidade oral, em literatura oral, e como minha família tem uma memória, como a

maioria das famílias negras no país, é vaga, lacunar, eu comecei a escrever um Oriki nessas lacunas. Então a motivação foi essa, minhas surpresas e as minhas descobertas nesse processo com minha família, foi a minha motivação poética, não estava defendendo ou falando sobre, por exemplo, a memória afrodiaspórica como um todo, estava falando da minha memória diaspórica, ou seja, nesse processo eu sou bem egoísta. Então as motivações surgem não tem uma coisa que começa, eu posso dizer que talvez o início de Quaseilhas, o estalo foi há dois anos atrás quando minha avó começou a me contar essas histórias, e minha vó não é dada a ficar contando histórias, não tinha o arquétipo do negro velho que conta história, não tinha nada, não contava nada, era muito fechada, muito sisuda. Aí quando ela completou 80 anos ela começou a falar, e falar pra mim, aí fui coletando, escrevendo, gravando áudio aqui e ali ... e isso foi me motivando a criar algo, vou aliar isso a uma investigação poética do tempo, que sim, aí eu estou lidando com conceito. Eu tenho as minhas inquietações sociais, políticas e filosóficas, mas nem tudo isso vira peça. né? Nem tudo vira obra de arte, vai virar obra de arte, talvez aquilo que tocar muito, como no caso de Quaseilhas.

JJ: TODO ESPETÁCULO EM GERAL FALA DE SI?

DP: Acho que não necessariamente, mas nas minhas obras sim. Estou falando muito de mim. Independente se tem personagem ou não, se é uma performance ou não, se é só um ator sentado, independente disso, todas foram sobre mim, todas, Arbítrio, Oroboro, Quaseilhas... todas essas obras estão sempre falando de mim. O ato do artista se voltando para si mesmo não significa que a obra se tornar hermética, que a obra se torna fechada, muito pelo contrário, eu acredito que a partir daí eu tenho uma abertura fenomenal, eu posso, a partir de voltar para mim, e eu na verdade eu não estou fechando um leque, a minha obra é esse leque fechado. Na verdade, eu estou fazendo uma abertura, olha só tem esse leque aqui, que tem essas coisinhas bonitas e falar sobre essas flores bonitas, e falar dessas flores aqui. Não exatamente um ensimesmamento, eu acho que é a mesma coisa de você achar que BASKIAT era ensimesmado, e não era.

JJ: QUANDO DIGO QUE É PERIGOSO, EU FALO QUE TEM GENTE QUE SE REVELA NA ARTE E NÃO PERCEBE.

DP: Aí é perigoso no sentido de você se revelar muito. Por isso meus processos demoram muito, em geral são nove meses, em Quaseilhas foi assim e no Arbítrio também.

JJ: VOCÊ DEFENDE ALGUM DISCURSO SOCIAL, POLÍTICO, ÉTNICO?

DP- Acaba sendo, mas não necessariamente panfletário, eu já vi obras incríveis e que eram assumidamente panfletário, mas geralmente não sou tão afetado por uma coisa assim ou, com obras líricas, ou dita líricas que no meio tem uma comoção... mas acaba sendo. O que eu faço, principalmente do ponto de vista ético, todas as minhas obras eu busco sempre dizer que eu penso daquele jeito mesmo e assumo as minhas limitações, se isso for ou aparecer um comportamento sem noção. Mas acaba sendo social, sendo ético e tendo uma carga política. Mas sempre pega mais nesse tempo mais metafísico, talvez, assim as coisas vêm mais para mim de maneira mais metafísica, filosófica sei lá. E aí quando vai virando obra, isso vai reverberando no social. Por exemplo, muita gente que viu Quaseilhas achou que eu estava falando de Candomblé só porque era falado em ioruba, mas não era, era um oriki sobre a minha avó, sobre minha mãe, é um oriki que é sobre alagados. Tem um oriki para Alagados que pode aparecer algo político, por que o ator que compôs a melodia, colocou numa sonoridade melódica que se aproxima mais do ritmo e, logicamente, do rap, então parecia político, porque o rap tem esse lugar político, mas não exatamente. Era um oriki que fala de alagados, que fala das condições de alagados que eu vivi, tem sim já fosse só, uma questão social aí e política. Mas quando se junta ao gênero estético uma linguagem política, todo mundo acha que está se inspirando em Brecht e se espera que essa pessoa que se inspira em Brecht faça um teatro épico, não necessariamente. Mas minhas obras acabam ganhando, às vezes, mais social, às vezes mais ético, acaba atingindo assim nesse lugar. algumas coisas por exemplo, aí toca no método de direção. Eu costumo não estar muito querendo produzir símbolos ou signos, eu não sei, muita gente entende signo como símbolo eu não. Eu acho que signo é uma produção, uma crise, o signo é fruto de uma crise. Então se ele é fruto

de uma crise eu não vou ficar criando códigos para você ler o que eu estou fazendo. Eu vou jogar aqui uma crise, você vai jogar sua outra como alguém que tá vendo isso ou experienciando isso, e vai nascer uma parada dessas duas coisas, que é isso que eu estou chamando de signo. Ai eu não sei se a galera da semiótica vai achar isso, mas inclusive, em dialogo com eles, eu acho que o signo é uma produção. Então eu não fico criando signos, é claro que dessas crises existem diversas interpretações, que é o que chamam de obra sugestiva, ne, sei lá, falam isso das obras que eu faço, como se fossem abertas e você pode interpretar de qualquer jeito. Eu acho que é isso sim, é para se interpretar de qualquer jeito mesmo, mas não significa que é uma interpretação leviana, a pessoa vai captar dali, porque está honestamente vivendo uma coisa, e vai chegar para ela o que tiver chegar. Tinha gente que disse que via Nanã minha peça, eu não uso o roxo o que é de Nanã, nem Búzios, os figurinos são todos pretos, entende, é só porque a menina botava uma bacia de porcelana na cabeça e o chuveiro caía, aí que é uma espécie de coroazinha associou a imagem de Nanã, com aquela coroa, eu esqueci o nome, mas não era. Agora isso é impressionante, porque era o oriki falando de minha mãe e minha mãe é de Nanã, ora, está tudo interligado, e o pior é que eu não pensei na hora. Lembro que quando cheguei para atriz e falei bota essa bacia na cabeça que parece um guarda-chuvinha... ela botou, ficou bonito a água caindo, a luz entrando... A mesma coisa de Laís, tinha uma cena que ela fazia que ela entrava por baixo do pano vermelho e botava um óculos de lâmpada, e associaram a imagem de um egum, e ela falou assim, como era uma performatividade da lembrança estava se lembrando da reunião das mulheres da família dela no quarto quando faltava a luz e ela fica brincando debaixo do lençol. Então ela começou a criar essas ações físicas a partir dessa memória infantil. Ou seja, eu não tenho como controlar a leitura da obra da gente, quando eu descobri que era incontrollável, eu decidi não controlar, eu vou criar uma obra aqui. Então, algumas leituras eu não tenho domínio, eu não tenho. É claro que eu não vou querer usar símbolos que, por exemplo, machuque ou que o incomodem alguém, isso eu tome cuidado, mas quanto ao resto não.

JJ: ALGUM TEMA RECORRENTE?

DP- Não exatamente. Em termo conceituais e poéticos sim, que é memória frodiaspórica, que está se tornando um caminho conceitual de investigação, estou estudando muito literatura oral africana, principalmente, o oriki, e ajalá que é poema dos caçadores, mas tudo isso para fomentar a pesquisa geral, que a memória afrodiáspórica e tempo como materialidade cênica. Às obras em si são outras motivações que aparece, que é isso que eu chamo de motivações para criar. Mas em termos investigativos poéticos há esse conceito e tema, que é ligado essa memória afrodiáspórica. Agora estou investigando muitas biografias e não só, por exemplo, Beatriz Nascimento, que é uma pensadora nordestina, Alagoana, se não me engano, que viveu no Rio de Janeiro, todo pensamento acadêmico intelectual dela foi no Rio de Janeiro. E além de entender a poética dela, era também era poetiza, e os pensamentos acadêmicos dela, eu estou querendo investigar sobre ela, eu estou lendo coisas sobre ela, algo como a vida de Beatriz... Então eu estou num momento de ver biografias assim.

JJ: ESSA RELAÇÃO COM A RELIGIÃO E A IDENTIDADE AFRICANA SEMPRE FOI UMA CONSTANTE NA SUA VIDA?

DP: Na minha vida sim, nas minhas obras não. Não exatamente de religiões de matrizes africanas, porque, em arbítrio parte de uma fusão dessa ideia de negro com a religião cristã dentro da minha família. Mas na minha vida sim, a questão com a espiritualidade afro-brasileira, a minha bisavó era mãe de santo, minha avó é ekedi, a minha família com uma certa ancestralidade ligada a casas de axé... a questão é que eu insistia muito em usar isso como motivação das minhas obras, muito, porque eu não queria que aparecesse algo folclorizado, queria usar de modo leviano e eu não queria que aparecesse folclorizado, muito vendido, sabe, tanto que Quaseilhas era para ser minha formatura em direção, aí por outras coisas, fui orientado a não fazer, o que foi até bom, sei lá, deixar para fazer agora em 2018, que foi mais maduro e encontrei uma motivação mais consistente. Mas na minha vida essa coisa da religião e espiritualidade afro-brasileira, na minha filha, sempre foi desde criança, desde criança.

JJ: ESTÁ DESENVOLVENDO ALGUMA POÉTICA?

DP: Sim, não deixa de ser não, sim é uma poética, e eu chamo de não-tempo. Chamo assim para que não pensem que estou investigando o tempo cronológico, então coloquei esse não, mas o tempo sempre é qualitativo. Primeiro chamei essa poética de investigação de “estética para um não-tempo”, não, primeiro chamei de “tempo estético”, por causa de Oroboro minha formatura em 2013, aí descobri Oiticica, mas ele fala de outro modo. Então pensei ser melhor o outro nome, porque não é isso mesmo então não tem porque usar esse termo. Aí eu fui chamar de “estética para um não-tempo”, depois só chamei de tempo, aí decide manter ou não, no sentido qualitativo. O que significa é experimentar uma conceitualização que significa o tempo enquanto consciência da carne, da memória, nesse caso, da memória desse corpo afrodiaspórico. Meu interesse é pelo afrodiaspórico, não essa coisa da África, mais Brasil, mais latino mesmo. Esse evento que Laís está participando é com mulheres negras da América Latina. Tem gente da República Dominicana, de Barbados, Peru, de São Paulo, nessa residência artística naquela tá coordenando. Então, tanto eu quanto ela estamos com esse foco na América Latina, eu ligado essa coisa memória afrodiaspórica e ela ligada as produções de artistas contemporâneos, em arte multidisciplinar. E, é claro, isso faz com que eu entre no jogo transdisciplinar, na verdade, nem multi e nem é inter, é trans, trans alguma coisa. Eu acho que eu estou num momento de fazer teatro trans alguma coisa, sabe? tá sendo a mistura, por isso, que eu não consigo mais trabalhar com ator, ou ele é híbrido ou um dançarino, uma pessoa que faz performance, que só canta pegar, esses artistas do corpo, tanto que eu chamo esse essa concepção de que ao que se refere ao grupo de alarinjó, que significa do iorubá: aquele que canta e dança enquanto caminha, tudo junto enquanto se expressa. É uma espécie de teatro arcaico iorubano, tanto que na ficha técnica de Quaseilhas o elenco é descrito como alarinjo, está lá o nome dos três, a gente podia chama de atores, mas não são somente atores. É engraçado porque essa investigação com tempo me fez entrar em crise com a dramaturgia em si, que tanto que quando uma das melhores coisas que tinha pegado na escola de teatro ela acabou sendo descartável e foi difícil aceitar que ela não tinha como colar na investigação do tempo, as éticas não batiam, a ética de produção cênica do tempo não batia com essa ética de produção textual, e foi aí que eu encontrei o Oriki. No caso de Quaseilhas, eu escrevi um oriki, não dramaturgia. Talvez a dramaturgia seja

da composição dos meninos, dos corpos, porque eles criaram uma lógica dramática, mas o oriki em si não é uma dramaturgia. É um texto, um poema. E aí estou buscando essa ligação do tempo com a memória, com essa memória enquanto consciência da carne afrodiasporica, então, o oriki me ajuda nisso, a ideia de trabalhar com um elenco mais diverso. oriki no Brasil é muito ligado às os orixás, mas não exatamente. oriki que é como eu disse, uma literatura, uma identidade em Literatura oral, seja é uma identidade da literatura oral uma pessoa, de uma comunidade, de um grupo, da família, era muito comum cada família ter o seu oriki, como se fosse o brasão dos europeus. Tanto que é dividido em oriki e itã, itã mais ligado numa relação das mitológico. O oriki lida com os fatos. Então tem uma coisa de falar quem a pessoa é, uma procedência dessa pessoa, tanto que ori é a cabeça e ki é ligado a saudação, ao louvar. A tradução seria saudar a cabeça, saudar a cabeça de alguém. É quando você fala de alguém. São vários tipos e oriki e todos ligados à memória. Então imagine que todos esses iorubas que foram trazidos pra cá, possivelmente tinham o seu oriki e foi perdido. Imagina e esses orikis sobrevivessem, como se esses negros de hoje soubessem de onde vieram, seus ancestrais... é como se fosse um livro em oralidade. O oriki é ligado à identidade é de alguém, de uma família, de uma divindade, de um rei... é bem específico, você está louvando alguém com ele. E tem também alguns orikis que são cânticos de fundamentos do axé, por exemplo, possivelmente, é um oriki, não um itã, nem um orin, uma cantiga, possivelmente ele é um oriki, porque é de raiz, de memória.

JJ: MARCA REGISTRADA NAS SUAS ENCENAÇÕES?

DP: Rapaz, acho que tem sim, só a ideia desse espaço que você chama de site-specific, ser muito relacionado a uma casa, independente como ela seja, já toma isso com um elemento preponderante. Uma outra coisa que está se tornando preponderante é a água. Em Arbítrio eu usava a água, a bunda de Simone que tinha um cenário de jorrava água, em Quaseilhas que um dos espaços é todo alagado, ou outro tem uma torneira, no outro um chuveiro...então a água é preponderante porque eu venho de um lugar alagado mesmo, onde a água estava sempre no nosso cotidiano, era ali a baía mesmo da península itapagipana, água das palafitas... tanto que é outro termo que eu uso para a memória afrodiaspória que é água parada, e que

nas culturas da memória afrodiasporica, água parada estão muito relacionadas a água da criação, essa água está parada para você dar movimento criativo para ela, ou seja, não é uma água morta, quando a gente fala em águas paradas lembra logo de doenças... nesse caso é água para você dar movimento criativo pra ela. Então a água é preponderante, esses espaços cenográficos são muito ligados a ideia de casa, de ambiente familiar... Com certeza, a partir de agora, o oriki vai estar mais presente, a primeira vez que eu usei foi em Quaseilhas. Então são elementos que se repetem muito, principalmente, espaço esse elemento específico que percebo recorrente nas minhas obras, muito ligado ao espaço e a água, o espaço de onde eu venho.

JJ: QUAIS LINGUAGENS POÉTICA, FILOSOFIAS QUE VOCÊ DIALOGA??

DP: Atualmente eu tenho estudado muito estudos culturais. Na verdade eu estou retomando, por causa desse ritmo final de Quaseilhas de ensaios, montagem... eu deixei uma pilha de livros de lado para dar conta lá, mas no momento eu tô batendo muito tempo decolonialidade, que é um conceito muito velho, do começo dos 90, e é um conceito muito sul-americano, ou seja, o grupo de decolonialidade onde e modernidade sul-americano, pensou isso, justamente, porque, o pós-estruturalismo europeu não dava conta da colonialidade e das sub-opressões que estão da colonialidade: classismo, racismo... então eles começaram a pensar por esse viés, ou seja, a decolonialidade é o contraponto aos pensamentos pós-coloniais. A decolonialidade sugere um posicionamento ético da coisa comportamental, ou seja, quando a gente fala assim decolonialização, você vai ter que tirar o que é decolonial no seu pensamento.

JJ: ALGUM PENSADOR?

DP: Beatriz Nascimento tem me influenciado bastante, me interessado na verdade, uma teórica negra, brasileira, esquecida... e ela tem um posicionamento não deixa nada dever, por exemplo, a um conceito de corpo sem órgãos Deleuzeano, ela fala a mesma coisa pelo viés decolonial, isso é impressionante! E a gente não olhou para essa mulher ainda, devidamente, foi assassinada no 90 e parece que matou, inclusive, a ideia dela.

JJ: VOCÊ JÁ DIRIGIU ESPETÁCULOS EM SALAS DE TEATRO? PORQUE A SALA TE INTERESSA MENOS QUE SITE-SPECIFIC?

DP: Eu acho que meus interesses poéticos não cabem caixa. Não respondem àquilo ali. não é que eu gosto, eu assisto, inclusive, obras em palco italiano que são bacanas e tal. Não é que eu não goste, como alguém que consome arte, entende, eu identifico que aquilo não é pra mim, não é para as minhas iniciativas artísticas. Só a ideia de uma caixa preta não é suficiente, é necessário quebrar a parede às vezes, sabe? Se você levar em conta que é caixa preta, didascália, rubrica, e composição de personagem todo mundo faz, parece que está se expondo varias peças iguais, claro que cada uma vai fazer de maneira diferente, obvio. Mas todos esses elementos os criadores levam em conta, são as convenções, é o protocolo... é que eu não consigo criar uma obra sem levar em consideração o espaço. Mas quando olha para a caixa preta... quando eu começo a montar uma peça e as vezes não tenho o espaço, demorou muito, por exemplo, para eu consigo espaço para Quasilhas, eu não consegui dirigir sem ter espaço primeiro, é muito preponderante... é muito interventivo nas minhas ideias. Então a caixa-preta não me provoca, não me causa crise, entendeu? Então eu preciso de uma coisa que me dê crise. Agora mesmo no projeto no Quati eu estou com uma crise, porque é um espaço muito doido arquitetonicamente, e tenho que dirigir em 3 semanas... esse processo de viver o espaço é muito importante, esse processo inicial que eu falei.

JJ: TRABALHA COM ALGUMA LINGUAGEM ARTÍSTICA ALÉM DO TEATRO?

DP: A música, a música, a música... E agora estou na onda de entender dança, né, sou não cara que acostumando a ir pra espetáculo de dança, agora eu vou mais. trabalhei com um grupo só de dançarinos, também, foi muito bom trabalhar, é outro jeito de responder as coisas. Mas a música é muito forte, muito. E eu leio muito também, né, então já a leitura não conta e a escrita, não conta porque é algo tipo... Aqui se uma ideia aparecer, já tá aqui, já tá na mão. Escrever já é como respirar, qualquer coisa... talvez não conta, nem escrever, nem ler, nem digo ler coisas de teatro, ler literatura mesmo, romance, conto, não as coisas mais teóricas, mas

romance, conto, quadrinhos e música. Mas em termos de encenação, música é um elemento muito importante, atualmente, está tomando proporções grandes.

JJ: JÁ FEZ TEATRO DE RUA?

DP: Não. Porque é outro lugar que não comportar as minhas poéticas. Eu não acho que toda arte que é população tem que ir para rua. Se é para ser popular, se é para o povo ir deve ser na rua. Estava conversando com um amigo meu ontem, mas é uma arte que eu gosto, de novo, não é que eu não gosto, só não cabe no que eu proponho. Existem artistas incríveis... se formou uma menina aqui na escola de teatro, a Clea, que faz um teatro de rua incrível. Clea leva isso como poética de vida, como bandeira, e ela faz muito bem mesmo. Performances de rua, de maneira geral, não é a minha, porque se eu preciso de um tempo, de um processo de imersão, a rua não me dá. É por causa disso.

JJ: QUAIS SÃO SEUS ESPETÁCULO FORA DA CAIXA?

DP: Árbitro, minha primeira peça, Oroboro que foi minha peça de formatura, e Quaseilhas, ultimamente, minha última peça. Foram essas três obras, isso sem contar com a bunda de Simone, foi junto com o teatro base, igualmente Oroboro que teve processo muito mais autoral de minha parte, mas, também, muito autoral de minha parte. Essas três Arbítrio, Oroboro, Quaseilhas.

JJ: DIFICULDADES DE ESTETIZAR O ESPAÇO NÃO TEATRAL?

DP: Eu comecei a entender que eu preciso de uma equipe de trabalho muito junto. Isso eu descobri com Quaseilhas mesmo, porque em Oroboro eu não tinha muito essa noção e Arbítrio foi muito na guerrilha. Quaseilhas me fez entender que, por exemplo, preciso de uma espécie de sabe direção de arte, sabe, tipo cinema, onde o cenográfico, iluminador, figurinista, vídeo, se for usar, trabalham todos juntos mesmo, juntos. Porque não é a mesma lógica do trabalho na sala, na caixa preta caixa, porque o iluminador só precisa do raider de lua do lugar, as medidas do espaço, pra fazer uma escala, uma maquete, um programa aqui... No espaço não convencional, ou

alternativo, eu acho que é melhor usar o seu conceito mesmo, o site-specific, porque não é alternativo qualquer alternativo, sabe, esse site-specific, acho que tem que ser uma posicionamento dessa galera que vai atuar sobre o espaço muito junto. Cada um tem a sua assinatura ali, é bacana, claro. Mas trabalhar muito junto. Então é muito difícil ainda fazer isso em Salvador, é muito difícil fazer as pessoas entenderem que funcionar assim. Eu tentei fazer isso em Quaseilhas, consegui, a muito custo 10%. Era difícil a galera entender que deveria atuar como uma equipe de arte, sabe, principalmente essa galera das visualidades, esse grupo que vai lidar com a luz, cenário, figurino, com projeções...com o espaço em si. Mas acabou que na hora que colou, ficou bacana em Quaseilhas, mas eu acho que o primeiro ponto, a primeira dificuldade não está exatamente no espaço, mas como o diretor articula as pessoas pra atuar sobre ele. Em Quaseilhas eu consegui um pouquinho, espero que da próxima vez eu consiga mais, ou total, como eu desejo.

JJ: EM QUE MOMENTO O ESPAÇO ENTRA NA SUA ENCENAÇÃO?

DP: Rapaz... olha, no caso de Quaseilhas o espaço entrou muito depois, a gente enfrentou muitas crises do espaço, que eu não queria num teatro, então tinha que ter um que contemplasse, até que eu decidi que eu tinha que levantar em casa mesmo. Então o espaço veio depois, tanto que depois que o espaço apareceu, foi um mês pra montar. E foi assim com quase todos. Em Arbítrio eu fiquei alguns meses ensaiando no espaço ensaio, aí com as negociações com a casa preta, a gente foi pra lá. O que demorou mais tempo, eu acho, era que nós ainda éramos estudantes ainda aqui, aí levamos mais tempo para entender, então levou muito, mais tempo para conceber esse. Mas também foi mais rápido, assim, não tinha muita crise, estava ali. Tinha dificuldade que era lidar com aquilo, mas dizer que a coisa não existia, não, a janela esta na sua frente, você vê que essa madeira está fazendo um som, se você quiser usar pode usar. Então esse processo de experimentação sobre o espaço que você sabe que vai ser a sua cenografia, a gente conseguiu até um tempo muito em Arbítrio. Acho que Arbítrio se protelou mais por falta de dinheiro, do que pelos próprios artistas. Em Oroboro, isso foi uma coisa meio estranha, porque era uma série de solos, de intervenções performativas, foi a peça mais longa que já dirigi, 2:30. Eu dirigia as cenas separadas, mas talvez por esse momento meu de viver o espaço, os meninos

não tiveram muito momentos espaciais, ali. Então na verdade, eu não consigo identificar bem a forma como eu usei aquele espaço em Oroboro, no Cricura, eu me lembro que foi muito rápido, no momento em que a gente decidiu vai ser aqui...mas os espaços estavam meio que fixos, sabe, talvez, também, pela intervenção de Jahli, que dava uma liberdade restrita, pode usar isso, não pode usar aquilo... talvez.

JJ: COMO VOCÊ SE RELACIONA COM O ESPAÇO NO SEU PROCESSO CRIATIVO?

DP: Eu vivo muito o espaço inicialmente, esse processo de ir sozinho, e às vezes eu vou chamando alguém que vai interferir nele, cenógrafo, iluminador, mas eu gosto muito de viver ele sozinho, depois eu organizo, junto com os atores, alguns dias de improvisação encima do que está se propondo com aquela peça, o exemplo de Quaseilhas as improvisações eram musicais, happenings musicais, uma espécie de *Jam session*. Já em arbítrio era a coisa mais de jogo energéticos e cinéticos exercícios grotowskianos, antropológicos... E aí eu vou montando a obra parte disso aí, é claro que quando você tem uma certa entre aspas montagem aí você vai direcionando alguma algumas coisas, a gente já ficando mais tempo com um dos atores, ou com 2, você vai trabalhar um de vez, você vai criando exercícios e laboratórios específicos para uma ou duas pessoas. Então quando você já tem mais ou menos uma noção do que vai ser a coisa, aí você começa a ser mais cirúrgico... a ideia é que você vai ser mais cirúrgico no decorrer do processo.

JJ: O ESPAÇO É A CENOGRAFIA OU VAI ALÉM?

DP: Tem nada a ver, é quase arquitetônico, é mais arquitetura. Em Quaseilhas é arquitetura, não é cenografia. A gente chama de instalação cenográfica. Tipo assim, esse barracão, mesmo, ele é um barracão dividido em três espaços e uma cabine, cada espaço tem uma pequena cenografia. Então, praticamente, foram três cenografias, três projetos de luz, dentro de um barracão grande. Então nesse sentido talvez pequena cenografia ali dentro daquela estrutura, talvez, por isso chamamos de instalação.

JJ: QUAL A PRINCIPAL DIFICULDADE DO DIRETOR NA POÉTICA SITE - SPECIFIC?

DP: Para conceber um espetáculo dentro de um site-specific, a maior dificuldade é o tempo para que você possa identificar as performatividades ocultas do espaço. Se a peça vai ser nessa sala, eu tenho que identificar todas as potencialidades, o ar-condicionado, as fotos, a estante a mesa... tudo isso tem que falar alguma coisa, tem que agenciar, tem que mover alguma coisa. Então você tem que pensar um pouco para tentar identificar a performatividade tácita ali, escondida, sabe? Por que senão você não o deixa falar também, ou às vezes ele já fala demais e você precisa deixar ele quieto. Você pode, também, chegar a essa conclusão, o espaço já diz muito, então eu vou pirar encima de uma outra coisa e vou colar aqui, entende? Então isso também é importante. O espaço teatral não oferece essa possibilidade porque é mais protocolar. Entende? Eu acho que a dificuldade é saber como vai ser a cenografia. Acho assim, mas dentro das menina desenho, do raider que ele já tem... eu não quero ser arrogante, mas já sendo, eu acho muito mais tranquilo dirigir no teatro normal, eu não faço porque não me move, não responde aos meus anseios poéticos, mas é... não estou dizendo que é extremamente fácil, tem as suas dificuldades, mas é muito complicado você comparar a dificuldade de um espaço o outro, que não é que não tá preparado para receber uma obra cênica, para um espaço que está preparado para receber, a caixa cênica está preparada, você consegue até prever os problemas.

JJ: DE QUE MANEIRA VOCÊ TRABALHA A REALIDADE DO ESPAÇO NA SUA FICÇÃO?

DP: É justamente por isso que não pode ser qualquer espaço, tem que ser um espaço que converse com o que você está propondo, não atoa, no processo de Quaseilhas, eu decidi construir a minha casa, a casa onde eu vivi, só não tem o telhado de eternit, porque Erick ficou com medo das madeiras caírem. É uma serie de lonas, mas é igualzinho as casas que vivi. Quando você tiver oportunidade de você assisti, você vai ver que eram as casas daquele jeito. Então tem que ser um espaço que converse com o que você está propondo. Em Arbítrio, aquele Casarão dos anos 30, conversava com as referências que eu tinha, era a casa de minha bisavó, aqueles corredores

grandes... Não era igual, mas dialogava. Ela responde algumas necessidades minhas, não só dessas motivações no período pessoais, mas, também, das minhas motivações estéticas, eu queria experimentar mais, queria fazer aquelas coisas de teatro experimental, então eu achava que dialogar com algo que parecesse também antigo no espaço ajudaria. E no caso do Criacura as possibilidades de câmera, né, como eram vários solos, cada sala compartilhada continha um solo, como uma espécie de baú. Então esse espaço tem que dialogar com o que eu estou criando, porque senão não tem nada a ver.

JJ: É POSSIVEL DIZER A CONCRETUDE DO ESPAÇO SE IMPÕE NO SEU TRABALHO CRIATIVO?

DP- Não... não exatamente. Se não tiver uma conversa é só o espaço quem está falando. Eu tive uma experiência que não é o caso de site específico, mas uma experiência parecida com a bunda de Simone, a gente ia fazer no teatro da barroquinha, mas aquele espaço já é muito atraente, tem uma beleza...então eu pensava em uma cenografia que seja superior ao espaço da barroquinha, que seja maior que ela. Acabou que o espaço que a gente criou superou o espaço da barroquinha e superou a peça. Nós fizemos uma instalação gigante cheia de chuveiro, tanto que Erik ganhou o prêmio Braskem aqui por essa instalação. Era uma instalação inusitada, era água por todos os lados, piscina... fazíamos corredores, fazíamos cortina de água... E ficou superior à própria obra, e no final ficou descompensado, a gente queria tanto superar o espaço, que a gente superou o espaço e a peça em si. Pior que a galera achava feia a instalação, mas quando colocava a luz ganhava outra dimensão. Em Quaseilhas isso não acontece, há um dialogo entre a instalação, as performances, o som, entende? Se ela não conversar vai parecer só proselitismo estético, que só queria surpreender com esse espaço deferente. Eu acho que ele não deve superar as suas ambições poéticas nem estéticas, ele deve entrar em diálogo.

JJ: QUAL A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO NA SUA ENCENAÇÃO??

DP: Rapaz é uma das mais importante, inclusive, em um não-tempo que é investigação que eu tenho, tem um tripé que eu chamo de som, performance e

espaço. Claro que os estudos tradicionais vão dizer que você precisa do ator, do público e do espaço, ne? Eu só tirei o público e botei som. Mas o espaço é muito preponderante nesse lugar, porque, por exemplo, eu tendo o espaço, isso é bom para o performer. Eu tendo um espaço e performer, isso é bom para o som. Se eu tenho só esses três elementos muito coesos, o resto é firula estética. Se tem uma projeção é firula, se tem uma luz mais estilizada é firula. Na próxima coisa que eu vou fazer, quero explorar só esses três aspectos.

JJ: PERCEBE DIFERENÇA NO SEU PROCESSO CRIATIVO NA SALA E NO SS?

DP: Sim, eu percebo, mas na verdade não é. Se é numa sala convencional, numa sala preta, não é meu trabalho.

JJ: COMO VC PERCEBE A RECEPCAO DO PÚBLICO??

DP: Eu não sei falar sobre isso a sério. Na verdade, se você quer propor uma experiência, você tem que contar com esse outro fator da ação, que são as pessoas que vão chegar para compartilhar com aquilo. Mas eu, sinceramente, eu não consigo... eu não sei se percebo, eu sei que causa algum efeito.

JJ: COMO VOCÊ ORGANIZA O ESPAÇO PARA AFETAR O PÚBLICO?

DP: Outro fator importantíssimo, eu faço pensando em quais são os meus interesses em fazer com que elas percebam coisas...ou confundi-las, geralmente para confundir. Por exemplo, em Quaseilhas são três espaços diferentes, cada espaço tem uma cenografia diferente da outra e a forma como o público se acomoda, também é diferente. No espaço que a gente chama Camamu o espaço é o mais confortável de todos, primeiro que é o maior, as cadeiras são acolchoadas, tem uma coisa de casa mais marcante. No outro, quebra Machado, é só um banco em L de madeira e as pessoas se sentam ali durante uma hora e é muito desconfortável. E o outro que é pantaleón, todas as pessoas estão em pé em um chão totalmente alagado. Então eu quero que as pessoas sintam, ou se afetem pela obra, intimamente ligadas com os agenciadores que eu uso para organizar essas pessoas nesse espaço. Em quebra

machado eu queria que eles se sentissem desconfortáveis dentro de um espaço que é pequeno e úmido. E ele só pequeno e úmido não era suficiente, então eu coloquei eles sentados em um local péssimo, porque ficar em pé seria mais confortável. E no outro que era algo mais ligado a uma memória mais feminina e familiar, era mais confortável, as pessoas se acomodavam bem, tanto que era um espaço que a gente deixava para as pessoas da terceira idade. É a forma como eu quero que eles se afetem, eu quero que eles vejam e experienciem em Camamu de uma forma confortável. Eu quero que ele experimente o quebra machado de uma forma desconfortável. E quero que eles experienciem pataleon de uma forma mais em movimento, tanto que em pantaleon a ideia era que as pessoas entrassem numa espécie de coreografia, elas tinham que se mover, elas tinham que dançar, também. Então aí tem os meus interesses, agora o que ela capta disso, o que ela percebe disso, eu não tenho poder de saber, está num lugar mais pessoal... Algumas pessoas vêm me dizem coisas desconhecidas. Alguma coisa eu quero provocar, independente da obra, eu quero provocar. Talvez eu não queria dizer, talvez eu não quero que elas leiam, mas provocar sempre. Sempre tem uma intencionalidade. Talvez não tenha uma intencionalidade aristotélica, não tem uma intencionalidade de leitura, de decifração de códigos ou de entendimentos narrativo, mas uma intencionalidade de afetar em algum lugar.

JJ: SOMOS CONVIDADOS DO ESPAÇO?

DP: Levando em conta um site específico de que que já existe sim, levando em conta inclusive, talvez, a caixa preta pura, também, sim. No caso de Quaseilhas que eu tive que levantar uma casa, na verdade, eu não sei se essa informação... como é mesmo direito... (repete a pergunta) Não se aplica em Quase ilhas porque eu criei um espaço para aqueles criadores. Em Arbítrio sim, acho que essa informação base, em Oroboro, também... Mas em Quaseilhas não, eu convido as pessoas para minha casa. Eu levantei a minha casa e chamei a galera para curtir umas músicas dentro dela. Eu não fiz em alagados, na verdade, porque eu teria o dobro do gasto, eu não tinha dinheiro suficiente. Principalmente transporte do público. Mas consegui levar quase 200 pessoas da comunidade para ver a peça. Consegui ônibus para eles irem até a peça.

JJ: QUANTAS APRESENTAÇÕES?

DP- Eu só não faço segunda nem terça, mas de quarta à domingo, se puder eu estou fazendo. A media convencional daqui de Salvador são 12, 16 apresentações...

JJ: JÁ CONSEGUIU FAZER MAIS DE UMA TEMPORADA?

DP: Com Arbítrio sim, aqui em salvador. Fizemos pelo menos 3. Oroboro não, porque era somente para aquele momento, eu não queria continuar, não por eu não gostava, eu adorava, mas eu achava que era aquilo mesmo, já tinha acontecido. E ela só teve 9 apresentações, de todas, ela é a que menos apresentamos. Já Arbítrio mais, a primeira temporada mais de 20 apresentações. Quaseilhas só fez 12, mas volta agora em agosto, talvez. Em novembro eu tenho uma temporada para fazer de 18 apresentações, mas é uma coisa que ainda não está certa.

JJ: E POSSÍVEL CIRCULAR COM UM ESPETÁCULO NESSA POÉTICA?

DP: Nunca circulei com Arbítrio. Nunca circulei com Oroboro. Inclusive, fui chamado por Arbítrio para apresentar no Rio de Janeiro, quando viram as especificidades não queriam o trabalho de achar um lugar parecido. A mesma coisa com Oroboro. Assim, um dos solos conseguiu circular por uma cidade do interior da Bahia. E Quaseilhas é um dos maiores problemas para circular, porque você tem que levar a casa. Alguns curadores de outros festivais se interessaram em levar, mas aí quando veem a estrutura...

JJ: VOCÊ JA TEVE QUE ADAPTAR ALGUM ESPETÁCULO PARA O PALCO.

DP: Não, pelo menos por isso eu nunca passei, eu teria um treco.

Eu estou com resistência de colocar Quaseilhas dentro de um lugar que é coberto, sabe? Só dela estar ali de do vento entrar nas frestas... e claro que eu posso liberar, ate porque a peça acontece dentro da casa, ne, mas só esse fato de, talvez, colocar no lugar coberto já fico meio sem jeito.

JJ: JÁ TEVE QUE ADAPTAR O ESPTÁCULO PARA OUTRO ESPAÇO ALTERNATIVO?

DP: a peça toda não, apenas um dos solos de Oroboro. O solo de Diego Alcantara, a gente fez o solo dele na casa preta e fez aqui na sala cinco. Mas é outra coisa, não é igual. Mas a peça toda em outro espaço alternativo não. É muito difícil circular com minhas obras, na verdade.

JJ: PODEMOS AFIRMAR, DIANTE DE TUDO ISSO QUE FALAMOS, QUE SITE-SPECIFIC MODIFICA O PROCESSO METODOLOGICO DO ENCENADOR?

DP: Absolutamente.

JJ: DE QUE MANEIRA?

DP: Ele modifica porque primeiro vai ter sempre um caráter experimental, a depender de cada obra, vai ser um método para essa, pra outra e pra outra... é claro que você sustenta uma poética, mas as metodologias, as ferramentas que você vai usar, vai depender muito do que o espaço está te dizendo. Claro que vai depender do que o ator vai te dar, do que os outros artistas vão te dar, os dançarino... Mas também o espaço vai te entregar alguns materiais, tanto que é uma saga antiga essa relação do diretor com o espaço, muitos diretores na história eram os cenógrafos, ou cenógrafos que viraram diretores e diretores que assinavam os cenários um dos outros... essa relação, talvez, do dramaturgo, espaço e diretor sempre se confundiu demais. Então no meu trabalho é diferente, sempre vai interferir. Sempre vai interferir na forma como as ferramentas. Então geralmente quando eu vou quando começa uma obra, o máximo que eu posso me tornar é estar aberto para o espaço vai me dizer. E geralmente eu vejo muitos espaços, quando eu decido por um, eu organizo esse processo de viver ele lá, morar se possível. Mas o fato de ser um espaço não convencional te obriga a você acionar outras ferramentas, outras formas de produção cênica que pode resultar em uma parada que você não esperava, também. Eu não esperava que a fazer numa palafita, uma casa de madeira quando iniciou o processo

de Quaseilhas, entende? Nada está dado, você tem que produzir tudo. Na casa preta eu tive que construir uma instalação elétrica.

JJ: DIFICULDADE DE SE FAZER ENTENDER PARA COM A PRODUTORA?

DP: Não... Gabi é muito atenta ao que está sendo produzido nas artes contemporâneas, ela produz artes mais convencionais, é uma produtora que trabalha com varias linguagens artísticas, mas ela é responsável pela parte de teatro, então ela é muito atenta para a arte contemporânea, para o não convencional, como todas as preocupações que uma produtora tem, ne?

JJ: QUAIS SÃO AS PRINCIPAIS DIFICULDADES QUE O SS IMPOE A PRODUÇÃO?

DP: Os mesmos problemas que vai infligir a direção, vai infligir a produtora. Seja de acesso ao PÚBLICO, seja os materiais... Gabi entrou em crise em Quaseilhas, porque não é nem apenas por ser em um lugar não convencional, você está criando um barraco, vai ser difícil de viajar... onde se consegue essa madeira...todo o Madeirit a gente conseguiu do carnaval, pra você ter uma noção. Então tudo isso causa uma crise, as mesmas crises que eu tinha, claro que no meu caso do ponto de vista poético, e ela tinha que viabilizar. Aí os meus problemas poéticos passam a ser os dela no ponto de vista da produção que é circulação, acessibilidade... na primeira temporada de Quaseilhas a gente teve um público médio, não vazio, mas médio... porque você apresenta em outro lugar que pode ser difícil de chegar, perigoso...

JJ: VOCÊ É UM ARTISTA SOLO OU GRUPO?

DP: Atualmente sozinho. Atualmente sozinho com algumas pessoas que confio, aí convido alguns atores. Eu e Laís temos uma plataforma de rede em artistas nessa ideia da afrodiaspora, tanto que Quaseilhas é um projeto dessa plataforma e agora a ocupação dela também é dessa plataforma. Então não é exatamente um grupo, é uma plataforma de criação e produção d investigação e claro que tem algumas pessoas que se repetem, eu gosto muito de trabalhar com Laís, não é só porque ela é minha companheira, mas porque ela está na mesma frequência poética, Diego que também

é meu amigo, trabalhou comigo no teatro base e agora fez o Quaseilhas, Erik já fez muitos cenários, Luizinho muitas luzes... Nina fez muito registros de vídeos, mas dessa vez ela concebeu os vídeos da peça, a concepção videográfica... Então, algumas coisas vão mudando, mas esse núcleo, nessa configuração, se repete. Grupo é que eu não quero mais, não acredito em grupo.

JJ: O SITE-SPECIFIC MODIFICA O PROCESSO CRIATIVO DOS OUTROS AGENTES CÊNICOS, ALÉM DO DIRETOR?

DP: Muito... é muito difícil a equipe entender como eles operam, mais juntos, mais um grupo de arte inserido nesse espaço. Por exemplo, Luizinho só poderia trabalhar na iluminação de Quaseilhas se tivesse um eletricista que fizesse a ligação elétrica, e além disso, tivesse uma especificidade em iluminação teatral. Esse eletricista não poderia ser qualquer um. Erik precisou de 8 pessoas pra levantar a casa no tempo que precisávamos... num espaço como esse tem que estar meio que, vai aparecer coisas, nesse caso de Erik, por exemplo, ele poderia ter apenas 2 cenotécnicos se fosse num espaço normal, às vezes nem precisa de um cenotécnico, neste caso, precisou de 8, Erik precisou de um assistente e 8 pessoas pra montar, entende, ele chamou o pai dele para fazer a parte hidráulica que a peça pedia... Luizinho precisava de 2 operadores de luz... Então isso não muda somente a forma como eu trabalho, mesmo, às vezes em graus maiores, em outras em graus menores, em Quaseilhas foi em graus maiores.

JJ: ACHO QUE É ISSO, DIEGO, OBRIGADO! A GENTE FINALIZA AQUI. SE VOCÊ PUDER DISPONIBILIZAR DOCUMENTO, FOTOS, CRÍTICAS... DO SEU PROCESSO CRIATIVO SERIA PERFEITO.

DP: Posso sim, vou organizar e combino com você pra ir lá em casa.

JJ: OBRIGADO.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM THIAGO ROMERO

ROMERO, Thiago: depoimento [jun. 2018]. Entrevistador: José Jackson Silva. Salvador: Museu geológico - BA. Filmagem (120min). Entrevista concedida para a tese de doutorado do entrevistador.

Entrevista realizada em 06 de junho de 2018.

Entrevistado: Thiago Romero (TR)

Entrevistador: José Jackson (JJ)

JJ: Thiago, a minha ideia no doutorado é pesquisar o trabalho do encenador em espaços alternativos. Esse espaço alternativo não é o alternativo pelo alternativo, eu acolhi um conceito das artes plásticas, que é o *site-specific*, que se baseia na ideia de uma peça, uma obra, feita para um local específico, cuja a obra só existe naquele local. A minha inquietação nesse momento, é entender quais as estratégias, os caminhos, de onde parte, como desenvolve, quais são os problemas que o próprio local oferece ao do trabalho do encenador. Basicamente isso. Para começar me fala quem é você, de onde está falando e diz se você autoriza a filmagem da entrevista.

TR: Meu nome é Thiago Romero, estou em Salvador-Bahia, e autorizo o uso da minha imagem para esse trabalho, esse projeto.

JJ: THIAGO, ONDE VOCÊ COMEÇOU A FAZER TEATRO E SOB QUAIS CIRCUNSTÂNCIAS? QUEM TE FORMOU OU TE DEFORMOU NO TEATRO?

TR: Comecei a fazer teatro em Volta Redonda, no Rio de Janeiro. Eu sou do Rio, do interior do Rio, sou natural de uma cidade chamada Volta Redonda. Comecei lá fazendo em num cineteatro que tinha lá. fui pro Rio fazer faculdade, não fui fazer faculdade de teatro. Quando entrei na UERJ, pra fazer história da arte, lá tinha um núcleo de pesquisa e tal... Foi de onde eu continuei fazendo. Mas que me abriu na verdade para essa área de direção, foi um projeto que a Ana Kfoury tinha no SESC Tijuca, que chamava Centro de Estudo Artístico Experimental, era uma escola livre, não era uma escola técnica nem nada, mas que você ficava lá fazendo várias aulas

lá e tal. Acho que o projeto durou uns 6 anos. Nestes 6 anos, enquanto anos eu fiquei lá, então quem formou muito meu pensamento, ate pelas estéticas do teatro contemporâneo foi a Ana Kfourri e o grupo dela. O projeto era assim, a Ana era a coordenadora, e os atores que eram da companhia dela, companhia teatral do movimento, que dava as oficinas. Outra pessoa muito importante no na minha formação foi Ana Paula Bouzas que é daqui, mas na época morava lá e agora mora em são Paulo, foi uma pessoa que norteou para a montagem. Depois eu entrei em um outro grupo chamado casa sete, que era um grupo de Renato Carrera, que na época era ator da Ana Kfourri, e nessa época montamos um espetáculo que na época já falava um pouco do espaço alternativo, que foi lá no centro cultural carioca, que era um armazém, nem sei se existe ainda, na praça Tiradentes, e a gente montou um peça chamada Autopsia que era inspirada no Gritos e Sussurros do Bergman. Aí depois eu montei o Teatro da Queda, o núcleo carioca, no trabalho final do curso do projeto da Ana, já com esse nome. Aí vim pra salvador e continuei com esse nome. Na verdade, a minha vivencia de ator e também de diretor foi muito uma vivencia prática. Hoje que estou fazendo graduação em direção depois de 20 anos fazendo teatro. Mas é um outro tipo de inquietação. Eu aprendi os mecanismos do teatro muito na prática. E aí foi trabalhando com essas pessoas. Aí vim pra Salvador e já comecei com Fernanda, no ano seguinte em que eu cheguei aqui, trabalhando com o NATA e com outros projetos autônomos, no teatro da queda e tal. Depois a gente se muda um pouco a estrutura. Então eu acho que a minha formação teatral é nesse êxodo do Rio para Salvador e trabalhando com essas pessoas.

JJ: NESSE PERÍODO INICIAL NO RIO, FOI EM QUE ANO?

TR: 2001 ainda, acho que 2001.

JJ: E VOCÊ VEIO PRA CÁ EM 2008?

TR: Isso 2008, Final de 2007.

JJ: O TEATRO DA QUEDA SURGE QUANDO?

TR: Ele vem comigo na mala pra salvador. Ele surge em 2004. Ate esse momento eu era apenas ator, não tinha a menor vontade de dirigir, gostava da direção mas queria ser ator. Aí um dia a Ana kifuri me disse que se eu quisesse ser um bom ator, é interessante que dirigir uma coisa pelo menos uma vez. então fui fazer uma oficina de direção lá no curso com a Marilia Martins, na verdade, que dava esse curso dentro do projeto, e fiquei enlouquecido, o diretor tomou uma proporção maior que o ator. Às vezes eu sinto falta de atuar, aí eu volto, mas criar, pensar no espetáculo, a arquitetura do espetáculo enquanto encenador, me dá muito mais tesão.

JJ - POR ONDE VOCÊ COMECA UM ESPETÁCULO?

TR: Depende muito, agora, nestes últimos anos, desde de 2011, que estou pesquisando essa coisa da homossexualidade, da representatividade do homossexual em cena... então, sempre vem por um tema. A própria pesquisa que eu desenvolvo com o teatro documentário, os limites entre real e a ficção, partia muito disso. Mas é muito especifico alguns espetáculos meus. Se a gente for falar do rebola, que é que vamos falar bastante, o Rebola só aconteceu porque eu tinha um projeto do Beco eu não pensei na peça, a peça surgiu no lugar. Mas sempre parto de um tema, de uma questão que está me inquietando no momento. A partir desse tema, a criação vai fluindo. Às vezes parto de uma imagem, eu tenho um pensamento visual, eu tenho muito isso, você vai nas minhas peças e por mais simples que possa ser, calças jeans, com coisa qualquer, eu tenho a imagem, o que é a imagem a indumentária da peça vem sempre antes mesmo da encenação, da dramaturgia. Mas, em geral, cada espetáculo é autônomo neste sentido.

JJ: ESSA VISUALIDADE VEM DA TUA FORMACÃO ACADEMICA OU VOCÊ SEMPRE TEVE ESSE INTERESSE?

TR: Da minha formação, possivelmente, por causa da minha formação. Eu não sabia que tinha isso, fui descobrir depois. Quando eu fui fazer o vestibular passei em três cursos distintos e optei pelo o que na época me pareceu mais exótico, História da Arte, que era um curso na universidade estadual do rio de janeiro. E a consequência de entender a imagem vem muito desse estudo que fiz na UERJ, isso eu tenho

percebido há uns dez anos depois da formatura, eu tenho 17 anos de formado, há uns 10 anos eu entendi que a contribuição visual de tudo que eu faço é muito do estudo que partiu da Universidade. Porque até então eu era um menino do interior, normal, que não entendia nada. E na universidade eu estudava numa escola clássica, europeia, estudei Grécia por anos, então sei todos os arabescos, coríntios, jônicos essas coisas todas. E isso de uma certa maneira ficou adormecido por que eu não segui quando me formei, fui trabalhar com cultura popular, fazendo mapeamento dos artistas populares do Brasil, foi por isso que vim parar na Bahia. E por necessidades financeiras, eu tive que aprender a fazer muita coisa, minha avó costurava, então eu aprendi de uma certa maneira de lidar com roupa com figurino, com indumentária, muito da memória afetiva que eu tenho por ver minha avó costurar. Mas eu não costurava, por ser menino, menino não costurava, tinha essas coisas. Então tenho a memória dessas coisas me ajudaram muito no que tange o trabalho visual que eu tenho feito.

JJ: tem algum artista na sua família?

TH: não, somente eu.

JJ: e de onde vem essa sua vontade de fazer teatro?

TH: não sei. Minha família... eu sempre fui criado por mulheres sem muita escolaridade. Eu sempre gostei muito desde criança, criança bicha, eu sempre gostei de novela, sempre gostei de representar, de fazer peças na varanda com os meus colegas de rua. Brincando de fazer novela. Em volta Redonda, na minha cidade, tinha dois teatros lá, e sempre vinha muita coisa de fora, e eu sempre ia muito assistir. Mas não tive nenhum incentivo da minha família, eu fui escondido. Minha mãe queria me colocar no caratê que era mais viril, mas eu ia escondido. Pedi uma bolsa, consegui, fique estudando um tempo lá. Então não tem nenhuma origem que lidou com arte... tinha um tio que era jornalista... uma madrinha que era muito ligada a música, a encenação... eu mas nem sabia que teatro sabia teatro, pra mim foi tudo muito instintivo. Depois da escola eu fui pro Rio no instinto, numa estratégia de me libertar, meu foco nem era fazer a universidade, mas eu sabia que a universidade me levaria

para o Rio e lá eu tinha conhecido/ a minha escola, eu estudei em uma escola tradicional de Volta Redonda, uma escola de freiras, e tinha a semana da arte onde se inspiravam as crianças a fazeres, e fazia peças sobre ditadura militar. Bem cafona hoje em dia, mas na época era ótimo. E teve uma excursão da escola pra assistir uma peça de Sergio Brito no Rio, e no final, eu sempre fui uma criança tímida, mas no final eu pedi pra falar com Sergio Brito, alguém chamou e eu falei pra ele: quero fazer teatro, como é isso?... eu nem sabia que Sergio Brito era Sergio Brito nem nada...e me deu o telefone dele, falou que ia me ajudar. Liguei algumas vezes... quando cheguei no Rio falei com ele e nos encontramos, me deu um livro sobre o teatro oficina, e falou que se eu quisesse mesmo ele me ajudaria... mas depois perdemos contato, vi algumas peças dele, mas depois perdemos contato. Era uma pessoa que em tres ou quatro conversas que tivemos disse que era possível eu fazer teatro e tal, mas depois a gente se perdeu. E ai eu fui pro Rio nessa perspectiva, fiz a UNIRIO, fui desclassificado, tirei tres na prova de habilidade, e fui invalidado, reprovado. A minha primeira peça de verdade foi na UERJ, foi o texto a invasão de dias gomes que a UERJ tinha um anexo, uma obra fechada a muito tempo, ai o diretor Carlos Pimentel, na época, quis montar esse texto e a gente começou a estudar aquela estrutura mal acabada e fizemos a peça lá. esse foi o meu marco, até antão só tinha feito peças pequenas, escrito texto épico, complexos pra minha idade na época... era ótimo. Ai depois entrei no SESC tijuca e la fiz muita coisa, conheci o Renato, fizemos o autopsia... e comecei a dirigir. Dirigi meu primeiro espetáculo em 2005 eu acho, já com o nome teatro da queda. O nome veio nada, na época tinha aquele filme, a queda de Hittler, que não tinha nada a ver com o trabalho, mas o nome surgiu dali. Eu queria um nome que fosse uma quebra de padrão, quebra de valor e ai veio Teatro da Queda.

JJ: VOCÊ DESENVOLVE ALGUM DISCURSO SOCIAL/ POLÍTICO COMO MOTE CONSTANTE DAS SUAS ENCENAÇÕES?

TR: Sim ultimamente eu acho que o teatro da queda, eu, enquanto diretor a gente sempre tem que ser muito nessa questão de um homem né, o início, início dos meus parabéns é muito difícil assim essa coisa de qualidade à sociedade revolução a velocidade de informação e como deixa o cara meio com falta de afeto com alheio as coisas acontecendo. Depois eu comecei a estudar documentário então comecei a

pesquisar muitas a relação afetiva com a memória com a biografia, o que que a gente pode usar para estar em cena quais são essas como é que ele faz nada, mas hoje a partir do ator dessa coisa do confessional, do depoimento, né, de como o material afetivos tem grande potência para poder fazer. E depois eu comecei, aí depois eu tive mais coragem, eu acho que eu tenho coragem, e comecei a pesquisar a relação da homossexualidade da identidade gay com a identidade brasileira e essas representações da figura do homossexual e quais peças eu podia falar sobre isso, que eu acho que o grande do discurso estético político que eu tenho desenvolvido enquanto diretor.

JJ: DIRETOR TEATRAL LATINO AMERICANO, BRASILEIRO, VIVENDO EM SALVADOR. QUEM É ESSE DIRETOR, THIAGO?

TR: Eu sou um cara que fala sobre coisas do meu tempo, mas não esquecendo do passado, e que tem cada vez mais me afirmado enquanto gay, negro, dentro de um lugar de uma sociedade capitalista opressora que quer silenciar o tempo inteiro. Eu hoje eu posso te dizer que eu sou um ativista, assim, e isso eu tenho descoberto, não é uma coisa que eu sou, agora não eu acho que o NATA me trouxe muita coisa de Negritude, de me entender negro, militar por isso, dessa coisa de ancestral, ter ido para o candomblé, ter iniciado no candomblé, também, me deu uma outro tipo de força, de luta, de discurso, de coisa que eu preciso defender, que eu defendo com maior prazer, com carinho... mas também entender que uma obra, que um artista ele pode até fora do panfleto assim, meus espetáculos não são panfleto no sentido de bater de frente e militar. mas o teatro é uma grande ferramenta de transformação social, eu acho que eu tenho utilizado isso enquanto esse encenador. Sou um cara que só consegue montar coisas que realmente me interessa, Eu ainda não tenho essa coisa que muitos diretores te chamei com o projeto se não quiser falar que eu não vou dizer, sabe, não vai não sou eu... e as obras ela tem perseguido um pouco isso. Eu tenho me afirmado agora, profundamente, no que é ser uma bicha preta e que como é difícil isso. E aí agora estou montando Madame Satan, que é já um pouco desse discurso, acho que ele vai afunilando... eu tinha uma linha toda afetiva do documentário, é aí tem o Breve que é um espetáculo com temática carinhosa e tal.. Depois eu comecei a estudar essa coisa mesmo muito, muito a partir do encontro que

eu tive com o teatro Conin, de São Paulo, de Ronaldo que me deu aula e depois do meu colega em Cachoeira, morávamos juntos, fazia um projeto é dentro de um quilombo, dando aula de teatro, e aí a gente estava começando a fazer as peças, aí comecei a estudar ele me apresentou Devassos no Paraíso de Trevisan que fala sobre a Sexualidade, e pensei, eu quero falar sobre isso. O beco me ensinou muito que eu precisava militar, sabe, porque foi um projeto muito legal, mas o projeto muito difícil, na espera política social, eu era quase um bandido, por estar fazendo aquele projeto ali. Então acho que eu sou um cara que precisa dizer, mas eu só consigo dizer as coisas que atravessam. Eu só consigo dizer da minha arte minha militância nesse sentido, é meu lugar no mundo, sabe, o que eu faço meu trabalho é meu lugar no mundo aí pode ser qual a espera que eu tô participando, eu acho que sou esse cara uma bicha preta, de Candomblé, todo um projeto para não dar certo e tenho avançado.

JJ: ALGUEM TEMA RECORRENTE?

TR: Bicha, veado. veado preto, bicha preta, é isso! Assim, eu acho que as coisas bem expressivas do meu trabalho dizem desse lugar, de como é como a gente pode pensar essa homossexualidade, esse homossexual, essas personagens silenciadas, são os temas recorrentes. Escuto muito isso inclusive que só monto peças de bichas. E confirmo, é, pois é. Acho que é por aí. E isso abre pra gente falar para muito cantos, ne? Eu sou bem autobiográfico, o teatro documentário me ensinou muito disso. Sem ser autorreferente, mas, com eu posso observar a minha visão de mundo, minha trajetória, minhas vivências e potencializar alguma coisa em cena.

JJ: ESTÁ DESENVOLVENDO ALGUMA POÉTICA?

TR: Tenho pensado nisso... eu acho que a minha cabeça, talvez a minha vontade de fazer um mestrado, que foi uma coisa que eu neguei desde que sai da Universidade, e decidi fazer só teatro e tal. Só que a gente vai envelhecendo e começa a entender que está desenvolvendo uma poética, que passam, por que passam por muitos lugares, sabe, aí não passa pelos estudos de Grotowski, mas está contido porque nos estudamos isso fora e dentro da Universidade. Mas eu acho que eu tenho desenvolvido muito pensamento do teatro documentário, junto com uma estética, um

pensamento da sua representação do homossexual, de como se denomina, não sei se é teatro gay que fala, mas pelo menos estou flertando nisso. Tem uma coisa que é o documento a memória, tem uma coisa que a pesquisa da homossexualidade que vai verticalizar numa obra poética, que vai trazendo um monte de outras vertentezinhas que leva a gente vai pensar a visualidade, na música, na própria encenação. Se a gente for observar os espetáculos de perto eles não são tão distintos, eles tem uma linguagem na abordagem daquilo que eu falo... Agora que eu estou pensando um pouco nessas estruturas, nessas nomenclaturas para poder dar a isso, mas eu tenho muito tempo já fazendo e a forma que eu faço ela tem avançado, acho que eu estou um diretor melhor, assim, é muita caminhada ainda, mas, depois dos 30, eu acho que a gente vai ficando mais tranquilo, sem todas aquelas urgência que a gente tinha, sabendo mais, e acho avançando na pesquisa. Cada espetáculo que eu faço eu tento me provocar nesse sentido. Não sei bem se é teatro gay, teatro de gênero... sei que ele tem uma relação ativista, política forte e cada vez mais tenho me interessado nisso, tem uma relação com o teatro documentário que já é uma estética, eu pesquiso muito a coisa da dragqueen, desse corpo fora da norma... essas vertentes todas vai se tornar um teatro alguma coisa. Tem uma poética Thiago Romero acontecendo e disso eu vou me impregnando, porque se você for ver a peça que fiz com a Outra CIA, tem muita coisa minha impregnada ali, diferente do que a CIA faz, e isso de alguma maneira impregnou no trabalho deles, porque em outros trabalho, que eu nem estava tão envolvido, tinha um pouco essa dinâmica e esses procedimentos. Eu sou muito metódico, antes de começa o processo eu sei o que quero dizer, o que quero atingir... e aí tem vario exercícios que eu vou desenvolvendo e aprofundando, ate porque eu trabalhei com as mesmas pessoas por muito tempo, e tem uma constância de pessoas que vão fazendo mais de um espetáculo comigo, que é. minha equipe, mas eu quero surpreender os atores, Então vou criando... Agora que estou sistematizando isso, pensando, naquele espetáculo eu fiz assim, no outro fiz esse procedimento que resultou naquilo. Agora que estou pensando, porque antes era muito intuitivo, claro que agente vai lendo muita coisa, mas eu não tinha muito interesse teórico, o meu desejo era fazer teatro. Agora que estou pensando... mas não tenho um nome para dar a isso tudo. Mas tem uma poética, um pilar, o documento, a memória, a encenação do corpo, a apresentação gay, a identidade brasileira versus a identidade gay, de como ela é carnalizada a imagem do homossexual, de como

é estigmatizada, e do como por muito tempo não foi representada fora do pejorativo, percorro por isso.

JJ - ALGUMA MARCA RECORRENTE?

TR: Tem, tem uma estrutura dramatúrgica, que por mais que Daniel escreva, eles pedem muito como encenação que ele conhece e com carinho que ele faz junto, Porque Daniel raramente escreve um texto entrega, ele vai entregando conforme ele vai vendo. Tem uma pesquisa forte agora eu acho musical desse lugar da revista, mas isso já vinha coisa da música, da visualidade dos espetáculos que tem tantos os meus quanto o de outros que faz a própria visualidade. eu acho que você ver você identifica um pouco que é meu. Eu acho que tenho aumentado essa assinatura, ainda mais agora com essas coisas da drag...vai ter uma cena tem uma cena que é... poesia, Eu gosto muito de trabalhar com eu lírico, eu gosto muito de sistema deles tem uma delicadeza para serem abordados. Eu gosto muito de poesia quanto ferramenta para discurso da abordagem mais lírica poética, tem uma coisa do interlocutor, o ator sempre por mais que esteja no personagem, sempre disposto eu gosto que ele se coloque, por mais que ele faça uma personagem que seja completamente oposto a ele, eu acho que é um pouco por aí.

JJ: ALGUMA TEORIA, PENSADOR?

TR: Eu pesquiso o teatro documentário. O documentário eu conheci pela Janaina Leite, de São Paulo, do Grupo XIX, quando ela veio para cá E aí eu comecei a estudar essas teorias de Piscator e outras coisas que a própria Janaina, que é uma pessoa que tem trabalhado a pesquisa nessa coisa autobiografia de cena, é um pilar bem marcado. Foi a partir desse encontro com ela que eu comecei a pensar o teatro documentário e começar a criar sistemas muito próprios do teatro documentário. Fora isso tem uma pesquisa do diretor antropólogo, historiador, que fui formado para, que é eu tenho pesquisado a esses personagens históricos homossexuais que talvez tem uma história não oficial que essa história não oficial foi silenciado para mostrar a oficial por isso escolhi fazer Madame Satã agora. Daneil está escrevendo o texto baseado no livro biografia, o mesmo livro que inspirou o filme do Carin... porque eu

tenho uma relação muito afetiva com o rio de janeiro, eu sou carioca, e também porque que ria fazer um espetáculo histórico. Histórico no sentido do personagem ter existido, que é o outro braço do teatro documentário que eu não tinha trabalhado ainda, que seja um ícone que as pessoas conheçam ou não, mas como a gente pode trabalhar essa história oficial versus a não- oficial, aí eu trabalho com uma carpintaria de informações documentadas, tem até os processos que madame satã sofreu quanto foi preso. Então eu vou me aprofundando, investigando nesse personagem que tenho gostado muito de fazer.

JJ: ALGUMA TEORIA CONSTANTE?

TR: Flerto muito com o teatro Épico de Brecht, gosto da maneira... Mas já mas já tenho imbricado dentro do teatro do Stanislavski, adoro trabalhar Stanislavski com os atores, adoro! Eu gosto muito das coisas que o Henrique Dias faz... foi um cara que me mostrou muito também. fiz *veiwpoints* que foi uma parada que eu estudei bastante, para poder fazer, hoje em dia não faça tanto treinamentos, mas eu passei dois anos da minha vida no Rio de Janeiro estudando *veiwpoints*, *Suzuki*, *composition*, aquelas coisas todas, e isso ajudou muito e ajuda muito quando eu penso na cena. E a minha Bíblia é muito livro de Trevisan, ultimamente, tenho lido e relido o *Devassos do Paraíso*, leio, releio, e para cada novo espetáculo, eu vou lendo coisas. eu gosto muito de ler, conhecer, mas eu não sou tão focado nesse sentido. Eu gosto de gostar das coisas, igual Caetano fala!

JJ: QUANDO VOCÊ SAI DA ARQUITETURA TEATRAL É POR FALTA DE ESPAÇO OU UMA OPÇÃO ESTÉTICA?

TR: Das vezes que sai da sala foi por escolha. Tem três momentos interessantes quando eu sai da sala porque eu precisava ligar o discurso a uma outra coisa. Fiz uma peça chamada Abismo, que foi um projeto de circulação que escrevemos, já tinha feito uma versão no Rio, mas ela sempre me incomodou muito ela no teatro de auditório, porque era uma peça que é uma briga de dois caras no último dia da relação deles, é a última noite deles, e aí a ideia era fazer na casa das pessoas. Porque fazer uma casa de pessoas? porque era interessante para o espetáculo que o discurso

usasse a sala como debate, ou a casa como debate, então foi um projeto que a gente fez aqui e no interior, em algumas casas em Alagoinhas e Inhambupe. Montei a peça toda dentro do apartamento e era interessante porque era uma apropriação desse espaço e a discussão levado para sala da família brasileira, para justificativa porque eu queria fazer. A gente montou no apartamento da minha casa, e a gente chegava ou a gente fazia uma visita técnica antes da apresentação, como era um projeto de circulação, a gente chegava um dia antes na casa da pessoa, se apropriava daquela casa e não mudava nada, a casa não virava teatro, se a sala era 3 metros quadrados ela tinha 3 metros, se ela era um kitnet, era um kitnet, entendeu? Então a gente estudava aquela coisa e colocava a peça ali dentro. O dono da casa convidava as pessoas para assistirem (a gente não fazia uma divulgação aberta, a plateia eram as pessoas que ele queria). foi muito bacana, porque era um lugar para gente debater o limite do Real ficcional, mas posicionamento político de porque estar indo com uma peça para casa das pessoas.

Depois que o Revê-lo que era uma época que estava no debate da União homossexual, ou não, então falei: quero montar uma peça sobre casamento. Queria levar a discussão por um outro espaço, então eu escolho fazer no Museu Rodan, porque é um espaço burguês, porque a gente estava ali alta classe dos bairros da Graça da Vitória e por que eu achava interessante que esse entorno, e não somente ele, estivesse ali na recepção de um casamento entre dois homens. Foi uma escolha! No entanto, quando a gente tira essas peças desses lugares elas não são as coisas. E depois veio um outro projeto que eu escrevi, totalmente afetivo, que foi no Beco dos Artistas, que foi a ocupação do de Beco dos artistas, no momento que o Beco estava bem morto, assassinado, e aí surgiu Rebola, o Rebola é, na verdade, fruto dessa ocupação. Ele não ele não existiria se não tivesse passado por coisas durante esse projeto. O Rebola falava exatamente disso, da morte dos espaços LGBT em Salvador. Porque o Rebola nada mais é do que um cara, uma bicha mais velha, decide fechar um dos bares do Beco dos Artistas. Então o debate da peça todo esse, cadê esses espaços? Porque estão sendo silenciados? aonde eu posso estar ali, né? então vamos rebolar para que isso não aconteça. Mas o rebola ele é fruto disso tudo. Acho que se tivesse sido um projeto tranquilo, ele não seria a potência que foi, porque a gente escreveu o projeto achando que seria tudo legal para levar as bichas de volta... aí quando a gente chegou lá, depois, na abertura do projeto, a gente descobriu que

ninguém queria estar mais naquilo, eu fui denunciado, a SUCOM ficou durante os quatro, cinco meses que o Beco ficou aberto, a SUCOM ia lá diariamente. Eu sofri ameaça da síndica de um prédio falando que eu era um baderneiro... Então, assim, era, para além de um projeto artístico, de ocupação artística que ia trazer artistas ligados ao gênero ou *dragquens*... Não, descobri que era um projeto de resistência, eu tinha que manter este projeto funcionando até o final. O espaço começou a dizer para mim que aqui você não tá brincando aqui você me aceita e aceita que sua obra tá em função do espaço, ou você não vai conseguir fazer a peça nem terminar o projeto. Então, era ao mesmo tempo uma resistência militante, e uma obra falando: vamos falar disso, porque agora o espaço está pedindo para você disso, que você fale disso. Tanto que depois do projeto acabou, que a gente não sabia se a peça ia continuar, porque financeiramente era muito caro, mas a gente decidi não matar a peça pelo que ela dizia. E quando a peça foi para o Teatro, o espetáculo se tornou um show de travesti. A gente só conseguiu fazer aproximado do Beco, quando a gente foi para o Barbalho foi na mostra Braskem, que foi num lugar um pouco parecido, a gente conseguia fazer, de uma certa maneira, fazer com que a fábula acontecesse ali, também.

JJ: QUANDO VOCÊS FORAM PRA MOSTRA NÃO CONSEGUIRAM O BECO DE VOLTA?

TR: Não, não. Já tinha virado outra coisa, um restaurante. As pessoas torciam muito que não continuasse, ne? elas queriam isso. Na última apresentação eu escutei uma pessoa falando vou te denunciar ao Ministério Público seu baderneiro. E falei, calma, é só mais essa semana, já está finalizando. E ela deu graças a Deus por aquilo acabar. Porque deu aquele lugar, ne? Quando a gente foi para a mostra Braskem, a gente já tinha feito Vila e Gregório, a gente tentou voltar para o beco, mas ficava inviável financeiramente diante de tantos entraves que colocaram. Então a gente conseguiu lá no Barbalho e a peça volta um pouco a força que ela tem. Quando você vê no teatro, no Gregório era legal, porque tem uma estrutura diferente, mas está no teatro. Não adianta você estar na alternativo, levar para teatro e querer ser diferente, não. Você tem que entender que está levando para uma caixa, que tem todas as suas convenções e suas estruturas. Então você vai ter que adequar um pouco, ele fica uma

peça, o Rebola é um ato político. Porque você chegava lá, a peça era uma 10,11 da noite, você chegava e os atores já estavam lá. Então, você bebia, fumava e de repente acontecia uma peça. Era um acontecimento ali. Quando você vai para o teatro, vira uma peça, peça ali, começando as 8 horas, acabando as 9, senão, paga multa... No Beco não tinha isso.

JJ: sobre Abismo e Revê-lo eram lugares muito próprios para a encenação. Eles foram criados para serem nesses lugares, ou o espaço veio a calhar?

TR: O Abismo e Revê-lo foram criados para esse lugar. O Abismo a gente fez bastante a gente fez 10 cidades, eu acho, no entorno de Alagoinhas, o projeto proposto por Daniel e Marcelo, que queriam que eu dirigisse eles, no Calendário das Artes. E a gente já sabia que ia apresentar dentro da casa de pessoas.

O processo começou no Barra do Itariri, a gente alugou uma casa, ficou lá uma semana, eu fazendo os procedimentos deles... vivendo aquilo, criando as estruturas das cenas e tal, para depois a gente ir para casa das pessoas. Ele não foi uma consequência, eu já pensei em fazer.

E o Revê-lo a mesma coisa, que eu queria fazer uma recepção, a estrutura do espetáculo é numa recepção do casamento, e como eu tenho essa coisa de pensar no espectador, da relação do espectador com a obra, e nesses espaços a gente tem que colocar o espectador do simples assistir. Era uma recepção com cerimonialista, e eu queria fazer num lugar pomposo, assim, no lugar, talvez, interessante para fazer. A ideia era fazer nessas casas de festas, né, só que o orçamento não deixou que a gente fizesse. Mas aí a gente conseguiu levar para o museu. Ele foi criado para ser no espaço de festa, um lugar aqui que tivesse a possibilidade de levar as pessoas, eu queria que as senhoras da Graça fossem, e ela iam, e elas adoravam, falando disso, né? Eu acho que o meu trabalho tem uma contribuição social, eu formo muita gente, que forma o pensamento e reflete sobre isso. Se você for a uma peça minha e não sair pensando sobre alguma coisa, não deu certo.

JJ: FALTA DE ESPAÇO OU OPCAÇÃO ESTÉTICA?

TR: Não, as 3 horas que fui, foi por opção, por opção... para entender, as obras pediram isso. mas pediram que elas não acontecessem dentro de uma caixa. Eu tive sorte porque essas três específicas, tiveram um edital e isso porque a gente quando a gente sai a gente eu sempre falo assim sair do teatro às vezes é até mais custoso, né? Então, assim, eu nunca pensei assim: ah! vamos fazer, até porque você que foi da outra companhia, a gente estava recém mudados para a sede eu falei assim que usar esse espaço aqui no corredor, mas aí a gente vai ensaiar no espaço não faço questão de não levar para o teatro, mas todas as vezes que eu fui eu tinha intenção de ir, eu acho dobrar pediram e o discurso do espetáculo era interessante que contém esses lugares. O que torna a gente bem complexa a gente consegue voltar mais bola para ele, pela força mesmo assim um pouco traindo. Mas nunca... não gosto assim.

JJ: PRINCIPAIS DIFICULDADES. DE DIRIGIR NO SITE-SPECIFIC?

TR: Estruturais. As peças que eu montei elas precisavam de uma estrutura... que esbarram uma dificuldade financeira. Tem uma coisa... o beco tem uma dificuldade social, política que foi uma série de denúncias que a gente sofreu por tá lhe fazendo, então tem uma coisa da sociedade também meio comprimido quem já estava comprimido. Sempre as minhas coisas de peças técnicas, não que o espaço não fale, mas nessas três experiências que são bem distintas, elas sempre precisaram de algumas coisas técnicas. Então, a gente às vezes esbarra nessa coisa... agente esbarra no poder público que não tá muito interessado que você saia, entendeu que é legal fazer teatro até meio encaixotado ali sem tá sem perigo, porque você vai para rua você tem um risco, né, e esse risco muitas vezes afeta o poder público no sentido de... o rebola é uma comédia, mas é uma comédia que denuncia, que ocupa um lugar. então isso cresceu aos olhos assim um dia vamos parar não deixar ele continuar fazendo aquilo. você passa a se tornar perigoso quando você tem um espetáculo que você precisa falar muito estou na perigoso. Então às vezes vocês esbarram nessas coisas. Espectador do teatro já entendo que ele vai lhe dar com os passos tal qual o espetáculo vai lhe dar, porque eu acho que quando você sai do teatro você volta para fazer espetáculos em outros lugares o lugar o espaço vai te dizer muita coisa então você não precisa talvez de... porque eu acho muito chato assim ir a peças que poderiam ser feitas no teatro, mas como virou modismo época a peça está no

espaço alternativo, pra gente precisa ser diferente, sabe? Mas a gente acaba esbarrando assim... tem umas coisas técnicas de luz, som que, às vezes, precisa, a gente não consegue algumas estruturas fazer, apesar de os espetáculos não serem tão complexos e sua estrutura, mas a gente sempre vai estar nesse lugar.

JJ: PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE PALCO E SITE-SPECIFIC?

TR: Eu acho que quando você opta em sair da sala, você tem que entender o lugar. O lugar vai te dizer, ele pode até não mandar na sua obra, mas ele vai te dizer demais! você não pode escolher um espaço e anulá-lo por que você acha que deve, ele vai dizer. Então, por exemplo, quando a gente fazia Abismo, cada casa dizia para a gente como a peça seria. Quando a gente foi fazer o Rebola, as janelas, o espaço, o espectador... então assim, eu acho que quando você sai, você tem que entender o espaço para onde está indo, tem que deixar que ele diga também. Eu acho que o espaço, por muitas vezes, fica quase o protagonista da peça, e é importante que você entenda que ele tem um lugar representativo. Você desloca o espectador e tem que entender qual lugar deste espectador que você quer colocar ali, porque você saiu da sala e que espectador é esse que você quer nesse espaço outro, que interferência esse despertador vai fazer, porque o público também tem outra importância quando você tira da caixa e diz agora vamos ali ver uma peça de teatro. Mas quando você faz isso, você já tá quase falando para o espectador que ele vai assumir um outro tipo de postura. Quando você opta por sair, você tem que pensar qual é esse espaço, entende-lo dialogando com ele. Das vezes que sai, por exemplo, nunca conseguia ir para sala de ensaio fechada e fazer a minha peça e depois pega-la e colocar lá no espaço, era preciso que esse procedimento acontecesse, ou no próprio espaço, como foi o caso rebola, quando a gente ficou lá o tempo todo fazendo essa peça, ou um lugar que se aproxime. Não adiantava em o Abismo não ser ensaiado dentro do apartamento.

JJ: EM QUE MOMENTO O ESPAÇO É DEFINIDO NA SUA ENCENAÇÃO?

TR: É bem no início, antes de existir a peça. Eu penso mesmo até quando vou para o teatro e às vezes fazer isso percorro teatro batalho para fazer nesse teatro, acho

que cabe nesse teatro, tem que ser mesmo. Ainda mais quando é em lugares fora eu sei que eu preciso encontrar... eu estava com outro projeto, que tive que abandonar porque já estava em outro, que era pra estudar o casario antigo ali do Pelourinho e a gente na época já estava pesquisando qual seria se casarão ali do Pelourinho da Bahia sapateira, qual seria esse espaço porque eu queria que a construção de cantar com força a partir daquilo ali, o espaço. o Madame Satan eu sabia que queria fazer no Martin Gonçalves. Vejo eu, vejo a peça, essa coisa da projeção visual, eu vejo e digo, vai ser ali. E fico processando e pensando como vai ser desenvolvido o espetáculo naquele lugar.

JJ: COMO SE DÁ O SEU PROCESSO CRIATIVO COM O ESPAÇO?

TR: No rebola eu fui antes. Fui antes porque queria escolher qual era o bar que eu queria ocupar no beco, eu sabia que queria bar grande, mas o procedimento da peça começou logo quando eu abri o Projeto. então eu não fiz um reconhecimento de espaço com a equipe, o espaço está aqui vamos nos apropriar dele. Mas é importante que esse espaço seja impregnado no ator, que conheça as quinas, as cadeiras e as paredes daquele lugar. O projeto de ocupação do beco foi assim: eu montei um escola de drag-queens, porque eu queria pesquisar um pouco o desse lugar do ator transformista, por uma questão afetiva que o belo que abriu a esse espaço e aí com uma promessa para agenda de mascar, que foi o último Bar antes do beco chegar completamente, falei eu vou fazer um projeto para trazer todo mundo de volta. E aí convidei a vários grupos, que de uma certa maneira debatiam gênero, ou tinha um lugar com a rua, com a cidade, e convidei várias artistas transformistas e queria que os atores, que tivessem interesse de se montar, durante a ocupação do beco, às tarde, teriam uma escola de draqueen, maquiagem drag, figurinos, dublagens e tudo. Esse foi o processo do rebola, que eu já sabia que ia montar, que seria sobre o beco, mas não sabia como seria. Uma coisa muito engraçada foi que as personagens do rebola surgiram antes da peça, por essa coisa da apropriação do espaço de trabalhar com essa coisa da drag, do ator transformista... era importante que a vivência deles fosse como atuantes, como pessoas que trabalhava à noite. Então, assim, a gente foi construindo personagens da vivencia mesmo ali no beco. Tem muito do ator, por isso que é difícil substituir o ator que fez porque a Coanza, por exemplo, foi Sullivan quem

criou. Um personagem que surgiu antes do Rebola, ela tinha um discurso político, ela tinha um repertório, e ela fazia achou ele fazer um Show... sem ninguém saber como era a peça. O processo de ocupação durou três meses, mas eu montei em quinze dias porque era muita atividade no beco, muita loucura acontecendo. Mas quando eu montei, aquela personagem já tinham todo o arcabouço para viver, então era só colocar alguma coisa na boca dela que tivesse a ver elas. Daniel escreveu para aquelas personagens, ele não criou os personagens. Ele participou de todo o processo, mas ele criou a peça a partir do que aconteceu no beco. E é muito engraçado porque muitas delas existem para além da peça, viraram personalidades. Os outros dois: o revê-lo a gente ensaiou no forte do Barbalho, mas gente depois já fomos pro Rodan, a gente não ensaiou muito efetivo. E o abismo a gente ensaiou na minha casa, num no apartamento que eu morava na época, na Cardeal, que era importante que ele estivesse essa vivência de estar em uma casa, que não podia mentir muito, não podia muito fazer teatro, tinha que acontecer. Então era importante eles entenderem essa coisa do cômodo da casa, do debate dentro de casa.

JJ: VC ACHA QUE O ESPAÇO E CENOGRAFIA?

TR: Eu acho que o espaço e a Arquitetura do espetáculo, é o cenário dali, eu sempre procuro não modificá-lo tanto. No Revê-lo eu modifiquei bastante por ser um cerimonial, mas o espaço dizia. Eu gosto de entender o espaço como arquitetura, talvez, como cenário. Entender que eu tenho aquele espaço eu escolhi ele, então pouca coisa eu modifico nele, para que a peça aconteça.

JJ: COMO VOCÊ SE RELACIONA COM O ESPAÇO NO SEU PROCESSO CRIATIVO COMO DIRETOR? (8.13:26)

TR: Na escolha desse espaço extra-palco, o espaço vai dizer pra caramba, então eu vou me relacionar com ele fortemente. Quanto estou numa peça de palco, eu tenho a imagem do cenário e ela vai nortando um pouco a concepção, mas é diferente como ele influencia. Quando eu sai, às vezes que eu sai da caixa, o espaço disse para mim várias coisas, então ele era quase um parceiro. Naquele bar era quase parceiro, sabe, eu abria aquele bar, eu vendia naquele bar, eu botava o som daquele bar, fechava as

paredes daquele bar, eu coordenava a faxina daquele bar, virei um dono de bar porque ele foi meu parceiro durante cinco meses. Então ele dizia para mim a peça, se formos personificar o espaço, essa cena não pode ser aqui. Você tem que entender, as passagens, as possibilidades, você não vai ter um palco com uma luz com contra que vai surgir, mas como é que esse contra vem? Vem de uma luz externa... Às vezes o ator estava iluminado pelo poste da janela. Então o espaço vai dizer. Quando vou para caixa, a gente marca no chão e tal... não estou falando que é menor, que fazemos um juízo de valor, é só que é diferente, entendeu?

JJ: QUAIS OS PRINCIPAIS DESAFIOS DO ESPAÇO PARA DIREÇÃO?

TR: Ele, ele próprio. Ele já está fora do habitual, e é sempre um risco você sair, sempre o risco, você tem que ter ideia disso. Vai ter que rebolar muito pra entender o espaço, entende porque ele escolheu, escutar ele, entender o silêncio e as negativas. Eu sou de Candomblé, né, então o tempo fala com a gente, a folha fala, o espaço a dizer. No rebola a gente preparou o espaço para ser massa, porque às vezes você pode ir para um espaço que não quer que aconteça sua obra e aí você vai ter que dialogar com aquilo. Lembro um dos meninos fazendo os anjos agora, também, ele tinha que entender a rua, não era ele se fantasiar de personagens da rua e fazer, tem que entender a rua, a mecânica da rua, como eu que tive que entender a mecânica do bar e saber que eu estava em risco. Acho que o seu maior desafio peitar que você vai sair da caixa, entendeu, que é o grande risco.

JJ: DE QUE MANEIRA VOCÊ TRABALHA O REAL DO ESPAÇO NA SUA FICÇÃO?

TR: O teatro documentário me deu muito subsidio para entender os esses limites. Quando você sai, eu acho que o abismo e o rebola fala bastante nesse lugar, o ator atuante ali, ele tem que entender que a opção foi para lhe dar nesse limite entre a ficção e a potencialidade do real, são os teatros do real. Então, as pessoas que estavam no beco dos Artistas precisavam entender que aquilo podia acontecer em qualquer lugar no sentido de real que está dizendo, e isso coloca para o ator, um outro tipo de postura. Eu gosto de lidar com esse limite quando você não sabe que é verdade sem mentira se acontecesse não aconteceu, o Rebola começa com Hamilton

surtando, fechando as portas, botando todo mundo pra fora, ele não tá mais aguentando viver ali, não tem futuro ali. Mas aí o que trabalho que eu tive que fazer com Hamilton para entender que ele não podia interpretar e é foda quando você fala para o ator não interpretar. Aí ele me falava, então porque você me chamou? O ator que fazer personagem. A gente lidava no Rebola com um personagem, mas é um outro personagem, que já fricciona real o tempo inteiro que é a drag queen. Você vai no show de Valeri Orara, e ali é Valeri, você vai sair com ela, vai tomar uma cerveja com você, ela vai conversar como Valeri, não é o ator interpretando a Valeri, ela já tá borrada no real ali. O Abismo começava com um quebra pau de dois caras. A peça começa com um cara saindo de carro indo embora de casa. O trabalho que fiz com Marcelo foi de entender que quanto menos você achar que o personagem não está próximo de você mais a peça vai acontecer. E isso tem muito espaço também porque quando você opta, o espaço é real, você vai trabalhar com uma realidade, por mais que esteja fazendo ficção o tempo inteiro. É importante que o ator entenda também esse limite e friccione essa barreira e dialogue com essa barreira entre real e ficção.

JJ: E COMO ENCENADOR?

TR: Estou no tempo real, num espaço real construindo uma ficção, mas essa ficção tem que ter tons fortíssimos daquela realidade, então eu entendo, quando da escolha do espaço, que estou lidando com um ambiente da realidade, que por acaso, eu vou fazer uma ficção ali dentro. Mas o teor real tem que ser muito forte, muito próximo. Por mais que eu esteja trabalhando com uma grande fábula, eu vou entender sempre a realidade daqueles espaços, a história que aquele espaço tem. É importante dizer isso, no rebola eu não fui arbitrário, tinham muitas vozes silenciadas e muitos lugares que eu precisava entender. Então a gente fez uma pesquisa histórica muito forte ali, até para escolha do bar. Aquele bar teve mais aberturas e fechamentos, então, esse limite que está no beco dos Artistas... até o tempo do projeto, a escolha do espetáculo o último, porque eu podia abrir com o Rebola, mas eu não teria tido tempo de entender a realidade daquele lugar, que a gente escolheu. Então, acho que a postura da encenação muda, nesse sentido, porque por mais que você for maquiar o espaço, cenograficamente, com luzes..., você tem que entender que você está no espaço real, que está ali imbuído de memória. Essa memória não pode ser apagada por você,

pode, talvez, ser manipulada por você ou então ficcionalizada por uma outra memória, mas quando eu escolho, enquanto encenador, eu preciso entender aquele espaço, e não o conceber, no sentido de que podia ser em qualquer lugar. É aquele último bar do Beco dos Artistas, aquele bar tem uma história, aquele bar foi o primeiro bar que eu conheci quando eu vim para Salvador, então também tem o lugar afetivo das escolhas. A minha encenação vai se guiar por isso: entendendo a memória daqueles espaços, entendendo as possibilidades do real que aquele espaço tem, por mais que eu vá fazer uma grande ficção.

JJ: É POSSIVEL DIZER QUE A CONCRETUDE DO ESPAÇO SE IMPOE NA FICCCÃO DO TEATRO?

TR: Claro! O espaço vai dizer muita coisa pra você. Você deve ter tido essa experiência com dois perdidos, né, você estava no Calabar, você não pode fazer teatro no Calabar, no sentido de não entender aquele espaço, você escolheu aquele espaço. Então, a partir do momento que você escolhe o espaço, você tem que dialogar com ele. Você não tem que lidar apenas com o espaço, mas onde ele está inserido. As minhas experiências não foi fazer teatro dentro do espaço extra, foi entender o espaço que estava sendo apresentado, e o espaço vai dizendo. Você vai se tornar um parceiro daquele lugar, aquele lugar tem as histórias dele, tem uma energia dele, um imaginário... O espectador muda de postura, ele vira quase, não, no rebola ele era participante, personagem em si mesmo ali dentro. Teve uma apresentação do Rebola que chegou uma pessoa bêbada, que já estava lá ha muito tempo, que era um bar... a escolha da concepção, eu pensava, cara, vou fazer uma peça as 10 da noite, não pode ser teatro, porque seria um saco depois de ter cantado no vídeo-quê, escutar música, bebido a noite toda... vir uma peça para pedir para ela ser séria? aí essa pessoa bêbada chegou lá cedo, tranquila tomando a cachaça dela, Hamilton também lá, sabia que estava estranho, porque estava com um figurino estranho, porque Hamilton daquele jeito que você não sabe se ele está interpretando se é ele mesmo...Aí tinha uma cena que os meninos amarravam Hamilton para tentar salvar o bar, essa mulher bêbada começou a discutir com as pessoas estão amarrando e depois começou a discutir com Hamilton ele cala a boca que ela queria ver o show das drags e ele não estava deixando, começou a brigar com ele e ele não

podia fazer nada. Então o ator também tem outra preparação, né, porque às vezes vai fazer a marca mas a pessoa chegou e sentou aqui, é claro que a gente tentar mudar. No rebola eu não quis fazer muito isso de indicar onde você deve sentar, porque era um bar. Então enquanto a peça está rolando as pessoas podiam levantar, pegar uma cerveja, sair se quisesse, voltar depois... Então eles tinham outro tipo de preparo, e por ter feito o processo todo naquele espaço, ajudou muito. A gente não teve aquela técnica de entender o espaço, eles já eram donos daquele lugar. Então, ele, sabiam que se tinha uma pessoa sentada aqui, a marca tinha que puxar para outro lugar. Então vai se lidando com outros meios e outras maneiras de entender a própria arquitetura do espetáculo que você está montando. E é louco por que é vivo o tempo inteiro, cada dia era uma novidade. Teve um dia que deu um curto-circuito, que a gente não sabe se foi provocado, ou mesmo das estruturas da coisa, porque a gente pegou um bar sucateado, a gente teve que refazer o telhado, num projeto que não tinha esse dinheiro para telhado, porque chovia, caía goteira, e a gente não sabia dessa parte elétrica... E aí, na hora que Hamilton fecha as cortinas, para tudo, um curto. Por acaso tinha Fred Alvim que estava lá pra entender e ele tinha 10 minutos para resolver essa parada. E aí, foi o espaço que se escolheu. Podíamos estar confortáveis na caixa, que dá problema também, mas você podia estar tranquilo num contra, num LED, essas coisas... mas se você escolheu, vai ter que lidar com isso.

JJ: DE QUE MANEIRA O ESPAÇO MODIFICA O TEU PRECESSO CRIATIVO?

TR: Como eu optei por um espaço, a primeira parte quando eu sai do teatro foi entender o espaço. Então eu não estava preocupado com a dramaturgia, não estava preocupado com o trabalho do ator, no sentido de decorar um texto, queria que ele vivesse aquele lugar. Aí você faz outro tipo de processo, até para os exercícios mesmo, para você se adaptar e tal. Quando você vai para peça na caixa ela tem outra mecânica, de repente você vai no texto, na concepção, ou você risca no chão espaço... eu acho que são inícios diferentes, a poética é próxima, porque sou eu fazendo, tem na minha assinatura, mas o início é diferente. Eu talvez não penso muito no espaço quando eu estou dentro do teatro, até porque seria lindo a gente conseguir ensaiar no teatro ensaiando com o cenário, mas a gente sabe que a realidade do país é outra, mas eu tive sorte que nos espaços que eu escolhi quando sai, tinha

possibilidade de dar nele, ou em algo muito próximo dele, o que ajudou bastante. Acho que o que modifica, é que quando você escolhe um espaço, ele tem que ser o primeiro, o primeiro lugar que você tem que ter é a intimidade com ele, sabe? Quando você vai para outro espaço tem que repensar tudo e reconfigurar tudo no sentido da linguagem.

JJ: COMO PERCEBE A RECEPCAO DO PÚBLICO?

TR: O espectador é pensado de uma outra maneira, a recepção dele é de uma outra maneira, porque nas experiências que eu tive, o espectador é muito participante, é muito autor junto com ator, né, é muito ator também, a gente desloca desse lugar de assistir a tela, ele pode interferir. Eu sempre me preocupo que a peça que dialogue com o espectador, mesmo se ela for uma peça por mais agressiva, como era o caso do Abismo que os atores usavam facas que poderia machucar o espectador, mas ele está lá e tem que sentir aquela tensão, também. Mas eu acho que quando eu sai, das vezes que eu saí, a recepção muda, porque quando você desloca o espectador da caixa, do quadrado ali, ele tem outra relação, e eu acho que esses espetáculos causaram no espectador outras reações, como cumplicidade, com aquilo que estava disposto, de participante daquilo, dele poderia interferir naquela história. Quando você optar por fazer uma peça dentro da casa uma pessoa, que a pessoa que vai chamar os amigos para ver um lugar que é de término, você não é capaz de prever o que pode acontecer. A gente foi fazer Abismo em uma casa, em Alagoinhas, e tem uma cena que um dos atores pegava uma faca para poder matar o outro, num ímpeto de ser agressivo e violento com o outro, uma cena densa, e o dono da casa caiu na gargalhada, ele começou a rir, rir, rir, o tempo inteiro. No final, teve uma roda de conversa e ele pediu desculpa, porque, na verdade, a risada dele não era de sarcasmo, nem de alegria, mas sim de identificação, porque ele tinha vivido a mesma coisa na sala dele, naquele mesmo lugar, parece que estávamos reproduzido o episódio que tinha acontecido há pouco tempo, só que a diferença que não era uma faca, era um revólver. Ele também era gay, ele também estava casado e também terminou o relacionamento. Então, assim, a recepção, quando você desloca a pessoa, fica ali na identificação e na participação o tempo inteiro. Nas experiências que eu tive, eu colocava o espectador também ali como responsável daquilo, como uma pessoa que possa intervir. Teve uma cena que Daniel cortou o pé em uma garrafa

quebrada, sangrou, e veio pisando com sangue na sala da pessoa. A pessoa pegou um curativo e enquanto a peça acontecia, ela fazia o curativo. Então você desloca e a recepção é diferente. Muitas vezes as pessoas se sentem parte daquela ficção que está acompanhando. Eu gosto dessas coisas assim, tipo, eu não trouxe você para talvez ficar desconfortável vendo uma peça de teatro, eu trouxe você para ver uma história, para ter experiência.

JJ: COMO VC ORGANIZAR O ESPAÇO PARA AFETAR O PÚBLICO?

TR: Não organizo, não. Não sei se organizo... Eu penso no espectador naquele lugar, não sei se eu preciso de uma organização para afetar, eu penso naquele lugar, eu penso na possibilidade da dramaturgia e qual a participação que eu quero do espectador...

JJ: VC TENTA ORGANIZAR A PERCEPCAO DO PÚBLICO?

TR: Não... eu tento fazer com que ele participe, com que ele queira participar. Eu tento fazer com que um lugar seja diferente, sem aqueles clichês de chamá-lo para participar, ele está misturado naquela coisa toda. Então eu não sei se eu organizo espacialmente. As experiências que eu tive, tinha os expectadores muito mais como participantes do que organizar um espaço para que o espectador sinta qualquer coisa.

JJ: QUAL O PAPEL DO PÚBLICO?

TR: O público participa ali. O público não é passivo da coisa, mesmo quando está dentro da caixa, mesmo quando eu estou lá no teatrão ele tem que refletir sobre aquilo, sem essa coisa boba de reflexão como moral, nada disso. Ele tem que refletir sobre aquilo, ele tem que participar daquilo, entender teatro como essa ferramenta da experiência ou da transformação. Eu não gosto de entendê-lo como passivo, nesse sentido de vou assistir e vou para casa. Eu gosto de entender espectador e para quê eu quero espectador em cada peça que eu estou fazendo. Eu penso logo no início, para quem é essa peça, o que eu quero dos espectadores, em que lugar eu quero que ele esteja, quase um pensamento, tipo, meu cenário é uma casa, meu figurino é

vermelho e o público são os donos da casa. Eu faço a peça para o público. Eu penso no público tempo inteiro, e tem uma preocupação, e tem uma coisa didática também no mesmo trabalho, sabe, eu gosto de ser didático, acho que o público precisa.

JJ: COMO O ESPAÇO AFETA O ESPECTADOR?

TR: O acontecimento de um espetáculo dentro do espaço, é o espaço vai dizer, e o espectador vai ser atravessado por aquele espaço. Por mais que você não mexa nada, por mais que você mexa nele todo, você já deslocou o espectador. A obra é uma coisa no espaço teatral e fora dele é outra coisa, com o espectador vai ser a mesma coisa. Ele vai ser atravessado por aquele espaço, mesmo que você nem pense nisso. Quando falo em espaço, não falo apenas no espaço de dentro, falo do espaço como um todo. Ele optou por ir naquele espaço, se não se permitir, é melhor não ir. Eu acho que eu fomentei um olhar para o espaço adormecido no centro da cidade. Porque muita gente que passa por aquele lugar não sabe o que tem ali. Acho que a gente formou um pensamento sobre aquele lugar, e nisso fomos muito felizes. Então eu acho que a gente puxa o olhar para o espaço, com espectador, para memória daqueles, para além daqueles espaços.

JJ: SOMOS CONVIDADOS DO ESPAÇO?

TR: Sim.

JJ: FEZ MAIS DE UMA TEMPORADA?

TR: O Revê-lo foi uma temporada bem regular, porque a gente estava em uma instituição, tinha uma pauta, tinha dias e tal, fizemos nas sextas e sábados. O rebolar ele era de quarta a sábado e o Abismo era um projeto itinerante, foi sempre uma apresentação em cada casa. No rebolar tinha uma coisa do projeto que previa x apresentações a gente fez até mais, mas era porque nos tínhamos o espaço nosso ali, e era possível fazer na hora que a gente quisesse.

JJ: MAIS DE UMA TEMPORADA NO MESMO ESPAÇO?

TR: Não, não, não... engraçado, né, as vezes são experiências tão interessante, mas estão fadados a morrer. não fiz. O Rebola acabou logo, a gente foi fazer em outros lugares. Eu não tinha nenhuma perspectiva do Rebora voltar, ele foi criado para morrer com o fim da ocupação do beco, eu sabia disso, ele voltou por resistência da própria peça, porque quando acabou, os meninos pediram pra continuar, aí veio o prêmio... aí conseguiu ter um folego, mas não no mesmo espaço.

JJ: É POSSIVEL SAIR EM CIRCULAÇÃO?

TR: É possível. O abismo nasceu de uma circulação, o Revê-lo faz outras apresentações, em teatros, pois é bem simples, a gente pode fazer em qualquer casa de festas, por ser um casamento. O Abismo e já nasceu com essa com essa ideia de qualquer lugar que ele pode acontecer, é bem simples, não tem luz não tem som, tem nada, é a casa que interessa pra gente. E o Rebola é mais complexo, mas é possível existir em qualquer casa e o bar boteco.

JJ: É POSSIVEL CIRCULAR MANTENDO A MESMA POTENCIA DO ESPAÇO INICIAL, SE SUBMETER A OBRA A LOGICA DO TEATRO CONVENCIONAL?

TR: É possível. Eu não escolhi nada louco de espaços, né, a gente entendeu o espaço, a mecânica do espaço e a peça acontece. O difícil é você circular e fazer essa logística de entender que existe esse espaço, mas a gente já fez até um mapeamento, diante da possibilidade de fazê-lo circular, de onde poderia ter as possibilidades de acontecer.

JJ: JÁ FEZ ALGUMA ADAPTAÇÃO PARA OUTRO ESPAÇO?

TR: Todos eles foram. Perde tudo, perde o espaço, acaba com a conexão com a realidade, é apenas teatro, dentro da convenção do teatro. O Rebola é o que mais sinto isso. No Revê-lo, quando a gente tirou do cerimonial do museu Rodan e levou para o teatro da Barroquinha, foi incrível porque era uma igreja, foi interessante acontecer lá. O abismo virou uma peça meio chata. E a gente fez bastante, mas

quando ele está em locus, a coisa acontece. A gente fez essas apresentações numa atitude de sobrevivência, da peça não acabar e dos convites que recebemos dos festivais, mas o festival não tinha dinheiro para bancar a estrutura original, nem talvez interesse de você estar em outro lugar, e aí a gente fez no teatro, mas perde a força do espaço que você escolheu. A peça acontece, mas a sensação do encenador, eu, que criei, é sempre de estar faltando um negócio. Falei isso no Rebola e os meninos perguntaram, falta o que respondi, o bar, falta o bar! Apesar de apresentarmos em um lugar onde tinha um bar, a peça virava uma revista, um cabaré, falta o espaço. Das vezes que eu tirei o espetáculo do espaço e fui para o teatro, eu tive que fazer um trabalho interno em mim de não querer a essência da peça que não ia ter. O que que a gente fez? No Rebola a gente fez uma adaptação, não da encenação em si, mas de entender que estávamos no teatro; e quando ele foi pro teatro ele precisava de outros aparatos, que pela falta do espaço, mudava de lugar a peça. Então ele se tornou um teatro de revista, que contava uma história. A gente precisava ter um bar com bebida, mas a gente fez uma luz, pensada para o teatro, que o transporta para outro lugar, a estrutura do cenário muda um pouco, a gente criou um cenário para a peça acontecer. Eu não vivi essa ilusão de fazer uma adaptação que se aproxime, pois foram peças muito específicas. Mas o teatro também influencia, todas as vezes que eu precisei fazer um teatro, pensei que teatro era esse. Por exemplo, tem uma apresentação do Rebola no Vila, que não é muito legal, porque no Vila você não pode entrar bebendo... aí ele virou peça mesmo, Teatro, história, ficção... mas no Gregório a gente conseguiu um meio termo.

JJ: A ENCENAÇÃO SE MANTINHA OU ERA UMA SOMBRA DO QUE FOI?

TR: Ela se mantinha, a estrutura da encenação se mantém. Mas a gente a desloca e falta o ambiente real. Não que seja impossível, acho que tem gente que consegue fazer adaptação incríveis, eu não queria mexer muito, principalmente no Rebola, não queria mentir para eles, porque eu tenho uma relação afetiva muito grande e quando tirei do beco, não dava pra deslocar o bar, a casa de um lugar para outro. Até teria, mas aí seria a história da história, mas tem diretores que conseguem.

JJ: JÁ ADAPTOU PARA OUTRO ESPAÇO ALTERNATIVO?

TR: O teatro feito em um espaço alternativo, colocado em um outro espaço alternativo não funciona, por exemplo: A gente fez o revê-lo que é todo com pompozinho, tem bem casados, tem pró secos... quando levei pro projeto do Beco, e eu não mexi, a estrutura do Beco era totalmente diferente do espaço do museu, não deu certo. Ele saiu do espaço x, para outro espaço, que não era um teatro, e não deu certo. Engraçado, choca, mas você acaba tendo que fazer uma outra peça, o espaço fala muito, ne?

JJ: O SITE-SPECIFIC MODIFICA O PROCESSO CRIATIVO DO ENCENADOR DE QUE MANEIRA?

TR: Sim, sim é outro pensamento, quer dizer, você tem toda uma pegada estética e política na pesquisa sobre o que você vai fazer, eu acho que o encenador tem que estar consciente da escolha quando quer sair para outro lugar. Esse lugar tem que ser escutado, ele tem que ser estudado, e isso vai interferir na sua encenação, por que a sua escolha espacial vai ditar sua encenação. Diferente de você fazer nos outros moldes, você vai até construir, mas ali você está lidando com um lugar real, ali você tá lidando com os espaços que precisam de escuta, de serem vistos, apreciados. O ator que tá ali muda de lugar, também, porque, automaticamente, ele é colocado em outro lugar, precisa entender aquele espaço, entender como ele vai interferir na atuação dele, na relação com o espectador. Eu acho que são coisas completamente diferente quando você opta por fazer um espetáculo fora, é outro modo de estudo, por mais que sua poética, estética, filosofia, posição política continue a mesma, você tem um outro atuante que é o espaço e a memória daquele espaço.

JJ: EDITAL, DIFICULDADE DE SER ENTENDIDO?

TR: Não menti, inclusive eles nasceram da necessidade desse mesmo assim quando ele escreveu Abismo era na casa das pessoas a gente não tio e o projeto do Beco era para o beco a peça era apenas mais uma mais um item do pacote.

JJ: HÁ UM MERCADO?

TR: Existe uma moda. Mercado claro que existe, eu acho que a gente tem que entender muita coisa, acho que o teatro inclusive quando o teatro dialoga com a cidade é muito mais potente, eu acho, sabe? Eu acho que teve uma moda muito grande de peças, acho que agora amenizou um pouco, mas que nem sempre eram experiências felizes, porque eram experiências que não entendiam muito o espaço onde estava encenado. Acho que quando você propõe ao espectador uma nova experiência ele fica mais instigado, também... acho que tem mercado sim, enquanto mais a gente entende essa mecânica mais incita.

JJ: DIFICULDADE DE SER ENTENDIDO PELA PRODUTORA?

TR: Não. O projeto do beco foi um projeto mais complexo, porque não era muita grana, mas não tivemos grande dificuldades não, para além de coisas pontuais como o deslocamento do horário convencional do teatro, a equipe que trabalhei nestes três projetos distintos, aceitaram muito.

JJ: DESAFIOS DA PRODUÇÃO?

TR: Eu acho que primeiro você tem que entender o perfil do Produtor que você quer para esse espaço, porque o pensamento do produtor está na execução, divulgação e o que isso vai dar de retorno, pois é dinheiro público e a gente não pode perder esse dinheiro, você não está brincando de fazer teatro, etc., e isso é difícil pra caramba. Então, a escolha do Produtor que vai peitar isso é muito específico, tem gente que produz super bem teatro, mas quando você propõe uma estética diferenciada, vai dificultar sua relação, nesse sentido. Então eu acho que tem que ser alguém sensível para esse lugar. Quando você sai do teatro já é caro, por mais que você faça nada, é caro sair. E o produto tem que pensar numa estrutura daquilo dá retorno, daquilo conseguir se manter pelo menos na temporada que ele está acontecendo, que está sendo proposto, por que é diferente. As especificidades do Rebola eram completamente diferentes das especificidades de um espetáculo de teatro, no teatro, e isso é custoso. Ainda mais quando se tem que levar público, divulgar... eu tive sorte das minhas experiências serem em lugares acessíveis, mas ainda assim é caro.

Mesmo simples é caro. Mesmo simples não cabe uma lotação de um teatro. Dependendo do espaço você faz pra 10 pessoas, 15, depende do tamanho do espaço. Aí o produtor tem que ser sensível neste sentido e pensar como vai gerir isso. As estratégias de marketing e divulgação tem que se dar conta disso, você não está no teatro, então tem que pensar qual será essa divulgação, qual o apelo que vai ter... por isso, para além de tudo isso, a escolha do produtor tem que ser bem estudada. Ou é uma pessoa que trabalha com você há muito tempo, ou é um produtor sensível para entender que não vai ser muito rentável.

JJ: VOCÊ É ARTISTA SOLO OU DE GRUPO?

TR: Por ser um processo de pesquisa continuada, geralmente existe a necessidade dessas pessoas que continuamente trabalharam comigo no grupo. Eu não sei se chamo de grupo porque não é mais uma estrutura de grupo, até por opção, mas eu também não sou autônomo. O Teatro da Queda é mais um nome onde abarca esses espetáculos, onde essa pesquisa acontece.

JJ: ELEMENTOS VISUAIS EM RELAÇÃO AO ESPAÇO.

TR: Figurino sempre quando as pessoas, com como Tina porque a gente é uma dupla, e como eu não consigo pensar a peça sem pensar o figurino...ela trabalha comigo há muito tempo, dez anos, os primeiros figurinos do teatro da queda e faz até hoje. Eu não consigo fazer os figurinos sozinho, então recorro a ela... Trabalhei muito trabalho com Rodrigo, agora que eu trabalho com Erick Saboya, já é o terceiro espetáculo que ele vai fazer meu cenário. Luz é mais flutuante, trabalho muito tempo Luizinho, mas agora ele está num negócio da Aldeia... A ficha técnica se repete também por um tempo ou por uma recorrência. E Daniel sempre faz os textos.

JJ: O SITE-SPECIFIC MODIFICA O PROCESSO DOS OUTROS AGENTES? DE QUE MANEIRA?

TR: Por exemplo, o Luizinho fez a luz do rebola, não podia ser espetacular, tinha que lidar com os espaços, com as possibilidades do espaço. O figurino tinha um conceito

também com o espaço, até com a cor que o espaço próprio tinha, eu não mudei muito o beco, dei uma pintura, porque queria que ficasse mais neutro, mas não mudei muito. Era a estrutura do bar, as mesmas coisas que já estava lá, só que estavam muito sujo, descascado, deteriorado... não era legal ter um bar naquelas condições. Mas, por exemplo, a dramaturgia, o texto era preciso acontecer pensando nisso, eu não botei uma peça dentro do lugar, inclusive Daniel Arcades, como estava sempre muito lá, até as rubricas que ele propôs, tinham a ver com aquele espaço que ele estava vivendo. A gente fica muito envolvido com aquele lugar e esse lugar diz muito pra gente.

JJ: ACHO QUE É ISSO, THIAGO, OBRIGADO. A GENTE FINALIZA AQUI. VOCÊ PODE DISPONIBILIZAR OS ARQUIVOS DOS SEUS ESPETÁCULOS PARA QUE EU POSSO CONFIGURAR TODA ESSA NOSSA CONVERSAS: TEXTOS, ARTIGOS, CRÍTICAS, FOTOS...

TH: Claro. Eu tenho todo esse material e vou deixar à sua disposição.

JJ: OBRIGADO.