

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Priscila Gonçalves Magalhães

O ESPAÇO DA CENA:

Um Campo Múltiplo de Comunicações e Possibilidades

Juiz de Fora

Novembro de 2018

Priscila Gonçalves Magalhães

O ESPAÇO DA CENA:

Um campo múltiplo de comunicações e possibilidades

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella.

Juiz de Fora

Novembro de 2018

Priscila Gonçalves Magalhães

O ESPAÇO DA CENA:

Um campo múltiplo de comunicações e possibilidades

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (FACOM/UFJF) - orientadora

Profa. Dra. Marise Pimentel Mendes (FACOM/UFJF) - convidada

Prof. Me. Filipe Fernandes Ribeiro Mostaro (FACOM/UFJF) - convidado

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20 ____.

Dedico este trabalho à minha mãe, que sempre foi meu alicerce em todos os momentos, por acreditar em mim e permanecer ao meu lado até o último segundo, me ajudando a enfrentar o desânimo, a falta de tempo e o cansaço.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora doutora Márcia Vieira Falabella, por todo o apoio, paciência e dedicação durante a orientação deste trabalho.

Aos meus pais, Zélia e Márcio, pelo apoio e incentivo que recebi durante todos esses anos, pelos conselhos, pelos sacrifícios que fizeram para que eu chegasse ao ensino superior, e, sobretudo, todo o amor e carinho que sustentam nossa família. Sem eles nada disso seria possível.

Agradeço também à minha irmã Natalia, pelos conselhos e por seu exemplo durante toda a minha vida acadêmica, contribuições que me ajudaram a chegar mais longe.

Aos membros da banca, o professor mestre Filipe Fernandes Ribeiro Mostaro e a professora doutora Marise Pimentel Mendes, pela disponibilidade e contribuições na execução deste trabalho.

A todos os professores, orientadores e colegas que contribuíram para a minha formação acadêmica. E aos artistas entrevistados, que serviram de fonte para a concepção desta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar espetáculos e experimentações teatrais desenvolvidas em espaços não tradicionais. Nesta pesquisa, buscamos analisar o processo comunicacional do teatro, e a importância e influência do espaço nas construções teatrais. Para isso, realizamos um mapeamento dos espaços teatrais utilizados desde a Grécia antiga até os espaços de atuação não tradicionais, utilizados nos dias atuais. Investigamos o trabalho desenvolvido pela companhia Teatro da Vertigem e a relação do espaço no processo criativo de seus espetáculos. Além disso, buscamos analisar com mais profundidade a peça **Quase nada é verdade**, realizada em Juiz de Fora, no ano de 2015, que tinha como característica principal a utilização de espaços múltiplos de atuação. Para esta análise, nos baseamos em entrevistas realizadas com pessoas que participaram da concepção do espetáculo - seja na atuação, direção ou como plateia - e arquivos documentais disponibilizados pelos entrevistados, buscando analisar o processo de utilização de espaço, a construção dramaturgica, e suas influências na atuação e na recepção do público.

Palavras chave: Teatro. Espaços Teatrais. Teatro alternativo. Comunicação teatral. Juiz de Fora. Teatro tradicional.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 O TEATRO E SEUS ESPAÇOS	19
2.1 A FUNÇÃO DO ESPAÇO NA COMUNICAÇÃO TEATRAL	19.
2.2 O PRÉDIO COMO TRADIÇÃO	26
2.2.1 Teatro Grego, o começo da caminhada	27
2.2.2 Teatro Romano	34
2.2.3 Teatro Medieval	40
2.2.4 Teatro Elisabetano	46
2.2.5 Palco Italiano	52
2.2.6 Palco em formato de Arena	58
2.2.7 Espaço cênico em formato “Sanduíche”: Teatro Oficina	64
2.3 O ESPAÇO DA VERTIGEM: TEATRO DESENVOLVIDO EM ESPAÇOS NÃO TRADICIONAIS	69
3 “QUASE NADA É VERDADE”: OS ESPAÇOS REAIS E MÚLTIPLOS NO CORAÇÃO DO HIPERDRAMA	83
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICES	101

1 INTRODUÇÃO

A prática teatral surgiu na Grécia antiga, no ano de 550 a.C, e tem origem nos ritos religiosos feitos em homenagem ao Deus Dioniso. No início, o teatro era desenvolvido em templos, confundindo-se com celebrações religiosas; mas, ao longo do tempo, foi ganhando espaços próprios e adotando outras formas e linguagens. Edifícios teatrais passaram a ser construídos, ganhando estilos e arquiteturas próprias, criando identidades e construindo a história do teatro.

Nos dias atuais, apesar de espaços teatrais tradicionais ainda serem os mais utilizados, o teatro contemporâneo não se prende mais a prédios ou formatos convencionais, se mostrando cada vez mais transgressor em vários aspectos. A prática teatral em espaços não tradicionais se tornou cada vez mais comum, bem como as pesquisas artísticas e acadêmicas voltadas para a construção teatral nesses locais.

Nesse sentido, hoje, podemos ter acesso a um extenso número de trabalhos, espetáculos, experimentações, pesquisas e companhias engajadas em ultrapassar barreiras espaciais e construir novas identidades, formas e caminhos no fazer teatral.

Diante desta perspectiva, decidimos estudar os espaços teatrais, mais especificadamente os espaços não convencionais utilizados para representação, buscando investigar sua influência na concepção e execução dos espetáculos.

Sendo assim, a presente pesquisa tem como tema central o teatro desenvolvido em espaços alternativos e suas possibilidades interpretativas, de experimentação, ressignificação e construção de sentidos. Ao longo deste trabalho, serão apresentados conceitos, definições, observações e questionamentos acerca da importância desses espaços para a construção de significados dentro do processo comunicacional do teatro. Sendo assim, investigaremos a influência do espaço cênico não tradicional na atuação, na dramaturgia do espetáculo e na recepção do público.

Acreditamos que este trabalho que está sendo apresentado possui não só a importância de salvaguardar a memória e a significação de novas experimentações no campo artístico e teatral, como também o de traçar reflexões acerca das principais modificações de sentido que o espaço não tradicional pode trazer ao teatro, bem como as transformações do fenômeno comunicacional que envolve emissor, mensagem e receptor, evidenciando uma nova forma de participação do espectador diante do fenômeno cênico.

Sendo assim, partimos da hipótese de que grande parte das produções apresentadas em locais alternativos ganha novos sentidos simbólicos e subjetivos a partir do

local de encenação. Nesse ponto, nos baseamos na ideia de que o espaço se ressignifica diante da dramaturgia apresentada, e, não obstante, também se torna fonte de novos significados para a própria narrativa, contribuindo com novas possibilidades de experimentação e outras formas de interação com o público.

Para isso, realizamos um mapeamento dos espaços teatrais utilizados desde a sua origem na Grécia antiga até os espaços alternativos usados nos dias atuais; investigamos especificamente espetáculos apresentados pela companhia Teatro da Vertigem, conhecida por desenvolver trabalhos em espaços não convencionais, e também buscamos analisar o espetáculo *Quase nada é verdade*, desenvolvido na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, e que ficou em cartaz de novembro de 2015 a janeiro de 2016, e tinha como principal característica a utilização de espaços múltiplos de representação.

Aproveitamos para acrescentar que, para a análise da peça mencionada, nos baseamos em entrevistas e arquivos documentais, buscando extrair os principais elementos da peça e sua composição, a partir do relato dos entrevistados. Acreditamos que poderíamos ter desenvolvido uma análise ainda mais completa, porém, encontramos dificuldades para conseguir um número maior de entrevistados, principalmente espectadores. O teatro é uma arte efêmera e o público também se desfaz depois de cada apresentação. E cada espetáculo traz uma conformação específica de espectadores. Nunca uma plateia é igual à outra, como nunca uma apresentação é igual à outra. Sem contar que, pela própria conformação do espetáculo em seus espaços variados, comportava um número restrito de espectadores por dia. Mas entendemos também que, de qualquer forma, os relatos obtidos nos possibilitaram compreender e explorar a construção do espetáculo, suas características e sua relação com o espaço, dramaturgia, atuação e recepção do público.

No primeiro capítulo deste trabalho, buscamos analisar o conceito de teatro, bem como o conceito de comunicação, além de investigar o que é e como funciona o processo comunicacional teatral. Ainda neste capítulo, foram pontuados os principais tipos de palco e edifícios teatrais, resgatando suas origens e principais características, desde os espaços mais tradicionais até os que são considerados alternativos. Nesse sentido, trabalhos apresentados pelo Teatro da Vertigem também foram citados e analisados, servindo como exemplo e objeto de investigação.

No segundo capítulo, buscamos nos aprofundar no processo de criação e execução do espetáculo *Quase nada é verdade*. Apresentamos o que foi o espetáculo, suas características estéticas e dramáticas, o processo de criação de personagens e atuação, a interação com o público e a recepção dele a partir da proposta da peça, bem como a utilização

de espaços múltiplos e simultâneos de representação. Além disso, buscamos investigar, por meio das entrevistas com o ator Vinícius Cristóvão, o espectador Ulisses Belleigoli e o diretor da peça, Rodrigo Portella, a significância simbólica do espaço e a influência do formato alternativo sobre o que foi apresentado, bem como a influência do espaço sobre a dramaturgia, atuação e recepção do público.

2 O TEATRO E SEUS ESPAÇOS

Neste capítulo, buscaremos investigar como acontece o processo comunicacional do teatro, analisando as possibilidades comunicativas na transmissão e recepção de uma mensagem teatral. Além disso, realizaremos um levantamento dos espaços de atuação, desde espaços mais tradicionais até os alternativos, buscando analisar como se dá o processo comunicacional em cada um deles, bem como seus impactos, sentidos, significados e ressignificados.

2.1 A FUNÇÃO DO ESPAÇO NA COMUNICAÇÃO TEATRAL

O teatro como conhecemos hoje, de forma geral, é uma arte que envolve interpretação, ou seja, um jogo de criação de personagens, caracterizações e vivências. Além disso, é uma arte que precisa ter uma dramaturgia ou uma proposta dramatúrgica, ou seja, precisa contar uma história, transmitir uma mensagem ou uma ideia, mesmo que a execução dessa ideia dramática não seja entendida completamente pelo público.

O corpo, por si só, já é um dos instrumentos mais importantes do teatro, juntamente com tudo o que o acompanha, como a fala, a movimentação, o gesto, o toque, as expressões faciais, etc. Todos esses elementos são trabalhados para que o ator consiga, seja por meio da criação de um personagem ou de uma performance corporal, transmitir sentimentos e principalmente transmitir uma mensagem, “contar uma história”, “vivendo essa história”.

A dança e o canto também podem se fazer presentes nesse processo de encenação, assim como a utilização de diferentes estilos de interpretação, uma vez que existem diversos caminhos, técnicas, linguagens e ferramentas que podem ser utilizadas para a construção de uma peça, performance ou pesquisa teatral. O teatro como arte permite uma pluralidade de perspectivas e linhas de trabalho, uma vez que não fica preso a nenhum formato delimitado.

Nesse sentido, podemos afirmar que os caminhos do teatro são amplos, flexíveis e mutáveis. Além disso, a arte da representação acompanha o mundo real, a realidade da vida, as trocas de gerações, os acontecimentos históricos, retratam a inquietação humana, abordam questionamentos presentes no campo político, social, cultural, histórico e moral da sociedade. São retratações da vida e do ser humano em suas complexas e inúmeras singularidades.

Além do trabalho do ator, existem diversos outros elementos estéticos visuais e sonoros que contribuem para que a “história”, ideia, mensagem, questionamento ou provocação chegue ao público e o afete de alguma maneira. O texto, o cenário, o espaço utilizado, a trilha sonora, os figurinos, adereços e maquiagem são os outros elementos presentes na construção teatral.

Por conta disso, podemos entender também que o teatro em sua essência é uma arte coletiva, e que se faz pelo esforço físico e intelectual de diretores, atores, dramaturgos e/ou escritores, produtores, figurinistas, maquiadores, preparadores de elenco, preparadores vocais, coreógrafos, cenógrafos, dentre outros profissionais que contribuem para a sua execução. Mas, como arte coletiva, o teatro também não faz sentido sem o público, logo o público também faz parte de toda essa engrenagem cênica. O espectador, envolvido em vários graus de participação, também cumpre um papel importante e muito significativo dentro da arte teatral, principalmente no que diz respeito à função comunicacional do teatro.

Tais observações acerca do teatro são importantes porque servem como porta de entrada para o que iremos discutir neste capítulo, ou seja, iremos nos aprofundar a partir desse ponto em questões como: a arte teatral como um processo comunicacional, suas modificações ao longo do tempo, passando por sua relação primitiva com as crenças e rituais religiosos, até os edifícios e estilos de palco mais tradicionais e populares, bem como o espaço alternativo e de múltiplas possibilidades em que o teatro também pode se apropriar.

De uma maneira geral, ao pensar em *teatro*, geralmente atribuímos à palavra o sentido de espaço teatral, ou seja, espaço de representação, onde acontece um espetáculo ou o próprio ato de representar, bem como apresentar uma peça, fazer uma performance. De acordo com Girard e Ouellet (1980), a palavra teatro deriva do grego *theatron*, vocábulo que significaria “o local onde se vê”, “o hemicírculo que rodeia a *orquestra*”.

Os autores apresentam ainda outras duas abordagens para o termo. Uma delas resgata o sentido atribuído ao teatro no século XVII na França, em que a palavra servia para designar “a área onde os espectadores se moviam”, e, por fim, a ideia de que o teatro serviria para designar o próprio edifício teatral, ou seja, o espaço utilizado para apresentações e/ou performances cênicas. “Área onde os actores representam, espaço reservado aos espectadores, aos bastidores, camarins, escritórios, etc.” (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 11)

Além disso, a palavra também pode servir para designar a companhia ligada ao edifício e a empresa de espetáculos, como o Teatro Francês, o Teatro Nacional Popular, o Théâtre du Soleil em Paris, etc. Na concepção dos autores, todos os sentidos da palavra teatro se encontram na acepção geral a seguir:

“Arte de representar um conjunto de acontecimentos em que estão envolvidos seres humanos que agem e falam perante um público, segundo convenções que variam com as épocas e as civilizações”. (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 12)

Ainda de acordo com os autores, o espaço teatral seria, antes de mais nada, um local social onde acontece qualquer coisa (alguma coisa), diante de indivíduos que estão ali reunidos de forma voluntária.

Fica assim confirmada pelas três noções de *theatron*, de *comos* e de drama a definição de teatro que demos no início: local social onde comunicam espectadores e actores, recorrendo a um sistema complexo de signos que asseguram a representação de uma fictícia ação de conflito. (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 18)

Nesse sentido, podemos entender, pelo ponto de vista dos autores citados, que entre público e espectadores se estabelece um vínculo de comunicação através de um sistema complexo de signos. Sendo assim, podemos entender o teatro como um processo comunicacional.

O processo comunicacional se faz por meio de signos, que precisarão ser decodificados e entendidos pelos receptores (público, no caso do teatro), para que a comunicação de fato aconteça. Nesse sentido, um mesmo signo pode ganhar vários efeitos e significados, ao mesmo tempo em que também pode reverberar na criação de outros signos.

Evocámos a situação de receptor que se atribui ao espectador e utilizámos um certo número de noções, tais como o signo, o código, ou a decodificação que, todas elas, fazem parte do vocabulário da comunicação. Poder-se-á por isso considerar o teatro como um sistema de comunicação! (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 31)

Por conta disso, seria seguro afirmar que o acontecimento teatral só ocorre a partir do momento em que existem atores, uma audiência e uma dramaturgia, ou seja, uma história a ser contada, podendo usar ou não um texto falado. Sendo assim, os artistas (diretores, atores, roteiristas, produtores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, etc), que estão no início do processo cênico, se enquadram como emissores da mensagem; o canal escolhido seria a própria peça, que, por sua vez, possui elementos sonoros e visuais responsáveis por transmitir a mensagem pretendida (atuação, figurinos, maquiagem, trilha sonora, luzes, cenografia, acessórios de cena, etc); e, fechando essa cadeia, temos o público, que apreende a mensagem de diferentes maneiras, de acordo com sua própria capacidade interpretativa.

A comunicação implica um destinador ou emissor que envia uma mensagem a um destinatário ou receptor. O emissor produz a mensagem, está na origem da informação; a própria mensagem, objeto de comunicação, é constituída por uma sequência de signos que, fruto de uma convenção previamente estabelecida, tem como objetivo representar e transmitir a informação do destinador ao destinatário. Apenas a forma codificável da mensagem é transmissível. A codificação é a operação que faz com que certos signos do código sejam seleccionados e com que a mensagem assuma uma forma que permita a sua transmissão. Ao espectador-destinatário cabe a operação da decodificação, da identificação e da interpretação dos signos. A mensagem necessita de um canal de comunicação, um médium (ondas sonoras ou luminosas) que permita estabelecer, manter ou interromper o contacto, o encaminhamento da mensagem até ao receptor. Se a transmissão da mensagem for de qualquer modo entravada, diz-se que há ruído: emissor gago, receptor surdo, rouquidão, mensagem mal codificada ou transmitida pelo emissor num código diferente daquele que é utilizado pelo receptor (língua ou meio diferente, etc.). (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 31-32)

A partir do momento em que existe uma dramaturgia ou uma proposta cênica, já está instaurada uma espécie de ligação entre ator e plateia, sendo que o objetivo principal do que será apresentado é o de transmitir uma mensagem. Na comunicação teatral, a mensagem pode ser transmitida por meio de elementos estéticos, visuais e sonoros, como texto, atuação, maquiagem, figurino, cenário, acessórios de cena, trilha sonora, espaço cênico etc, para alcançar o objetivo pretendido.

Nesse sentido, de acordo com a proposta de cada espetáculo ou performance, o espectador pode receber a mensagem não só de forma visual e sonora, mas também de formas olfativas, gustativas ou táteis.

Todas as realidades de cena, o texto do autor, a representação do actor, a iluminação, são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos, escrevia já em 1940 Jindrich Honzl. [...] Em resumo, os signos são de toda a ordem, relacionados com todos os sistemas de significação, sejam ou não linguísticos, e apelando habitualmente para a vista e para o ouvido, mas também para o paladar (partilha do pão em *Firé*, do Bread and Puppet), para o olfacto (paus de incenso em *Mysteries and Smaller Pieces*, do Living) ou até para o tacto (chicotadas nos espectadores que se ofereçam como voluntários no epílogo de... *e eles algemaram as flores*, de Arrabal. Indicação: <<bater com força>>). (GIRARD, OUELLET, 1980, P. 27)

No processo comunicacional, durante a transmissão de uma mensagem, pode acontecer o que os estudiosos chamam de ruído, que deriva da falha na recepção ou transmissão da mensagem, ou na dificuldade de entendê-la. É sabido que, para que a comunicação aconteça, um canal, ou seja, um meio, é utilizado para levar a informação do emissor até o receptor.

Diante disto, acreditamos que a comunicação malsucedida, ou seja, o ruído pode ser ocasionado por conta da forma como o espetáculo foi constituído ou também por conta de

uma dificuldade interpretativa advinda do próprio público. Nesse caso, é necessário levar em consideração a pluralidade de interpretações que uma mesma mensagem pode possuir, principalmente se tratando de um público diverso cultural, social e intelectualmente.

De acordo com Alves (2001), no teatro o ruído poderia advir de uma incompreensão por conta de falhas técnicas sonoras, ou seja, o público não compreenderia a mensagem justamente por ela chegar fragmentada aos seus ouvidos ou simplesmente por não conseguir ouvi-la. Nesse caso, também podemos atribuir o problema a questões externas como uma movimentação ou acontecimento barulhento fora da área teatral, que sobreponha o que os atores estão dizendo.

Além dos ambientes teatrais próprios, podemos citar como exemplo peças desenvolvidas em ambientes públicos alternativos, como praças, pontos turísticos de uma cidade, hospitais, escolas, dentre outros. Lugares com maior probabilidade de movimentação externa e sons advindos de outros espaços.

Além disso, tal ruído poderia se criar por conta da incompreensão do conteúdo da peça pelo público. Nesse sentido, a mensagem pode não ser entendida ou ser distorcida ao chegar até o receptor. O espectador estaria atribuindo um novo sentido ao que está sendo apresentado. Talvez, até mesmo deturpando a mensagem, criando um significado que não estava lá inicialmente. De acordo com Alves (2001), tal ruído faria com que o processo comunicacional não alcançasse sucesso, uma vez que, “Para haver comunicação, a mensagem transmitida pelo emissor deve ser compreendida pelo receptor”. (ALVES, 2001, 88)

Nesse ponto, também podemos colocar como exemplo as performances experimentais que dificilmente serão assimiladas em sua integralidade por todo o público, sem que nenhuma pessoa apresente algum tipo de ruído interpretativo, principalmente quando a arte apresentada foi criada com uma estrutura estética incomum ou pouco utilizada.

Acreditamos que esse exemplo é válido por conta da pluralidade de interpretações que uma peça alternativa/experimental pode gerar por parte do público, por vezes, interpretações que divergem significativamente da intenção inicial do espetáculo¹. Mas apesar de qualquer ruído que possa surgir durante a recepção do que está sendo apresentado, torna-se difícil negar que não seja transmitida uma mensagem. Mesmo que de forma falha ou incômoda, algo sempre é transmitido para o público em um espetáculo teatral, o que inevitavelmente caracterizaria o teatro como um processo comunicacional.

¹ O fato de peças alternativas/experimentais estarem elencadas como exemplo também não significa que a mensagem transmitida por uma peça tradicional será entendida sempre por todos que a assistem. Bem pelo contrário, a mente humana é extremamente plural e complexa, as interpretações sobre determinada peça podem ser inúmeras, similares e distintas entre cada indivíduo.

Dessa forma, uma vez que entendemos o teatro como um processo de comunicação polissêmico, interessa-nos um recorte específico sobre alguns aspectos que envolvem a relação desse fenômeno comunicacional, a partir do espaço cênico e sua interferência na construção e recepção da mensagem transmitida pela cena. A primeira questão que podemos abordar envolve a participação do público, mediante um espaço tradicional ou alternativo. Em uma peça encenada em um espaço tradicional, onde existe uma divisão clara entre palco e plateia, normalmente, o público permanece sentado por todo o tempo e assume um comportamento mais passivo diante daquilo que vê. A intensidade de interação entre espectador e cena é limitada a risos, bochichos, vaias, aplausos. O que, em contrapartida, não significa uma plateia morta, mas intelectualmente e sensorialmente conectada. Portanto, uma espécie de troca entre atores e espectadores se desenvolve, estabelecendo uma espécie de termômetro para os artistas, do que está sendo entendido ou apreciado. Na comédia, por exemplo, essa relação é ainda mais forte e depende do reconhecimento do público sobre aquilo que vê e a manifestação expressa pelo riso. No caso, de uma casa vazia, a força da comédia fica impactada e esvaziada.

Podemos entender que uma plateia passiva, presente em um espaço tradicional, como o palco italiano, mesmo que demonstre suas emoções durante a peça, possivelmente não causará tantas modificações na dramaturgia apresentada ou na atuação dos atores, a não ser que a peça possua uma proposta mais interativa com o público.

De qualquer maneira, essa plateia não seria responsável por modificações efetivas na concepção do que já estava pré-programado, diferentemente do que seria no caso de uma plateia mais participativa, inserida em um contexto alternativo de teatro.

São inúmeras as peças teatrais que possuem propostas mais interativas, e que oferecem ao público o poder de escolha com relação à execução de alguma parte da performance. O público participativo, presente em um espetáculo alternativo, por exemplo, pode (embora não seja regra) modificar elementos da peça no momento de sua apresentação², pode escolher permanecer passivo, mas também pode escolher jogar o jogo do ator em um sentido ainda mais presente e entregue do teatro, em uma interação mais explícita.

Nesse sentido, compreendemos que, dentro do processo comunicacional do teatro, o ator também pode ser o receptor de uma mensagem³. Mais especificadamente, aconteceria uma ressignificação de sentidos, e uma criação de signos simultâneos, advindos de ambas as

² Nesse caso, vai depender da proposta de cada performance artística, inserida em um espaço alternativo ou não.

³ Tal fato aconteceria nos casos em que esse público, que possui um poder de escolha sobre a peça, “criasse” para os atores acontecimentos e situações que não estavam planejadas anteriormente, o que inevitavelmente os obrigaria a lidar com as modificações por meio do improviso.

partes. O processo de comunicação é ele mesmo dinâmico e permite essa alternância entre fonte/receptor. Bem entendido que, obviamente, há a predominância dos atores como emissores por excelência.

Apesar de utilizarmos como exemplo uma plateia participativa⁴, como um público que pode se permitir jogar o jogo do ator, não significa que os espectadores de uma performance desenvolvida em espaço tradicional não estejam, de alguma forma, também jogando uma espécie de jogo, proporcionado pelo teatro.

Na concepção de Pavis (1999), a partir do momento em que o público adentra um espaço teatral, onde uma performance está sendo executada, imediatamente se instaura uma relação entre público e atores, ambos ligados pelo acontecimento dramaturgico. Nesse sentido, entendemos que tanto os artistas quanto o público, quando imersos em uma experiência que, de alguma forma os arranca do ‘mundo real’, são modificados pelo acontecimento e se permitem um jogo de interações entre si.

O teatro sempre tem *lugar* num espaço que é delimitado pela separação entre o olhar (o público) e o objeto olhado (a cena). O limite entre jogo e não-jogo é definido por cada tipo de representação e de cena: a partir do momento em que o espectador adentra a sala, ele abandona seu papel de “olhante” para se tornar um participante de um evento que não é mais teatral e, sim, *jogo dramático* ou *happening*; o espaço cênico e o espaço social são então confundidos. Afora esses transbordamentos, o espaço cênico permanece inviolado, quaisquer que sejam sua configuração e metamorfoses. (PAVIS, 1999, p. 133)

De acordo com a linha de raciocínio do autor, de que a relação se faz a partir do olhar do espectador sobre a cena, podemos entender que existe uma variedade de ângulos e compreensões que o mesmo público poderia ter do que está sendo apresentado. “Então, o ângulo e o feixe óptico que ligam um olho e uma cena é que se tornam o elo entre público e cena” (PAVIS, 1999, p. 133). Nesse ponto, a forma do palco e a maneira como ele é constituído poderia ser significativa para o olhar de cada membro do público e poderia definir o tipo de relação instaurada entre o acontecimento teatral e a plateia.

De acordo com Girard e Ouellet (1980), o espaço escolhido de representação exerce significativa influência ao que está sendo apresentado. Nesse caso, o espaço cênico precisa estar de acordo com a proposta dramaturgica do espetáculo, uma vez que tal espaço servirá como um complemento, ou seja, uma ferramenta para a transmissão da mensagem. O espaço pode ser configurado como um importante elemento dramático, sendo ele composto por uma infinidade de sentidos e significados, já existentes naquele local ou atribuídos ao contexto fictício teatral.

⁴ Inserida em um contexto de teatro alternativo, ou desenvolvido em espaços alternativos.

A escolha do local, assim como o modo como é arranjado, exerce influência na comunicação que se estabelece: por exemplo, a representação de *O Vigário*, em Roma, nas proximidades do Vaticano, tem um impacto diferente do que terá em Munique ou em Paris: na mesma ordem de ideias, também o Berliner Ensemble, ao representar num palco mais baixo do que se vê habitualmente, marca o desejo de instaurar a famosa distância de Brecht. Portanto, antes de a peça ser efetivamente representada, o local escolhido para a representar atribui-lhe já um sentido, um alcance independente da encenação realizada. (GIRARD, OUELLET, 1980, p. 133)

Pavis (1999) também aponta a questão espacial do teatro como um elemento importante para a construção de sentido.

Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda a concepção dramática. Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do sentido. (PAVIS, 1999, p. 135)

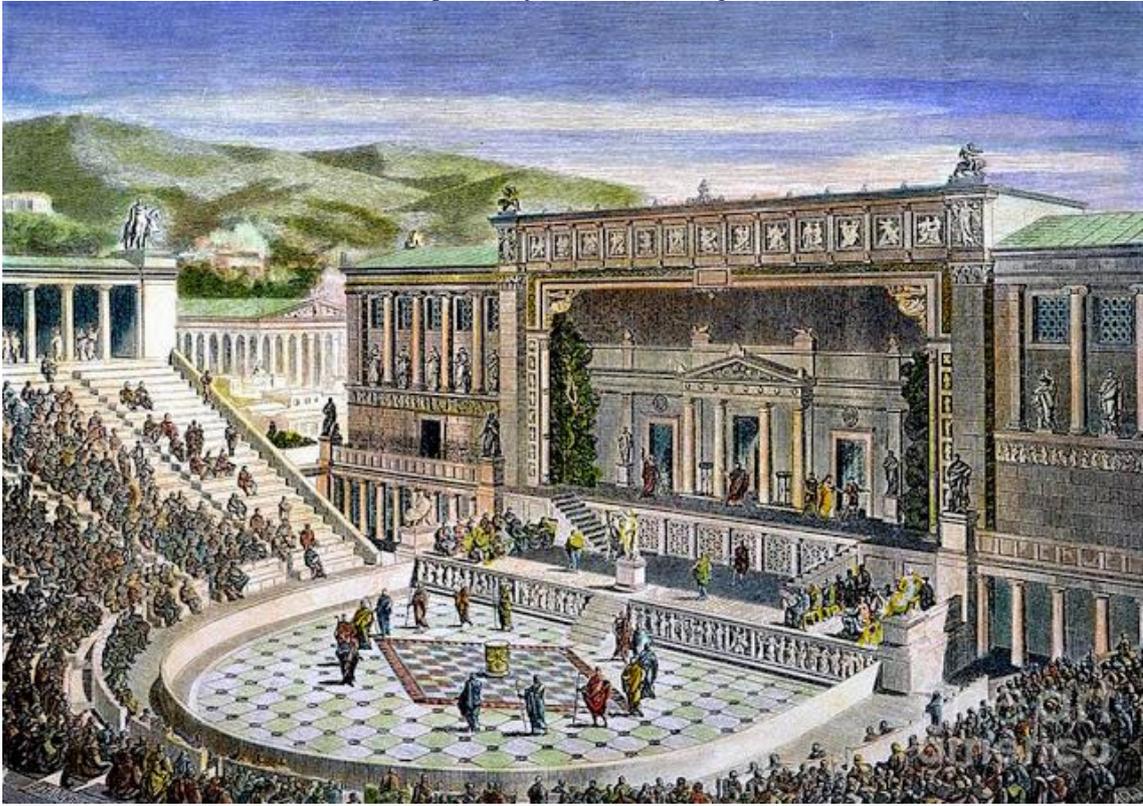
Nesse aspecto, podemos observar que todo espaço cênico é capaz de produzir sentidos, significados e ressignificações, tornando-se agente no processo de comunicação do teatro.

2.2 O PRÉDIO COMO TRADIÇÃO

A seguir, realizaremos um levantamento dos espaços de representação, desde os mais tradicionais até os alternativos, buscando analisar como se dá o processo comunicacional em cada um deles, investigando, também, seu processo de construção de sentidos e significados.

2.2.1 Teatro Grego, o começo da caminhada

Representação do Teatro Grego



Fonte: <http://desenho-classico.blogspot.com.br/2016/02/teatro-grego.html>

O teatro grego surgiu em Atenas, na Grécia, por volta de 550 a.C, e se originou dos rituais religiosos feitos em homenagem ao Deus Dioniso, também conhecido como Baco, na mitologia Romana. Essas festividades, produzidas em nome do Deus, ficaram conhecidas como uma espécie de rito religioso pagão, celebrado com música, danças, bebidas, encenações e orgias sexuais.

Dentre as principais características do teatro grego, estão a utilização de máscaras, o coro grego, figurinos e acessórios característicos da época, homens interpretando papéis femininos ou híbridos - mulheres não podiam participar do teatro por não serem consideradas cidadãs gregas -, além do surgimento da Comédia e da Tragédia ⁵como gêneros teatrais.

⁵De acordo com Urssi (2006), as tragédias, mímese dos homens superiores, aconteciam durante as Grandes Dionisíadas, enquanto as comédias, classificadas como mímese dos homens inferiores, aconteciam durante as Lenéias.

De acordo com Castiajo (2012), o festival mais importante do mundo grego foi o que ficou conhecido como as Grandes Dionísias, um dos muitos que faziam referência às festividades dionisíacas. O evento acontecia no final do mês de março e apresentava grande qualidade nos concursos dramáticos. Além disso, era aberto a toda a população helênica, principalmente por conta do mar que ficava navegável e facilitava a deslocação de estrangeiros. O grande evento se destacava pela qualidade, pelo número de espectadores, bem como pela superprodução que demandava um grande número de artistas.

Assim, no total e anualmente, participavam, nas performances das Grandes Dionísias, mais de 1250 artistas, número que resultava do facto de, para os ditirambos, serem necessários vinte poetas, vinte coregos, vinte flautistas, quinhentos homens e quinhentos rapazes; para a tragédia, três poetas, três coregos, três flautistas, nove atores e entre trinta e seis a quarenta e cinco coreutas; para a comédia, cinco poetas, cinco coregos, cinco flautistas, quinze atores e cento e vinte coreutas. Para a concretização das performances, contribuía também um conjunto alargado de outras pessoas relacionadas com a confecção do vestuário ou com a assistência técnica. (CASTIAJO, 2012, p.23 -24)

Os rituais religiosos representavam essa ligação com o culto mais primitivo voltado para a crença e adoração, mas já se aproximava da construção de um teatro propriamente dito. Nesse ponto, pode-se dizer que o espaço utilizado para os cultos gregos, nesse período, funcionava como edifício teatral e templo ao mesmo tempo.

Se torna assim evidente a origem religiosa de toda a manifestação teatral grega desde seus primórdios, bem como a utilização dos cortejos, muito presentes também nas celebrações litúrgicas e teatrais da Idade Média e das encenações do nascimento, paixão e morte de Cristo, bem como os popularmente conhecidos milagres e demais feitos presentes na literatura bíblica.

Nesse ponto, apesar da notável atribuição ao sagrado, se analisarmos por um ponto de vista atual, os rituais Dionisíacos, diferentemente do que encontramos na mitologia cristã, se equipararia em parte a algo profano e até mesmo obsceno. Courtney (2010) explana sobre o assunto quando explica sobre a diferença das origens da tragédia e da comédia.

A comédia ática teve origem social inferior. Nasceu da obscena e ruidosa procissão dionisíaca, que terminava com uma canção fálica. Enquanto que a tragédia possuía um coro, a comédia tinha dois: os gritos satíricos dos espectadores nas ruas foram incorporados ao drama. Nas comédias áticas sobreviventes (todas de Aristófanes), os elementos dionisíacos estão evidentes nas obscenidades, nos coros disfarçados de animais, e na agressão na parábase (o mais antigo elemento na peça). (COURTNEY, 2010, p. 173)

As festividades religiosas dionisíacas duravam dias e possuíam um cronograma de atividades que envolviam sacrifícios, concursos teatrais, e demais rituais que aconteciam de forma itinerante, onde o público caminhava por pontos específicos da cidade, cumprindo algum tipo de liturgia. Essa caminhada também era chamada de "procissão dionisíaca".

Castiajo (2012) ressalta que, mesmo depois das práticas teatrais já estarem enraizadas na cultura dos gregos, ainda era comum acontecerem cerimônias em homenagem ao deus, que incluíam, dentre outros elementos, rituais de sacrifícios em altares próprios. Além disso, nos teatros helenísticos, séculos mais tarde dos primeiros festivais dionisíacos, ainda permanecia a cultura de existir um altar para o deus. Nota-se que o espaço utilizado para a manifestação teatral estava inevitavelmente ligado a um sentido simbólico e religioso, e obviamente carregado de sentido cênico, mesmo com o avançar do tempo.

Ainda segundo a autora, o teatro de pedra mais antigo que se tem conhecimento na Ática é o de Tóricos, um dos diversos Tomos Gregos que acolhiam as Dionísias Rurais, um dos principais festivais em homenagem a Dioniso. A autora também explana sobre o formato do edifício teatral.

Através das ruínas que subsistiram é possível perceber que a linha central dos lugares era reta e curvada nas partes laterais, o que para muitos estudiosos é uma prova de que, inicialmente, a orquestra, o local destinado às danças, seria retangular e não circular, como a que se encontra em Atenas, no teatro em pedra de Diónisos do século IV a.C. Esta disposição da orquestra e conseqüentemente dos lugares, na opinião de Wiles (2003: 65), proporcionaria uma visão mais ampla do clímax da procissão - que saía do porto e terminava no templo de Diónisos - aos cerca de 3.000 espectadores que se sentavam no auditório. Desta forma, era também possível visualizar-se aqueles que apresentavam os seus animais ao deus no templo, que ficava do lado direito da audiência, e os que os sacrificavam, do lado esquerdo, no altar. (CASTIAJO, 2012, p.33)

No século V a.C, com o desmoronamento das bancadas na Ágora⁶, as atividades passaram a acontecer na encosta sul da Acrópole, que possuía uma excelente capacidade acústica. O mesmo local onde inicialmente teria funcionado um altar sacrificial, e onde teria sido construído um templo de pedra e uma estátua em homenagem ao deus.

Aqui decorreriam as cerimônias que começavam ao pôr do sol e eram dirigidas por um sacerdote que, juntamente com a estátua do deus, se posicionava face ao sol nascente. A audiência sentava-se na encosta da Acrópole, em bancos de madeira, numa área curva, um pouco maior do que um semicírculo, no local que acabou por ser designado de *theatron*, para assistir aos sacrifícios e às danças executadas em frente ao altar, na *orchestra*, que se passou a chamar assim por ser o lugar que permitia ver o coro dançar. (CASTIAJO, 2012, p.35)

⁶ Local onde aconteciam os concursos teatrais e os sacrifícios religiosos.

Ainda segundo Castiajo (2012), a procissão dionisiaca, após passar pelas ruas das Trípodas, chegava pelo lado esquerdo da audiência, parando na orquestra, onde aconteciam danças circulares (ditirambos), de cada uma das dez tribos presentes no festival. De acordo com a autora, no mesmo local existia um espaço para representação e outro para os rituais de sacrifícios.

No centro desta orquestra primitiva, que Dörpfeld reconstruiu como sendo circular e com um diâmetro de cerca de 27 metros, ficava a *thymele* - o altar sacrificial em pedra - e, próximo dela, estava posicionada a estátua do deus que, tradicionalmente, era retirada do templo para assistir às performances. Wiles defende que a relação entre o espaço das performances trágicas e o espaço reservado ao sacrifício tinha uma grande importância simbólica, porquanto o sacrifício era também uma outra espécie de realização dramática ... (CASTIAJO, 2012, p. 36)

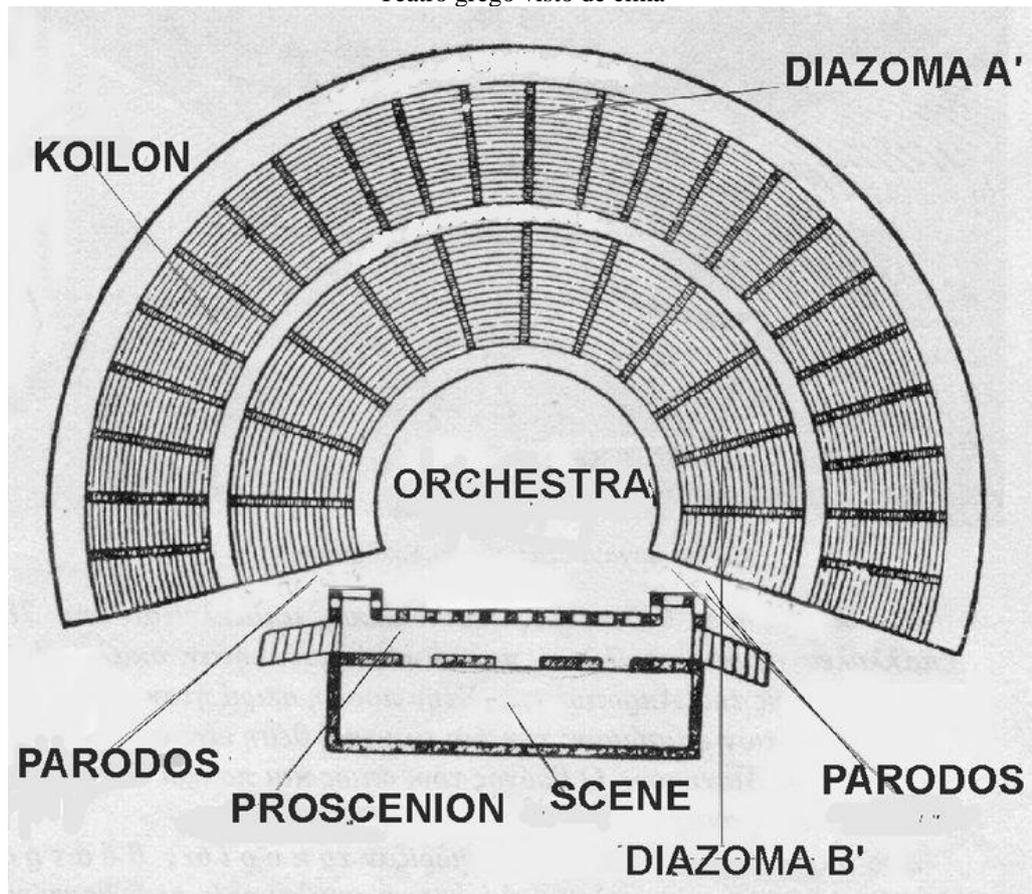
A autora utiliza de um exemplo, retirado de uma obra de Wiles, para explanar sobre a importância simbólica dos acontecimentos tanto dentro quanto fora de cena, sendo eles visíveis ou não ao público. Wiles menciona que, na *Oresteia*⁷, composta pelas tragédias de Agamémnon, Cassandra e Clitemnestra, existe um momento da encenação em que os três são vistos como vítimas sacrificiais. Os personagens são executados, um por um, por detrás da *Skéne*, ou seja, a ação acontece fora da visão do público. A área da representação ficava entre o templo de Dioniso e o altar também dedicado ao Deus, e a passagem dos personagens aconteciam através da *Skéne*, um edifício localizado na região traseira do espaço teatral. O autor explica que o cheiro forte de sangue dos animais, sacrificados nesta região escondida, davam maior verossimilhança aos sacrifícios fictícios encenados fora do campo de visão dos espectadores.

Sendo assim, por meio deste exemplo, podemos entender que o espaço possui também forte significado sobre as encenações que aconteciam, tendo em vista também os elementos presentes em todo o local.

De acordo com Urssi (2006), o espaço grego de encenação é constituído originalmente pelo *theatron*- lugar de onde se vê -, a *orchestra* – onde o coro atua-, e a *Skéne*. O *theatron* é constituído por degraus em semicírculo no aclive de uma colina, o que explicaria sua excelente acústica natural, sendo que ele consegue suportar por volta de 14 mil espectadores. A *orchestra* teria se originado do espaço circular primordial em areia, sendo que em seu centro é onde fica o *thymele*, um altar de pedra. Já o *Skéne* – a cena-, segundo o autor, era originalmente uma tenda onde os atores faziam a troca de figurinos e mais tarde também passou a servir como depósito de instrumentos cenográficos.

⁷ *Oresteia* é uma trilogia de peças, escrita pelo dramaturgo grego Ésquilo

Teatro grego visto de cima



Fonte: http://www.pinsdaddy.com/types-of-greek-theater_JNyeU*v8aBb3I32anM8Vtuo7Rb*cm*3qJ3yLxSVFe6o/

O *skene* era um edifício que ficava na parte de trás da construção principal, fora da visão do público, inicialmente era uma construção em madeira e temporária. De acordo com Castiajo (2012), o espaço assumia uma dupla função; internamente funcionava como um camarim, para mudança de figurinos e arrumações de elementos da peça, e externamente também poderia servir para representar um determinado cenário.

Nesse ponto, o cenário poderia ser alterado durante a noite, ou durante os intervalos que aconteciam entre as quatro peças de uma tetralogia; além de proporcionar aos espectadores a ideia de que a ação poderia acontecer fora de seu campo de visão.

Além do edifício Teatral, outro elemento que auxiliava na construção simbólica e cênica do espaço era a cenografia. Carvalho e Malanga (2013) apontam que a cenografia surgiu no século V a.C, e teria sido Sófocles o principal responsável.

O cenário, bem como a cenografia que o acompanha, pode servir para criar uma atmosfera, auxiliar os atores na execução de alguma cena, pode ser utilizado para a troca de

núcleos de personagens, dentre outras funcionalidades, sempre com uma estética congruente com aquilo que a peça pretende dizer. Assim como o edifício teatral, a cenografia pode ser muito bem elaborada e engenhosa.

Na concepção de Carvalho e Malanga (2013), o primeiro cenógrafo poderia ter sido o responsável pela decoração das festividades dionisíacas que aconteciam em propriedades rurais, na Grécia, dos séculos VII e VI a.C., durante as colheitas. Os autores também apontam o primeiro cenógrafo como o responsável por esculpir o falo gigante utilizado durante as cerimônias. Mais tarde, as festividades rurais foram transferidas para dentro do teatro de Dionísio, construído por Pisístrato (600-528 a.C).

Teatro de Dionísio - Situado na encosta sul da Acrópole de Atenas



Fonte: http://borgesviagens.blogspot.com.br/2015/08/guia-de-viagem-grecia-principais_6.html

De acordo com Carvalho e Malanga (2013), diferentemente da cultura do palco italiano, o primeiro edifício teatral construído possuía uma excelente visão para o público e acústica perfeita, sendo que não existia nenhuma diferenciação de assentos para pessoas com cargos mais importantes ou de classes sociais mais elevadas.

Neste teatro havia um santuário de Dionisos, um altar, uma gruta e uma 'orquestra' circular de terra batida ou areia (arena), onde se realizavam danças coletivas e cantos. Esta orquestra tinha diâmetro de 27m (onde caberia o teatro shakespereano). [...] Este teatro tinha capacidade de abrigar 14 mil espectadores igualmente sentados e com condições naturais em termos de acústica. Hoje em dia, nenhum de nossos teatros recebe esta quantidade de público com condições naturais de acústica. A

amplificação se tornou um recurso obrigatório. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 4)

Na concepção de Carvalho e Malanga (2013), a troca de cenografia e a pintura nos cenários foram sugestões de Sófocles; tais pinturas cenográficas podiam ser comparadas com obras de arte da época, criadas por escultores, arquitetos e os que trabalhavam com cerâmica. Os cenários também já eram classificados por estilos, como trágico, cômico ou satírico.

"Vitrúvio chamava estes cenários de *scaena ductilis* (cena móvel ou conduzida), que podem ter sido utilizados tomando o espaço do proscênio ou ainda tenham criado um espaço de representação à sua frente" (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 4)

De acordo com os autores, diversos tipos de maquinarias foram criadas e utilizadas nos cenários, e eram usadas nos espetáculos para cumprir funções de necessidade cênica. Engenhos como os *periactos*, *ekiclemas*, diferentes tipos de portas e seus usos, *Kataclematas* e o que ficou conhecido como Deus ex-Machina traziam para o público uma maior imersão naquilo que estava sendo apresentado, contribuindo para a construção de sentido e servindo como um facilitador na execução de cenas mais elaboradas, além de contribuir para uma maior ilusão do real e o surgimento de elementos surpresas durante a peça. O Deus ex-Machina, por exemplo, era utilizado como um elemento surpresa, uma divindade que surgia dos céus para resolver os problemas humanos aparentemente sem solução; sua aparição geralmente significava a resolução imediata do problema, necessária para o encerramento da peça.

O Deus ex- machina, na Grécia antiga eram máquinas (gruas) construídas com a função de elevar o ator e fazê-lo surgir por trás da skene como se sobrevoasse os céus, descendo do Olimpo e entrando em contato com os mortais. O efeito causado pelos deuses ex machina era um furioso e catártico aplauso por parte da platéia, pois naquela época estes personagens surgiam para solucionar questões onde o drama era insustentável e a ação parecia sem saída. (CARVALHO, MALLANGA, 2013, p. 8)

Apesar de utilizarmos o teatro grego como ponto de partida deste capítulo, não podemos classificá-lo como o que originou o teatro, mesmo porque, outras civilizações possuíam praticas ritualísticas destinadas aos seus Deuses, semelhante às atividades de culto religioso dos gregos. Porém, por se tratar de um estudo sobre espaço cênico e edifício teatral, a cultura grega possui uma certa predominância, no que diz respeito aos primórdios do fazer teatral e sua evolução. Nesse sentido, é inegável a significativa contribuição dos gregos para o que conhecemos hoje como teatro, principalmente se levarmos em consideração a herança dramaturgica, estética, cenográfica, e a concepção de edifício teatral.

2.2.2 Teatro Romano

A partir de 146 a.C, o território grego foi invadido e dominado pelos romanos, e a partir daí o teatro grego passou por diversas modificações. De acordo com Carvalho e Malanga (2013), a primeira modificação teria sido o esvaziamento das ideias e a valorização do puro entretenimento. Os romanos viam no teatro a possibilidade de alienamento político e dominação das massas, sendo assim, focar no entretenimento vazio seria uma forma de alcançar esse objetivo.

Na concepção de Danckwardt (2001)⁸, os romanos teriam tido contato com o teatro grego durante as primeiras Guerras Púnicas (246-241 a.C), na região do sul da Itália, sendo que, por volta de 240 a.C, as comédias e tragédias foram introduzidas ao que o autor pontua como ‘LUDI ROMANI’, ou seja, a partir da metade do 3º século a. C, ambos os gêneros foram traduzidos e adaptados para uso romano.

Dentre os dois estilos, a comédia era o mais apresentado em Roma; isso se deve, possivelmente, pelo fato do entretenimento vazio e pouco voltado à reflexão ter sido utilizado como ferramenta de dominação política, e obviamente a performance voltada para o cômico seria a que melhor cumpriria esse papel de distração.

As comédias eram apresentadas por grupos itinerantes, chamados de *Mimi Romani*. “Os palcos moveis dos Mimi eram compostos de pequenos tablados em madeira, com uma escada frontal de acesso e uma caixa de cena, normalmente decorada e fechada por tecido pintado”. (DANCKWARDT, 2001, p. 51-52)

Além da diferenciação de valores quanto ao conteúdo das peças, que se voltava para o puro entretenimento em Roma, os romanos se diferenciavam também na engenharia, superior à dos gregos, e que foi utilizada para a construção de diversos teatros. Tal “superioridade” dos romanos em questões técnicas fizeram com que, diferentemente do espaço cênico grego, o edifício teatral romano pudesse ser construído nos locais que alcançassem o maior número possível de pessoas, mesmo que o espaço não fosse tão favorável para a sua construção⁹.

Outra característica romana, e que se contrapunha à dos gregos, era a diferenciação de lugares por classes sociais, ou seja, os melhores lugares eram reservados para os membros pertencentes às classes mais altas. Além disso, o círculo central presente no

⁸ Essas informações também fazem parte de citações. (VASCONCELLOS, 1987, p. 202) e (LEACROFT, 1984, p. 27)

⁹ Para os gregos, o prédio teatral precisava ser construído em um espaço propício e condizente com o formato do edifício, para facilitar na sua construção.

teatro grego foi substituído por um semicírculo, o coro foi extinguido, houve uma ampliação do proscênio, - que se tornou uma grande plataforma, ocupando toda a frente do cenário -, e o *skéne* passou a envolver todo o edifício teatral¹⁰.

Segundo Vergara, Carvalho e Gomes (2004), a *Skéne* ganhou um volume significativo, chegando a se constituir como um edifício de vários andares em alguns teatros. Nesse caso, ainda de acordo com o autor, o espaço da *orchestra* teria desaparecido, e as linhas retas da *skéne* e do *proskenion*¹¹ passaram a dominar a cena.

A cena greco-romana tem as unidades de ação, lugar e tempo como características de espaço cênico. O desenvolvimento do espaço cênico grego ao romano formalizou o edifício teatral. A *Skéne* primitiva transformou-se em edifício construído e a *orchestra* deu lugar ao *proscênio* como lugar da ação teatral. Fachadas de palácios, templos e tendas de campanha foram definidas pelas três portas fundamentais e os mecanismos cênicos criados para produzir os efeitos necessários ao drama. (URSSI, 2006, p. 26)

De acordo com Urssi (2006), o edifício teatral romano era construído em terreno plano em pedra e alvenaria, o que era seu principal diferencial do modelo grego. A região destinada à plateia possuía uma inclinação dos degraus da arquibancada semelhante ao do *theatron* grego, e era construída sobre abóbadas de pedra. A *orchestra* foi transformada em semicírculo, e seus primeiros lugares eram reservados aos magistrados e senadores.

Na concepção de Danckwardt (2001), a *orkhestra*¹² passou por algumas adaptações, ganhando formato cemicircular por conta do que o autor denomina como a “edificação de caixas cênicas” mais próximas da área da plateia e do fechamento, além do acesso lateral – *parodos* -, fechado por muros em alguns casos, o que aumentava o controle de acesso. A *orkhestra* no teatro romano passou a ser utilizada para lutas, danças e apresentações acrobáticas, servindo também como abrigo para as evoluções do coro, sua função original.

O autor ainda aponta que vários teatros tiveram suas *orkhestras* pavimentadas, como foi o caso do teatro de Dioniso, Delphi e Miletus. Além disso, algumas ganharam pequenas muretas na borda, e foram transformadas em estanques para que pudessem abrigar espetáculos aquáticos.

O edifício romano também contava com pinturas decorativas e elementos arquiteturais que compunham a estética do espaço, além de características de sua arquitetura

¹⁰ Essas informações foram retiradas de uma citação. (MANTOVANNI, 1989, p.8)

¹¹ Utilizamos esta palavra na forma como foi citada pelo autor

¹² Utilizamos esta palavra exatamente da mesma forma como foi citada pelo autor.

que podiam ser usadas também para encenação. De acordo com Urssi (2006), o período áureo da arquitetura teatral romana se situa entre os séculos I e II d.C.

O proscenium tem sua fachada decorada com colunas, estátuas e baixos-relevos. Um pano de boca, sustentado por um sistema de mastros telescópios de acionamento vertical, fechavam a cena. Como exemplos, o teatro de Pompéia, que tinha 160 metros de diâmetro e 27 mil lugares disponíveis, apresentava o fundo de cena ornamentado, esculpido e arquitetônico enquanto que o Teatro de Corinto dispunha de cenários de madeira praticáveis e mecanismos de fosso. (URSSI, 2006, p.25)

Acredita-se que o primeiro teatro permanente dos romanos data de 55 a.C e foi construído por Pompeu, em Roma¹³. Antes disso, os primeiros teatros romanos foram construídos em madeira e eram erguidos provisoriamente, apenas durante os festivais, sendo desmontados logo depois. Na concepção de Carvalho e Malanga (2013), os gostos romanos foram sendo colocados na arquitetura dos prédios teatrais ao longo do tempo.

Na arquitetura romana, estes teatros eram feitos a partir de um semicírculo perfeito, que desembocava logo no limite onde se iniciava o espaço da cena. Com isso fechava-se a passagem entre o palco e o auditório. [...] A elevação do palco e a profundidade eram maiores que no teatro grego. [...] Uma das grandes modificações na estrutura do palco romano foi a colocação de uma fachada de cena com dois ou três andares de altura, com vários pórticos, nichos, caitéis, painéis e muitas esculturas. [...] Outra modificação importante que aconteceu na estrutura dos teatros romanos foi o surgimento da cortina na frente do palco. Esta cortina descia ao invés de subir. Literalmente o pano de boca caía. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 9-10)

¹³ DEL Nero, 2009, p.166

Recriação artística do Teatro de Pompeu 55 a.C



Fonte: <http://historiadoreimagens.blogspot.com.br/2009/12/teatros-romanos.html> - Publicado por Raphael Oliveira

De acordo com Danckwardt (2001), por volta de 155 a.C, 100 anos antes da construção do primeiro teatro Romano, foi levantada a possibilidade de uma construção de um teatro em pedra, perto do Palatino em Roma, mas a ideia teria sido vetada porque não era permitida a existência de assentos nos teatros romanos, acreditava-se que o público era obrigado a assistir os espetáculos em pé para que não ficasse o dia inteiro no teatro. Como já citado, apenas em 55 a.C foi construído o teatro de Pompéia, em Roma, e nele foram acrescentados assentos fixos.

Ainda de acordo com o autor, este teatro foi o primeiro edifício teatral com características puramente romanas, e que se desvinculava da arquitetura grega, no que diz respeito a topografia e forma do espaço.

Com este projeto surge o primeiro edifício teatral constituído de um corpo arquitetônico único, fechado e erigido em solo plano, escapando da vinculação grega existente entre a topografia e as formas dos teatros. Desta forma, o aspecto exterior da cávea passa a ter importância compositiva, adotando a ordenação de arcadas, típica da arquitetura romana. (DANCKWARDT, 2001, p. 54)

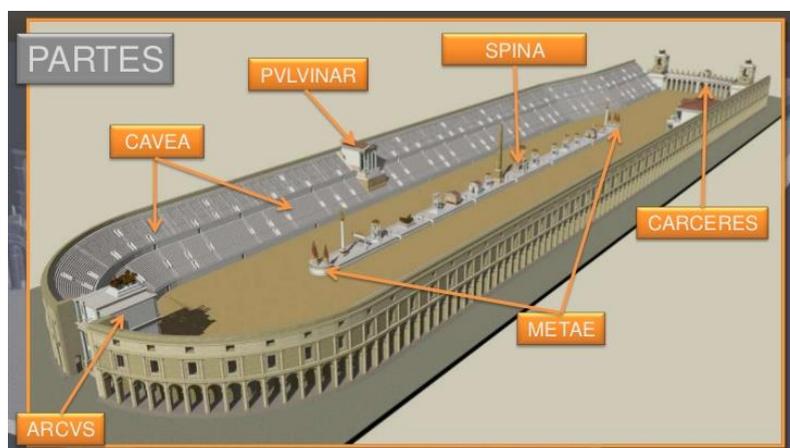
Além disso, assim como os gregos que mantinham um templo em homenagem ao Deus Dioniso próximo à área de representação, os Romanos também mantinham um templo

dedicado a Venus Victrix, na parte mais elevada e central da cávea, do teatro de Pompéia, e que era acessada por uma grande escadaria.

Na concepção de Carvalho e Malanga (2013), o edifício romano foi passando por modificações e se tornando cada vez mais complexo, justamente para atender as necessidades técnicas dos diversos eventos que passaram a acontecer no local. Além dos edifícios teatrais romanos, existia o Circus,¹⁴ que passou a servir como sede para competições, como corridas de carros, bigas e quadrigas, dentre outros esportes, como lutas.

Havia os esportes pugilísticos e bélicos: pugna equestri, ludus trojae, pugna pedestri, certamen, gymnicum, naumachia e venatio, o espetáculo que exibia lutas entre pessoas e animais selvagens [...] O maior circus foi o Circus Maximus em Roma, onde se realizavam grandes corridas com bigas. Já o mais famoso entre os teatros romanos é o Coliseu de Roma, ainda em ótimo estado de conservação como resultado de várias restaurações e cuidados estruturais. O Teatro de Marcello tinha 150 metros de diâmetro e capacidade para 14 mil pessoas. Tudo na arquitetura romana era grandioso e os seus teatros seguiram estas proporções monumentais. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 10 - 11)

Representação do Circus Romano



Fonte: <https://pt.slideshare.net/mfierro1/circo-romano?smtNoRedir=1>

¹⁴ Espaço amplo e alargado, designado às atividades competitivas e de jogos de entretenimento, como corrida e lutas.

Representação da área do Circus Romano



Circus Máximo



Fonte: <https://www.thinglink.com/scene/721441309952311296../>

Fonte: <http://pointdaarte.webnode.com.br/news/a-historia-da-arte-romana1/>

Coliseu – Visão geral (dias atuais).



Visão interna do Coliseu



Fonte: <http://vouparaitalia.com/fugindo-filas-coliseu-roma/>

Fonte: <https://www.dicasdaitalia.com.br/2015/06/coliseu-de-roma.html#>

De acordo com Vergara, Carvalho e Gomes (2004), as modificações teatrais do espaço grego, para os moldes Romanos, foi o início para um “movimento” de tornar o espaço teatral cada vez mais fechado e desvincular o edifício teatral da paisagem natural e do sentido público, monopolizando e canalizando a atenção dos espectadores apenas para o que acontecia no palco; o que mostraria um pouco como a ideia de espaço teatral - principalmente anos mais tarde com a ascensão do palco italiano - passou a possuir também uma relação de poder, passando a existir uma espécie de hierarquia com relação àqueles que consumiam o teatro e frequentavam os espaços teatrais.

Quando os encenadores romanos transformam o aberto anfiteatro grego em um espaço fechado, completando o semicírculo do theatron com outro semicírculo que se fechava atrás da skênê, o olhar do público já não podia vagar pela paisagem natural e se voltava ainda mais para dentro da cena. O passo seguinte, indicado pelo teatro sacro durante a Idade Média, e completado com o palco italiano, seria fechar o teto do teatro, impedindo até mesmo a visualização do céu pela platéia e

desvinculando, definitivamente, o espaço cênico da natureza. (GASSNER, 1997 apud. VERGARA; CARVALHO; GOMES, 2004, p.3)

Nesse ponto, podemos notar que tanto a utilização de espaços alternativos a céu aberto como o uso da própria cidade (rua), quebram com a noção privilegiada de espaço teatral, e desmistifica a ideia de um espaço que não pode ser acessado por aqueles que não possuem condições financeiras ou sociais para isso.

Assim como os gregos, os romanos contribuíram de forma significativa para a evolução da concepção de espaço cênico e edifício teatral. Nesse caso, podemos entender também que foram a partir das modificações no espaço de encenação instaurados pelos romanos que avançamos para o modelo mais ocluso de espaço cênico, até chegar à ascensão do palco italiano e do edifício teatral completamente fechado.

2.2.3 Teatro Medieval

Assim como o teatro na Grécia Antiga, o teatro Medieval estava diretamente ligado à religiosidade, sendo que grande parte dos espaços utilizados para a encenação teatral possuíam um forte significado simbólico religioso. Nesse sentido, podemos entender também que o teatro Medieval e suas características possuem significativa relação com o cristianismo e sua ascensão.

A cidade (espaço urbano) e a igreja ou catedral eram os espaços utilizados para o rito religioso, assim como a encenação teatral religiosa, uma vez que não existia um espaço destinado exclusivamente à prática teatral e a religião era o impulso matriz das encenações.

Tal conclusão é embasada por Carlson (2012), para ele o teatro da Idade Média existiu como “parte importante da vida urbana sem que houvesse qualquer elemento arquitetônico específico destinado” unicamente ao seu uso exclusivo, sendo assim, os espaços que possuíam um sentido simbólico eram escolhidos justamente por complementar a dramaturgia das encenações religiosas.

Uma passagem famosa de Notre Dame de Paris de Victor Hugo considera que a catedral era o repositório central de signos para aquela cultura. Lenda, alegoria, doutrina, o somatório total do conhecimento medieval sobre o mundo, divino e humano, estava ali representado na pintura, na escultura, no vitral e no espaço. Ao mesmo tempo, esta tessitura de símbolos de tamanha riqueza também servia como um cenário, um container para os sistemas simbólicos cada vez mais centrados nos rituais realizados pela igreja, por meio dos quais os cidadãos eram conduzidos a uma participação direta nos mistérios divinos. (CARLSON, 2012, p. 4)

Ainda de acordo com o autor, era comum no teatro Medieval a utilização de diferentes espaços e o reaproveitamento das conotações simbólicas já existentes naquele local. O autor pontua que os próprios historiadores concordam que uma nova representação dramática construída por meio das conotações já se apresentava em um espaço criado para propósitos não dramáticos. Nesse sentido, aquilo o que não era apresentado dentro da igreja era apresentado fora dela, mas ainda se utilizando da simbologia religiosa para sua concepção.

Um sistema simbólico similar poderia ser encontrado em quase todas as montagens do drama medieval ao ar livre, nos locais onde a configuração física assim o permitisse. Em Frankfurt (ca. 1350), Lucerna (1583) e Donaueschingen (ca. 1600), para citar apenas três importantes exemplos, havia uma plataforma representando o Céu para o leste, assim como o altar-mor na catedral, uma Boca do Inferno diabólica do lado oposto à oeste e localizações mundanas espalhadas entre elas. Tanto em Frankfurt quanto em Lucerna, era utilizado um templo como elemento para definir esta área central e todos três posicionavam a crucificação no meio do caminho entre o centro mundano e o paraíso. (CARLSON, 1989, p. 6)

De acordo com Danckwardt (2001), com a ruptura do império Romano, o teatro formal entrou em decadência, e praticamente entrou em desuso na Europa ocidental, uma vez que as autoridades eclesiásticas condenavam de forma severa e veemente a prática teatral. Apesar disso, segundo o autor, as performances cênicas permaneceram acontecendo, e, levando em consideração a ira e oposição da igreja, pode-se entender que provavelmente a tradição teatral resistia de forma significativa.

De acordo com Vergara, Carvalho e Gomes (2004), na passagem da Antiguidade clássica para a Idade Média, com o fortalecimento da igreja Católica como instituição e a soberania do cristianismo como força política, o espaço cênico passou por diversas modificações.

Na idade Média, com a ascensão do cristianismo, existia a necessidade de que o espectador fosse guiado a estar de acordo com as normas e preceitos do clero. Sendo assim, no século V, a igreja iniciou um processo de eliminação do edifício teatral, com isso, inúmeros teatros herdados da cultura grega e romana foram destruídos, fechados ou transformados em cidadelas.

Ao perceber a força do teatro, a igreja passou a perseguir e condenar qualquer tipo de prática teatral que não estivesse de acordo com as normas do clero, classificando-a como paganismo e proibindo-a terminantemente.

Vergara, Carvalho e Gomes (2004) reforçam que o teatro oficial se confundia com o sagrado, com a igreja e com os ritos religiosos, sendo que a dramaturgia das encenações era vinculada à liturgia católica e aos acontecimentos da literatura bíblica.

A prática teatral passou a acontecer dentro das igrejas, sendo que a dramaturgia sagrada tinha início com a consagração das missas, e migrava do espaço central do templo para as áreas laterais, onde teriam sido construídas as primeiras “mansões”, que iremos comentar mais adiante.

No próprio edifício religioso, existia a concepção espacial de céu e inferno. Ainda de acordo com os autores, em um dos extremos do edifício ficava representado o inferno, e próximo à área central, no lado oposto ao inferno, se localizava a representação do paraíso, sendo que entre ambos funcionavam as “manções”.

Urssi (2006) também disserta que o espaço cênico da Idade Média era o próprio interior da igreja, sendo que as representações se confundiam com a liturgia. O autor reforça que em um primeiro momento os fiéis faziam figuração nos espetáculos e em um segundo momento participavam como atores.

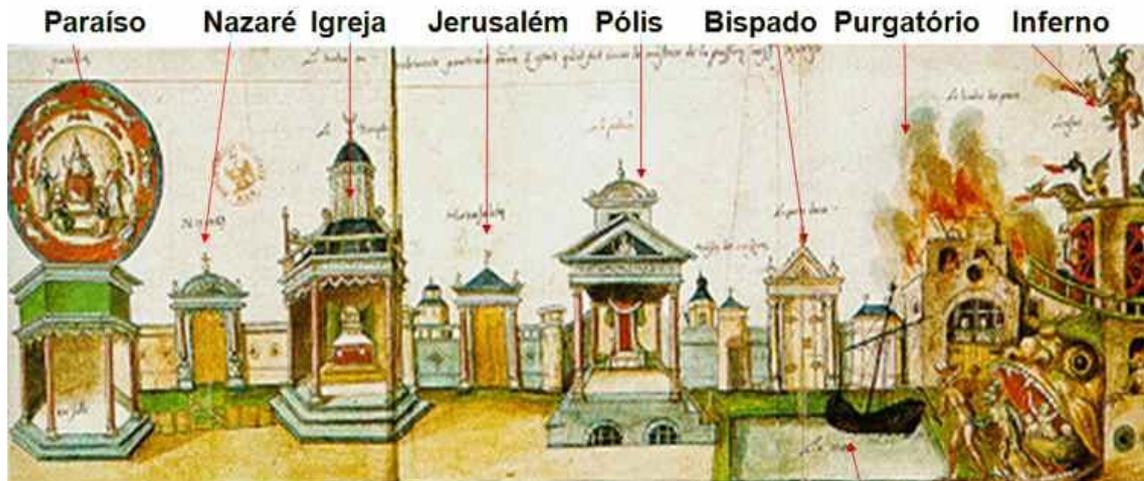
Ao longo do tempo, as encenações religiosas foram se tornando cada vez mais longas e mais elaboradas, o que exigia cada vez mais tempo na liturgia e um espaço cada vez maior para sua execução, e, por conta disso, foi necessário que as representações migrassem da área eclesial para o pórtico da igreja¹⁵, e em seguida para espaços públicos e urbanos, como a praça do mercado, o pátio da igreja e as ruas da cidade.

Nesse sentido, o teatro Medieval também passou a desenvolver encenações com características itinerantes, onde o urbano contribuía de forma significativa para o drama religioso encenado por conta de sua significância simbólica. Na cenografia, existia também a noção de cenário simultâneo.

“Surgiu uma nova forma de representação, o cenário simultâneo com indicações simples e sumárias que sugeriam lugares e revelavam um vínculo da cenografia com o espírito do texto”. (Magaldi, 1965 p. 41. Apud. URSSI, 2006, p. 27)

¹⁵ Vergara, Carvalho e Gomes (2004) também atribuem às escadarias da igreja um local que teria sido utilizado para encenações antes delas passarem a acontecer de fato nas ruas e praças da cidade.

Cenário Simultâneo Medieval – Utilizado no Mistério da Paixão em Valenciennes (1547)



BARCA DE CARONTE

Fonte: <https://www.emaze.com/@AOROIIQRI/teatro-medieval> - Professora Ma. Céli Palacios – IFF campus – Centro.

Os principais conteúdos dramáticos encenados pela população Medieval eram voltados para acontecimentos bíblicos, como os ciclos do Natal, a páscoa, os profetas, a paixão e mistérios, dentre outros. Ainda de acordo Urssi (2006), os dramas litúrgicos eram escritos e encenados por membros do clero, e aconteciam por vários dias.

O Mistério da Paixão encenado em Valenciennes¹⁶, no ano de 1547, por exemplo, aconteceu por vinte e cinco dias. O drama litúrgico contou com a participação dos habitantes da cidade, e as cenas eram apresentadas sucessivamente, e em cenários simultâneos¹⁷.

São chamados de cenários simultâneos. Espetáculos que contavam a vida de santos, ou o caminho tortuoso de simples mortais pecadores para chegar ao céu, ou terem seu futuro reservado ao inferno. O público acompanhava o andamento das cenas de acordo com os cenários que estavam sendo usados, como espécie de estações. Estes espetáculos eram os Mistérios. Em *'Paixão Valenciana'*, de 1547, o caminho do cristão começa na mansão dos céus passando por Jerusalém e tendo o seu final na mansão do inferno, na boca de um grande peixe. Este espetáculo durava 25 dias. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 11)

De acordo com Carvalho e Malanga (2013), para as apresentações em espaços urbanos, no caso, em praças públicas, eram construídos cenários de grande porte, denominados “manções”, e que tais cenários demandavam muita mão de obra, uma vez que

¹⁶ Valenciennes é uma cidade e comuna, localizada no norte da França.

¹⁷ Essas informações foram retiradas de uma citação: BERTHOLD, 2001, p. 223

tal engenho era composto de vários efeitos necessários ao desenvolvimento das histórias apresentadas.

Estes cenários eram articulados, usavam aberturas de portas, rampas que surgiam para abrir caminhos, grandes colunas e escadarias, suportes para elevar atores aos céus, seus personagens divinos, grandes piscinas para a colocação de pequenas embarcações, para a realização da “viagem final” do personagem, grandes efeitos com fogo, animais construídos em madeira, que movimentavam olhos e boca e tinham capacidade para suportar grandes quantidades de atores para a movimentação destes efeitos. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p.11)

Na concepção de Danckwardt (2001), o espaço central era denominado como *The Place*, era onde as pessoas circulavam. O autor explica que quando o público transitava por diferentes *mansions* (manções), o espetáculo se denominava como Cena Múltipla, e se fossem os atores os responsáveis por transitar pelas estações, a peça se denominava Cena Simultânea.

Tais observações acerca da encenação dos Mistérios e do espaço urbano reforçam a característica simbólica e religiosa atribuída ao espaço de encenação Medieval. De acordo com Carlson (2012), a cidade oferecia uma infinidade de locações para a encenação do drama religioso e que dialogavam e se faziam úteis simbolicamente para os atos litúrgicos, mas que também se configuravam como teatrais; sendo eles encenados em um único local, ou em movimento (cortejo).

Nesse sentido, o caminho escolhido também era significativo para o que se desenvolvia, bem como a participação de toda a cidade. Tais cortejos geralmente possuíam um percurso repleto de simbologia e significados, e culminavam na igreja ou catedral, onde acontecia a celebração litúrgica. Diversos pontos da cidade podiam ser usados como elementos de complementação de sentido ao texto dramático religioso, dialogando não só com a significância simbólica do espaço para o texto, mas também no que dizia respeito às características dos habitantes desse espaço urbano, ou seja, pessoas frequentes nesse espaço público.

[...] a cripta da catedral, os cemitérios e campos santos serviam como locais para as peças da paixão e da ressurreição, como por exemplo, em Rouen e Viena. Geralmente um local favorecido era a praça do mercado, que, como a cidade circundada, poderia ser vista como um símbolo do palco no qual qualquer homem encenava seu papel mundano. As conotações do espaço da praça do mercado faziam-na especialmente apropriada para esta função. Geralmente contígua à prefeitura, cercada por residências e lugares de negócios dos principais comerciantes da cidade, o próprio centro para comércio, recreação e trocas de sociabilidade, esta praça era de fato o palco no qual a nova classe burguesa urbana representava suas vidas, a secular, o coração geográfico da cidade; que, assim como a catedral era o coração espiritual (embora essas duas orientações não fossem tão claramente separadas como se tornariam posteriormente: as organizações de negócios e as

associações medievais ainda tinham um componente religioso importante (CARLSON, 1989, p. 7)

Além disso, os cortejos serviam de incentivo para a participação ativa dos habitantes da cidade. Nesse contexto, podemos entender como a utilização do espaço urbano - desde as procissões dionisíacas na Grécia e as procissões e/ou cortejos medievais-, pode ganhar um caráter de inclusão, no caso, a inclusão de seus habitantes em manifestações artísticas e uma noção mais ampliada da importância do coletivo na concepção da prática ritual, seja artística, religiosa ou ambas, uma vez que, naquele momento, ninguém era diferenciado por status, ou classe social, sendo que existia até mesmo um incentivo à participação dessas pessoas não só nas procissões religiosas, mas também nos cortejos dramáticos.

distração e entretenimento da população. Essa população, carente de entretenimento e com grande poder aquisitivo, seria oriunda do progresso da cidade – mercantil financeira, o que teria ocasionado o surgimento e enriquecimento de grupos populacionais.

Ainda na concepção do autor, pode-se classificar três formas de teatro que surgiram nos principais países da Europa, definidos como “mais ou menos independentes”.

Durante todo o período renascentista, há três formas de teatro mais ou menos independentes nos principais países da Europa. - reminiscências do teatro medieval que, à exceção de Espanha e Portugal, tende a acabar; - o drama culto, que acaba difundindo-se por toda a Europa, sobretudo pela adesão ao humanismo e que em alguns países acaba por se tornar popular (caso da Inglaterra); - o teatro popular, que se desenvolve, criando um significativo número de formas diferentes, movendo-se entre a *commedia dell'arte* e a produção shakespeariana, sem perder um certo contato com o teatro medieval. (MATE, 2014, p. 4)

O espaço cênico *elisabetano* era uma construção em madeira em formato poligonal, podendo chegar a até três níveis. As galerias mais elevadas eram destinadas aos espectadores de maior poder aquisitivo, enquanto as galerias inferiores e a parte central do edifício eram destinadas ao público popular, de menor poder aquisitivo.

O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e meio onde duas colunas sustentam uma cobertura de ‘duas águas’, onde várias cenas poderiam ser representadas simultaneamente. O palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos. (URSSI, 2006, p. 29).

Mate (2014) classifica o espaço elisabetano de forma semelhante, destacando seu aspecto especial, localizado no interior de uma construção octogonal, com galerias de dois andares (nas paredes da construção) e com um palco erguido no fundo da edificação, no nível do chão.

O palco tem um proscênio projetado para o interior do auditório, sendo, portanto, cercado pelos três lados pelo público (*front stage*) – espaço no qual aconteciam, normalmente, os monólogos e os entreatos; um palco, coberto por uma tenda, sustentada por pilares e destinado a cenas em espaços interiores (*middle stage*); uma balastrada ou sacada superior para aparição de certas personagens ou para indicar espaços altos (*upper stage*); espaço no nível do palco, e abaixo da sacada, para cemitérios, túmulos etc (*rear ou inner stage*). A partir destas indicações pode se depreender o quanto os espetáculos eram convencionados e precisos. (MATE, 2014, p. 10)

De acordo com Urssi (2006, p.30), “o cenário falado’ é um traço estilístico primordial da cena elisabetana. [...] Shakespeare oferece material suficiente para a imaginação dos espectadores, sugerindo cada ambiente e cada cena no texto dramático”. Nesse sentido, podemos observar também a importância e influência do texto dramático para o teatro elisabetano, que contou com a colaboração de inúmeros autores.

Em números aproximados, a produção dramática do período, segundo alguns historiadores, compreende mais de seiscentas peças conhecidas (com muitas obras-primas) que vêm sendo montadas até os dias atuais; outras seiscentas obras são também conhecidas e mencionadas pelos mais diversos motivos e fontes. Do período são conhecidos mais de cinquenta (destacados) autores, com montagens de suas obras (de um total aproximado de duzentos e cinquenta outros). (MATE, 2014, p.3)

William Shakespeare foi um dos principais autores deste período, e, de acordo com inúmeros estudiosos, foi o que mais contribuiu dramaturgicamente para a cena elisabetana. Os primeiros textos do teatro elisabetano (também conhecido como espetáculos da corte) teriam adotado Sêneca como paradigma, caracterizada por uma dramaturgia mais sanguinolenta e que teria sido, em algum aspecto, necessária ao processo de consolidação do Estado Nacional. Por conta disso, no início, os textos dramáticos do teatro elisabetano continham um alto teor de violência e morte. “Assim, os primeiros textos, daí derivados, costumam apresentar muitos incestos, mortes em profusão, com amores e ódios violentos com heróis capazes de vencer tudo, através de sua astúcia, violência e terrível crueldade”. (MATE, 2014, p. 4)

A relação do palco com o texto dramático também pode ser considerada um elemento de significativa importância, uma vez que o texto dialogava com o ambiente e trazia inúmeras possibilidades de se trabalhar com a imaginação do público, o que poderia trazer uma imersão ainda maior da plateia na história encenada.

De acordo com Magaldi (1994), é provável que a adequação entre a dramaturgia e o espaço de encenação verificada no teatro elisabetano seja uma das mais completas que se pode observar na história do espetáculo. O teatro elisabetano, ainda na concepção do autor, pode ser entendido como um milagre arquitetônico, e serve de exemplo até hoje no que se refere à adequação de todas as partes de um edifício teatral. “Simples em demasia, imaginado em consonância com os textos escritos para ele e servindo-os com total eficácia, o teatro elisabetano constituiu um milagre arquitetônico [...]”. (MAGALDI, 1994, p.47). O espaço se caracterizava pela capacidade de adaptação mediante ao que era exigido pela dramaturgia,

podendo com algumas pequenas mudanças criar diferentes tipos de atmosferas e ilusões cênicas.

Os ingleses do tempo de Shakespeare criaram a sala ideal para as obras escritas por uma plêiade de autores, os quais guardaram a multiplicidade de cenários do mistério e não se restringiram ao ambiente único da peça greco-latina. Abolida a encenação simultânea da Idade Média, era necessário construir um dispositivo que servisse como sala de palácio e campo de batalha. A admirável força poética da dramaturgia elisabetana valorizou a sugestão da palavra, completada por signos expressivos. Uma árvore simbolizava a floresta em movimento, prenunciando a derrota de Macbeth. A convenção não perdeu seu lugar nesse universo imaginoso, que supunha também o poder inventivo do espectador. O teatro elisabetano foi de absoluta a modernidade para o público ao qual se dirigia. (MAGALDI, 1994, p. 46)

Na concepção de Pereira (2012), William Shakespeare poderia trabalhar, dentro do processo criativo dramaturgico, com duas possibilidades espaciais no âmbito da encenação teatral, sendo elas, o espaço fechado, apropriado para o período de inverno e o teatro elisabetano, que funcionava a céu aberto durante o verão. Nesse sentido, o autor também explana sobre a relação entre o texto de Shakespeare e o espaço de encenação.

A singularidade circular do teatro elisabetano, bem como as convenções teatrais estabelecidas pela sua área de representação contribuiu tanto para particularidades na escrita shakespeariana quanto para incentivar a atividade imaginativa dos espectadores, já que o palco se constituiu de elementos arquitetônicos fixos, os quais compuseram tanto representação das tragédias quanto das comédias. Elementos cenográficos também funcionavam como estimuladores da imaginação, pois os mesmos estavam longe da realidade material de uma floresta ou de um salão real, por exemplo. (PEREIRA, 2012, p.1)

De acordo com Carvalho e Malanga (2013), é no período do teatro elisabetano que começa a surgir um edifício teatral com características semelhantes ao que conhecemos hoje. Nesse período, o teatro passa a perder o caráter religioso, presente desde os seus primórdios, e volta a dar espaço ao teatro profano, que nessa época passou a ser desempenhado inicialmente em salões de palácios dos príncipes¹⁸. Sendo que o palco era construído em salões e o público era composto pela corte.

Ainda de acordo com os autores, nesse período, o teatro começou a ser percebido como uma arte erudita, e que por conta disso o espaço cênico elisabetano passou a ser repensado no moldes Greco-romanos, sendo reservado para uma parcela seleta da população, entendida e citada pelos autores como um povo “selecionado ou ideal”.

¹⁸ De acordo com Mantovani (1989), além dos salões dos palácios, locais ao ar livre, como praças ou pátios, também eram utilizados.

Nesse sentido, podemos observar historicamente algumas das modificações relacionadas ao espaço teatral e a forma como o público se inseria dentro dele, uma vez que os espaços teatrais citados anteriormente e que antecederam o conceito de palco elisabetano tinham como característica não só um conceito religioso e cultural, mas também a participação ativa da população. Já no espaço elisabetano pode-se perceber o início de uma segregação do público, baseada em status e poder aquisitivo. Nesse caso, a plateia passou a ter lugares reservados de acordo com padrões hierárquicos.

O surgimento destas salas de espetáculos teve que esperar um longo tempo de maturação de ideias teóricas, até que enfim começaram a ser construídas. Neste período, a perspectiva é redescoberta e reassume seu papel de grande importância na cenografia. Através dela é que se representa a terceira dimensão no plano bidimensional. Alguns destes cenários pintados foram confeccionados por grandes mestres das artes plásticas como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi. Um detalhe técnico que marca este período é a convergência de todas as linhas para um único ponto de fuga. É a chamada perspectiva central. (CARVALHO, MALANGA, 2013, p. 12)

De acordo com Mantovani (1989), em 1576 foi construído o The Theatre, um dos primeiros edifícios teatrais Isabelinos (outra nomenclatura para elisabetano), sendo ele idealizado por James Burgage, que o teria desenhado tendo como influência lugares abertos, como os pátios das tavernas. O The Theatre se constituía como um edifício público, apesar da já citada separação de lugares baseada em padrões hierárquicos, com entrada mediante a ingresso. Alguns outros teatros foram construídos posteriormente, sendo o Globe o mais famoso deles, um prédio construído em formato circular e que podia abrigar de 1 600 a 2 300 espectadores.

A planta desses teatros podia ser quadrada, circular ou octogonal. O edifício era recoberto por um telhado de palha deixando a parte central aberta. Internamente havia o palco, de forma retangular ou trapezoide; tinha 7 a 10 metros de profundidade e ocupava boa parte da plateia. Atrás dele, completando-o, havia uma construção que terminava com uma pequena torre onde era colocada a bandeira com o emblema do teatro. As galerias envolviam a plateia e o palco. Eram dispostas em três andares para o público mais abastado, que, dependendo de o quanto podia pagar, ocupava os *'quartos dos senhores'* ou alugava um assento e ocupava mesmo o palco. O resto da plateia era ocupada pelo povo em pé. A estrutura arquitetônica do edifício permitia a ocupação do espaço na altura, largura, comprimento e profundidade, e é nessas três dimensões que se dava a relação público/cena. (MANTOVANI, 1989, p.11)

As descrições de Mantovani (1994) são semelhantes. De acordo com o autor, o Globe Theatre de Londres possui uma forma exterior octagonal, com uma abertura ao centro,

para o céu. Além do Globe Theatre, outros edifícios também possuíam um formato circular e teto aberto. Os nobres ficavam nos balcões localizados junto às paredes em um nível superior, e o público popular, de menor poder aquisitivo, assistia ao espetáculo em pé ao nível do chão.

Um estrado colocava-se no meio dessa arena, sem proteção superior na parte avançada. O fundo era coberto por um telhado, que se ligava na extremidade à estrutura do imóvel e era sustentado, no meio do palco, por duas colunas. Uma escada fixa conduzia à parte superior do palco, balcão prestável ao desempenho (como na cena de Romeu e Julieta), ou às vezes ocupado pelos espectadores com regalias. Os intérpretes quase se misturavam, assim, com o público do rés-do-chão, e sentiam o aconchego da vida humana, nos balcões dos dois andares superiores. No prosccênio, espaço indeterminado, os atores podiam deslocar-se como se estivessem nos mais diversos cenários, e as cortinas afixadas no fundo modificavam todo o ambiente, de acordo com as necessidades da peça. (MAGALDI, 1994, p. 24)

Nesse sentido, observamos também as possibilidades de interação entre público e plateia diante da maneira como o espaço era distribuído. A possível proximidade entre atores e público, citada por Magaldi (1994), tende a se perder no palco italiano, um dos formatos mais populares e utilizados até os dias atuais, o qual falaremos a seguir. Todos os teatros elisabetanos foram fechados em 1642, por decreto do governo que considerava o teatro como algo imoral. Nesse período, todos os edifícios foram demolidos. Em 1997, uma construção moderna inspirada no Globe foi inaugurada em Londres, a cerca de duzentos metros do local original do antigo teatro, e recebeu o nome de Shakespeare's Globe Theatre ou New Globe Theatre. E o espaço conta com uma programação regular, resgatando o período elisabetano.

2.2.5 Palco Italiano

Visão lateral de um teatro à Italiana – Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba.



Fonte: <http://www.curitibaemdestaque.com/2017/01/na-cidade-visitas-guiadas-ao-teatro.html>

O palco Italiano é o modelo de espaço teatral mais popular, podendo-se dizer que é também um dos modelos que mais se mostrou eficiente na execução de espetáculos teatrais, no que diz respeito a acústica e visibilidade. Tem como uma das principais características o distanciamento entre a cena e a plateia, onde o público observa ao espetáculo de frente, distante dos atores, respeitando uma espécie de linha divisória imposta pela estrutura do palco, como se existisse uma barreira imaginária entre cena e público.

Nesse tipo de espaço, é comum que a representação não seja interativa, o que obviamente não é uma regra e possui inúmeras exceções. Mas tal composição espacial contribui para este distanciamento, onde as cenas são executadas de forma imersiva, quase como se a plateia não existisse. É claro que o espetáculo executado nesse tipo de palco precisa ser pensado, para que o público veja e compreenda a representação por completo, uma vez que a cena é vista por um único ângulo. Sendo assim, os atores precisam se preocupar com o posicionamento das luzes e de suas próprias movimentações, para que possam ser vistos corretamente pelo público; porém, na execução das cenas e dentro do fluxo da história

contada é comum acontecer uma espécie de quebra do real, o que contribui para a imersão em um universo lúdico e ilusório.

Nesse sentido, o teatro desenvolvido em um palco italiano, quando não passa pela quebra da quarta parede, apresenta uma espécie de distanciamento entre público e plateia, e, nesse distanciamento, o público assiste de forma menos ativa a algo que parece estar acontecendo fora daquela realidade, o que é comparado por alguns autores como algo semelhante à experiência de assistir a uma pintura em movimento, o que, por sua vez, fez com que tal modelo passasse a fortalecer a noção de fantasia e desprendimento do real, uma vez que, a partir do uso da cenografia, da iluminação, sonoplastia e elementos técnicos (geralmente escondidos dos olhos do público), se fez possível criar os mais diversos tipos de efeitos ilusórios.

A partir dos estudos acerca do teatro italiano, pôde-se ampliar o que ficou conhecida como a teoria da quarta parede, e, de acordo com Roubine (1998), essa concepção da existência de uma quarta parede só pôde ser estudada e entendida por conta da existência desse espaço, ou seja, do palco italiano.

É certo, por outro lado, que o espaço à moda italiana é o que melhor se presta à execução das concepções que prevalecem no fim do século XIX e no início do século XX. E não deixa de ser verdade que essas concepções puderam ser formuladas e desenvolvidas justamente porque existia um tal espaço. Evidentemente, Antoine nunca teria podido elaborar a sua teoria da *quarta parede* num quadro outro que o do palco italiano. E a posição fixa do espectador, no seu face-a-face com o espetáculo, reproduz aproximadamente a atitude de quem contempla uma pintura; o que não podia deixar de favorecer a renovação da cenografia pelos pintores. (ROUBINE, 1998, p. 82)

A quarta parede seria basicamente esta linha invisível que separa o real do ilusório, ou seja, com a presença desta parede invisível o público tende a assistir passivamente a todo o universo imaginário que está sendo encenado no palco. A quebra da quarta parede acontece quando o ator interage com quem o assiste, por meio de alguma fala ou gesto ou mesmo quando invade corporalmente o espaço do espectador, lembrando ao público que tudo aquilo que acontece no palco é teatro, é ficção, mesmo que o público, por conta do processo imersivo ilusório do teatro, tenha sido levado a pensar o contrário, por alguns minutos ou mais. Ao longo dos anos, o ato de quebrar a quarta parede passou a ser muito usado no cinema, no teatro, na literatura, dentre outros, de forma recorrente, sendo comum nos dias atuais encontrar espetáculos que utilizem a quebra da quarta parede como recurso cênico e/ou dramaturgico.

De acordo com Roubine (1998), o estilo de teatro à Italiana ganhou impulso nos principados italianos do século XVI, e a partir do século XVII o palco Italiano passou a ser visto como um modelo de extrema eficiência; “tudo acontece como se o palco italiano fosse uma espécie de realização plena, uma fórmula sem dúvida suscetível de melhorias técnicas, mas perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro” (ROUBINE, 1998, p.81). Tal concepção, no que se refere ao espaço, também pode ser entendida como algo relativo e revogável, uma vez que o teatro *à italiana* é inquestionavelmente um fenômeno histórico, ou seja, tudo o que implica a sua existência pode ser também questionado e/ou repensado.

Ainda de acordo com o autor, o palco italiano ocupou uma posição de dominância em toda a vida teatral do século XIX, e ainda com algumas exceções na primeira metade do século XX. Nessa época, apesar do palco à italiana ficar em destaque, outras práticas como a *commedia dell'arte* desenvolvida em tabladros, o circo, dentre outras, permaneceram coexistindo.

Com os seus aperfeiçoamentos técnicos - sem esquecer o conforto e os diversos requintes que proporciona aos espectadores - ele aparece como o supra-sumo da arquitetura teatral. Ele é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e de acústica. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia feérica) mais perfeitos. Comparadas com o teatro italiano, as outras fórmulas aparecem, seja como tentativas às cegas, aproximações reconduzindo aos poucos à solução inexecutável que ele representa, seja como um mal menor resultante da precariedade de recursos técnicos de que dependem as atividades do espetáculo. (ROUBINE, 1998, p. 81-82)

Nesse ponto, esse modelo de palco passou a ser o que melhor correspondia à necessidade artística teatral da época, e o que melhor dialogava com as mudanças e surgimento de novas linguagens. Nesse sentido, se traçou uma ligação significativa entre o espaço cênico e a arquitetura que o abrigava, evidenciando o que Roubine (1998) classifica como: "monopólio da arquitetura à italiana".

De acordo com Urssi (2006), o sistema cênico desenvolvido para o espaço italiano apoiava-se na ilusão causada por técnicas de desenho em perspectiva utilizadas em telas pintadas, além da tecnologia empregada em efeitos e mecanismos cênicos que possibilitavam as movimentações necessárias no cenário para causar o efeito ilusório desejado. Na concepção do autor, as descobertas náuticas e geográficas iniciaram o desenvolvimento de novos métodos estruturais, contribuindo para que o teatro tivesse também uma transformação de seus meios cênicos.

Assim, houve o surgimento de uma nova forma de cenografia, que foi creditada a Aleotti, e ganhou força por toda a Europa, onde se desenvolveu um sistema de mudança de cenários diferente dos bastidores em ângulo e prismas de madeira que eram utilizados até aquele momento.

Consistia em uma serie de molduras laterais, como os nossos bastidores, revestidas por tela pintada que deslizavam sobre roldanas e trilhos. (Cf. Berthold, 2001, p.335) O espetáculo teatral, daquele momento em diante, solicitou textos cheios de imaginação para o uso abundante de recursos cênicos. Criaram-se nuvens cinéticas em painéis pintados, sons, luzes e vôos para as Glórias; fogo, fumaça e terremotos para o inferno; bastidores recortados e perspectivas diagonais para palácios e viagens. Em espaços abertos os fogos-artifício, *fireworks*; e as naumaquias, evoluções náuticas e bélicas em grandes tanques d'água, tornaram-se espetáculos extasiantes. (URSSI, 2006, p. 38)

O palco italiano, como dito anteriormente, é composto por muitos elementos, que ficam longe da visão do público e ajudam a criar a atmosfera e ilusão necessária ao espetáculo. Nesse sentido, ainda que de maneira simples, podemos dividir o espaço à italiana em três partes: urdimentos, palco e porão. Os urdimentos ficam na parte superior do palco e servem para dar suporte ao cenário e iluminação; o mesmo é composto por grelha, varanda, passarelas, pano de boca, dentre outros. O palco é toda a área utilizada para a representação do espetáculo, e, alguns dos elementos que o compõem são a boca de cena, o ciclorama, coxia, ruas, falsas ruas, cabine elétrica, bambolinas, etc, e o porão ou porões é o espaço utilizado para troca de cenários e entrada de atores.

De acordo com Zilio (2010), no que diz respeito ao teatro à italiana e o surgimento da caixa cênica inspiradas no teatro de Aleotti, surgem na França, no século XVIII, as primeiras Casas de Ópera, sendo as primeiras que surgem como palcos com cenários. Esses espaços usavam o que ficou conhecida como a tipologia italiana, sendo ela frontal, na qual os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. O palco se apresentava de forma retangular, e a quarta parede, responsável pelo distanciamento entre palco e espectadores, possuía uma abertura, conhecida como a boca de cena, que se abria ao público por meio de cortinas. O que ficou conhecido como fosso da orquestra fazia a separação entre palco e plateia, sendo assim, o palco ganhava volume, por conta do fosso e por conta da caixa acústica acima do palco, denominada como caixa cênica. Ainda na concepção de Zilio (2010), aos poucos a mecânica cênica de Aleotti ganhou dinamicidade e complexidade.

Os bastidores, precursores das atuais varas de movimentação e fixação de cenografia e iluminação, eram presas em roldanas e deslizavam em trilhos no piso do palco, articulados com contrapesos fora do palco. Bambolinas dispostas um pouco acima

da boca de cena garantiam que o público nada visse e, assim, a cena se tornava ainda mais mágica com suas ilusões cênicas e cenográficas. O teatro, então, profissionalizava-se. [...] A tecnologia avança e os cenários deixaram de ser movimentados por bastidores e passaram a ser movimentados por meio de varas que garantem a movimentação cênica, agora com movimentos verticais. Uma grelha serve de suporte. A caixa cênica se completa e, com ela, surge o urdimento. (ZILIO, 2010, p. 158 – 159)

A disposição dos lugares no espaço à italiana, também era designada ao público de acordo com sua classe social, o que também influenciava na qualidade do espetáculo (acústica, visibilidade, etc.), de acordo com o lugar em que se assistia à peça. Além disso, a própria disposição da arquibancada, em alguns momentos, se mostrava ineficiente, o que levou Antoine a defender em 1890, de acordo com Roubine (1998), uma estrutura de espaço teatral onde todos os espectadores ficassem posicionados de frente, dispostos em planos com declives, para que, com isso, até mesmo o mais afastado tivesse uma visão favorável do palco em sua totalidade.

De qualquer maneira, a evolução, nesse campo particular, caracteriza-se pela lentidão. E não é que o palco italiano, apesar de tudo esteja acima de qualquer questionamento. Em maio de 1890, em *Théâtre libre*, Antoine denuncia a irracionalidade do espetáculo à italiana: a forma circular da sala compromete a visibilidade do espetáculo e segundo ele acrescenta, “um terço dos espectadores não ouve bem”. Ele critica também o desconforto das poltronas. Preconiza uma racionalização da estrutura da sala inspirada no teatro que Luís II da Baviera havia mandado construir para Wagner em Bayreuth em 1876, de acordo com as concepções deste último. (ROUBINE, 1998, p. 62)

Ainda de acordo com Roubine (1998), as salas teatrais foram construídas em sua maioria nos séculos XVIII e XIX, todas obedecendo às normas do espaço à italiana, o que proporcionava a satisfação do público interessado, burgueses e aristocratas, além de grande parte dos profissionais do teatro. O autor enfatiza que tal tradição dificilmente não será mantida, mesmo nos casos em que o Estado ou a iniciativa privada se encarreguem da construção de um novo teatro, ainda que por conta do surgimento de técnicas modernas, o espaço passe por arrumações e aperfeiçoamentos.

Mas o que conduz sobretudo a um questionamento de estrutura a italiana são as tentativas de democratização do teatro. Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Na qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa vista na

frisa central e uma outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não são situadas exatamente num nível igual na sociedade. (ROUBINE, 1998, p. 83)

Nesse sentido, no que permeia esta pesquisa sobre espaço teatral, há que se notar a relação que cada indivíduo, como espectador, possui não só no decorrer de um espetáculo teatral, mas também sua relação com o palco/espaço, e o tipo de acesso que esse público possui sobre ele, ou seja, nos teatros à italiana, construídos em moldes voltados para a hierarquização dos assentos, podemos perceber que o mesmo espaço pode oferecer diferentes vivências para cada indivíduo que o habita, por conta do lugar que ele ocupa, mais especificadamente, o lugar que ele pode ocupar, de acordo com sua classe social ou econômica, o que se difere de um espetáculo encenado na rua, em alguma praça, de forma gratuita.

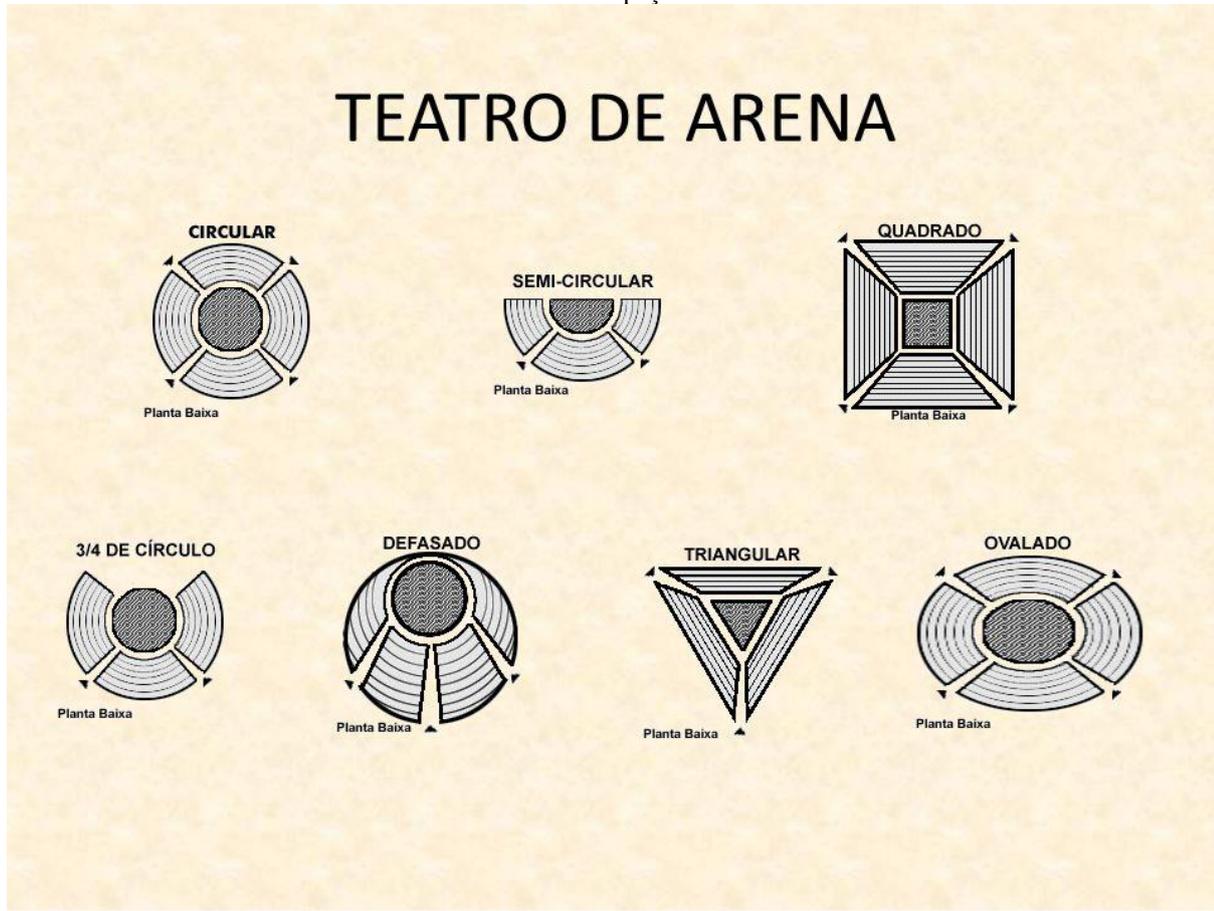
Nos dias atuais, ainda se nota a predominância de teatros com arquitetura à italiana, e a sua popularidade, apesar da riqueza de linguagens e espaços que permeiam o teatro contemporâneo, e a gama de possibilidades e de experimentações que se observam no teatro de “hoje”. De acordo com Mantovani (1989), no Brasil predominam os teatros à italiana, com cena frontal e plateia.

Todos são grandiosos e luxuosos. O público ao ingressar, encontrará belas escadarias e salões antes da plateia – a parte reservada ao público. Esta é dividida em poltronas, frisas, camarotes, balcões, galerias numeradas e gerais. A plateia é, como vimos, em forma de ferradura. À frente dela encontramos o conjunto composto pelos camarins e outras dependências para atores e técnicos, além do palco. Este é composto pelas coxias ou bastidores, a boca de cena, o proscênio, o urdimento e o porão. Uma vez sentado, o espectador verá a boca de cena fechada por uma cortina – o pano de boca -, que ao abrir-se deixará à mostra os cenários emoldurados pelas bambolinas e reguladores. (MANTOVANI, 1989, p. 11-12)

No que diz respeito ao palco italiano como espaço tradicional, podemos observar também um cuidado e uma manutenção da tradição, levando em consideração a história e o patrimônio cultural, atendo-se também para as modificações de linguagem cênica e dramaturgica que podem ocorrer no espaço tradicional a partir de uma linguagem mais contemporânea, e que se ressignifica a partir de experimentações voltadas para a utilização do espaço, como palco, plateia, interações com o público (quebra da quarta parede), dentre outros fatores, como uso da tecnologia, inovações no campo da iluminação e sonoplastia, cenografia, e até mesmo questões que permeiam o campo da atuação e da dramaturgia.

2.2.6 Palco em formato de Arena

Diferentes formatos de espaços teatrais em Arena



No espaço teatral em formato de Arena, o público fica ao redor dos atores, formando um círculo ou quadrado, enquanto os atores desenvolvem o espetáculo ao centro. Nesse caso, não se faz necessário nenhum aparato técnico para sua formação, ficando a critério do diretor a utilização ou não de elementos extras. Essa redução dos elementos cênicos ao mínimo necessário se deve justamente à questão de visibilidade, uma vez que os espectadores estão ao redor da área de representação.

Para a constituição do espaço cênico em ambientes fechados, é comum a utilização de cadeiras para a sua demarcação, onde o público assiste sentado ao que é encenado no centro do espaço, isto quando o espaço de atuação já não possui esta constituição, o que é o caso de muitos edifícios teatrais projetados e construídos em formato de arena.

Mas de qualquer maneira, nesse formato, que é geralmente concebido de forma natural, o público, quando não encontra nenhuma barreira, tende a ficar ao redor dos atores,

normalmente próximos o bastante para visualizar com detalhes o que é encenado, mas respeitando o limite do espaço necessário à encenação.

Nesse caso, podemos utilizar como exemplo os espetáculos encenados em lugares urbanos, como praças ou pontos específicos de uma cidade, onde se torna comum uma circularização natural do público, ou seja, é comum que as pessoas se disponham ao redor do que está acontecendo, formando um círculo, e, nesse caso, criando naturalmente um espaço cênico em formato de arena. Por conta dessa tendência a uma formação natural do espaço, o formato de arena é considerado o mais antigo e até o mais primitivo do teatro.

A partir desse entendimento, podemos observar também a acessibilidade proposta pelo teatro de arena, uma vez que não necessariamente existe uma hierarquização desse espaço. Além disso, ele pode ser facilmente formado em qualquer ambiente, seja ele fechado ou ao ar livre, apesar de, como dito anteriormente, também existirem edifícios teatrais construídos em formato de arena.

De acordo com Danckwardt (2001), o teatro em Arena é considerado uma das formas mais primitivas do drama. No século XX, passaram a ser utilizadas para representação arenas circulares e arenas poligonais, sendo que nestas a quadrada era a mais comum. O autor acrescenta que mesmo considerando todas as variações existentes dentro do formato de arena, como as circulares, que podem englobar elipses ou até múltiplos círculos de palco, e as poligonais, que podem conter variações como polígonos regulares ou irregulares, dentre muitas outras configurações provenientes das formações tanto circulares quanto poligonais, todos os formatos em arena estão vinculados a um tipo básico: sendo ele a arena redonda com palco central.

“Muito embora o teatro grego não se configurasse, na maioria das vezes, em arenas completas, a geometria da orquestra, como foco central da encenação, pode ser compreendida como a base tipológica das arenas circulares contemporâneas”. (DANCKWARDT, 2001, p.194)

Esse tipo de espaço teatral, geralmente, se apresenta de forma “limpa” e “verdadeira”, ou seja, sem a utilização de aparatos cênicos e/ou instrumentos de criação de ilusão, o que por sua vez, traria para o teatro algo que passou a ser classificado como um “teatro teatral”. Ainda de acordo com Danckwardt (2001), personalidades como Appia, G. Craig, Meyerhold, Tairov e muitos outros foram os paladinos de uma exigência de reforma no espaço teatral, que defendia a não utilização da ilusão cênica e atuação realista, defendendo o teatro pelo o que ele é, sem nenhuma tentativa de mascarar ou emergir a plateia em um estado contemplativo de ilusão, algo bem comum ao palco italiano, como vimos anteriormente.

Esta visibilidade total, sem a participação de fundo de cena pressupõe a aceitação absoluta, por parte da audiência da convenção estabelecida, para a fruição da narrativa em sua totalidade. O senso de lugar surge, nestas condições, como verdade interior do espectador, na qual suas experiências anteriores, seu repertório de imagens, completam o que não foi materializado em cena. O engajamento com a ação representada é potencializado pela possibilidade de cada membro da audiência compor mentalmente o espaço e o tempo. O ator está só, e a ele cabe toda a reponsabilidade, como em um teatro de rua. (DANCKWARDT, 2001, p.196 – 197)

Assim como em outros tipos de palco, o espaço em formato arena exige do ator uma certa preocupação quanto a movimentação e execução das cenas, uma vez que a plateia fica distribuída por todo o espaço, podendo se localizar tanto de frente como atrás do ator, dependendo da posição em que o mesmo se encontra, sendo que parte da plateia ora terá uma visão frontal da cena ora terá uma visão traseira. Por conta disso, é necessário que o ator possua uma noção total do espaço, sempre movimentando-se de modo que todo o público possa visualizar os seus gestos, escutar com clareza suas falas e ter plena consciência e acesso às expressões corporais e faciais executadas por ele, bem como suas intenções ao executá-las; não podendo o ator se prender a um único ponto e/ou ângulo específico.

Nesse caso, podemos entender o teatro em arena como um teatro relativamente simples, que não necessita de muitos recursos para ser desenvolvido, e que depende muito mais da dramaturgia e da atuação do que de aparatos técnicos ou cenários.

Na concepção de Danckwardt (2001), a arquitetura do espaço em arena se mostra como um suporte de interação, na qual os aspectos geométricos são de fundamental importância. Nesse caso, elementos como visibilidade e acústica precisam ser considerados, de acordo com o autor, desde os primeiros lançamentos de projeto até as definições dimensionais, compositivas e de materiais de acabamento.

Da mesma forma, sempre existe uma parte da plateia que não recebe o som diretamente com a mesma intensidade daqueles para os quais o ator está momentaneamente voltado. Assim, a posição das paredes que circundam a audiência podem causar indesejáveis efeitos de reflexão múltipla, devendo portanto, contar com uma cuidadosa ponderação na escolha de sua geometria e dos materiais utilizados. (DANCKWARDT, 2001, p.197)

Ainda de acordo com o autor, outro fator fundamental na configuração de palcos centrais são os aparelhos de iluminação cênica. Nesse caso, a posição dos refletores deve ser estrategicamente calculada, para que a iluminação não se estenda à plateia e seja

exclusivamente voltada para a área de atuação, direcionando o foco de atenção do público para a execução da cena, e evitando, também, o ofuscamento causado pelos refletores.

Nos teatros de arena, as fontes de iluminação, quando são posicionadas em paralelo ao plano do palco ou abaixo do nível do ator, diferentemente do que acontece em palcos italianos ou outros tipos de espaço cênico frontal, acabam em algum momento inevitavelmente estendendo-se sobre a plateia, o que causa o ofuscamento. Por conta disso, os refletores são posicionados acima do palco, de forma que apenas a área de atuação seja iluminada, sem ocultar nenhum dos elementos cênicos presentes no espaço. “Pela posição dos espectadores, tudo torna-se visível: iluminação, equipamentos de movimentação dos cenários, rebatedores e todos os aparatos cênicos no forro”. (DANCKWARDT, 2001, p.198)

No Brasil, um grupo que se utilizava deste tipo de espaço era o Teatro de Arena. O grupo foi fundado no início de 1950 e possuía em sua linguagem uma forte carga política e social, sendo ele um movimento de grande contribuição para a dramaturgia nacional. A companhia realizava peças em formato alternativo e de baixo custo, podendo ser classificado como um teatro politicamente engajado e permissivo a experimentações e quebra do tradicional, o que, de certa forma, renovou o modo de se fazer teatro no Brasil, não só pelo engajamento político-social, marca registrada do grupo - o que também o fez ser alvo de censura durante o regime militar no Brasil -, mas também pela sua contribuição no que se refere ao espaço e à relação palco e plateia.

No ano de 1958, o grupo realiza no teatro Arena a aclamada peça **Eles não usam Brack Tie**, montada por Gianfrancesco Guarnieri, que também ganhou espaço no cinema na década de 1980. O espetáculo teatral ficou em cartaz do início de 1958 a 1959.

A partir daí, muitas outras peças como essa foram encenadas tendo como característica a crítica social, econômica e política, baseando-se na realidade brasileira da época. Tais características classificam o trabalho que foi desenvolvido pelo Teatro de Arena como um teatro nacionalista, o que conseqüentemente tornou o grupo um exemplo de resistência, por conta de sua permanência durante o regime militar no Brasil, que vigorou do início da década de 1960 até meados da década de 1980, e que tinha como uma de suas diretrizes, controlar a veiculação de informações e/ou ideias em jornais, filmes, músicas, obras literárias, peças de teatro, ou qualquer outra forma de comunicação, por meio da censura.

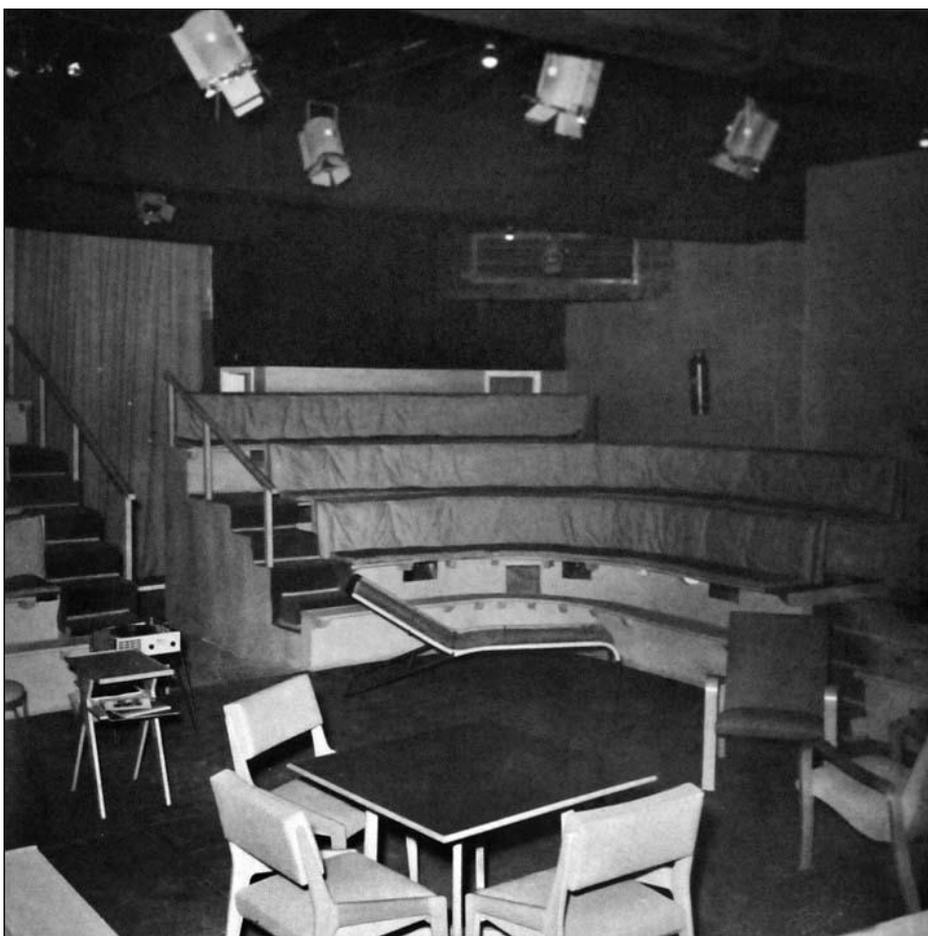
De acordo com Goldfeder (1977), o início dos trabalhos teatrais desenvolvidos pelo teatro de arena e sua peça, Eles não usam Black Tie, anunciavam uma nova fase do teatro

paulista, talvez até nacional, e que provocaria uma ruptura do que era encenado nos palcos brasileiros, o que a autora entende como uma tentativa de nacionalização do teatro.

Tratava-se de uma tentativa de nacionalizar por inteiro o nosso teatro: modo de encenar, modo de representar, de dirigir e o que se torna neste momento relevante, criar uma dramaturgia nacional, que se voltasse para os problemas imediatos vividos pela sociedade brasileira. (GOLDFEDER, 1977, p. 82-83)

Além de Gianfrancesco Guarnieri, citado anteriormente, também precisamos destacar a participação do ator e diretor José Renato, sendo ele um dos fundadores do teatro de Arena, e do ator e dramaturgo Augusto Boal¹⁹.

Teatro Arena de São Paulo – Visão parcial do espaço de encenação e arquibancadas



Fonte: <https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/01/29/teatro-de-arena-sao-paulo-1955/>

¹⁹ Apesar de destacarmos os três nomes que consideramos os mais importantes na constituição do Teatro de Arena, desde seu início até o término de suas atividades no final da década de 1970, muitas pessoas passaram pelo grupo, como atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos e figurinistas.

O edifício teatral da trupe, nomeado como Teatro Arena de São Paulo e posteriormente como Teatro de Arena Eugênio Kusnet, se localiza no centro da cidade de São Paulo, e possui em sua composição uma sala de espetáculos, nomeada como sala Augusto Boal, local onde o grupo apresentava suas peças. O espaço ainda é utilizado nos dias atuais, e passou a ser administrado pela Funarte desde o final da década de 1970. A sala, que comporta cerca de 99 espectadores, ainda mantém as mesmas características de quando foi fundada, com palco circular e arquibancadas circundantes, em formato de arena.

A partir do que vimos até agora, podemos entender que apesar da importância do espaço na execução das peças do Teatro de Arena, que permitia ao grupo grande praticidade e flexibilidade na execução de seus trabalhos, além de permitir aos atores e espectadores uma nova forma de interação, por conta da proximidade entre palco e plateia possibilitada pela constituição do espaço, o trabalho do Teatro de Arena ganhou reconhecimento mais por sua contribuição dramaturgica e cênica, do que por sua formação espacial e cenográfica, principalmente pelos temas e questões presentes em sua dramaturgia.

2.2.7 Espaço cênico em formato “Sanduíche”: Teatro Oficina

Teatro Oficina visto de cima



Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/grupos/teatro-oficina/index.html>

O espaço teatral construído em formato sanduíche é composto basicamente por duas plateias, uma de cada lado do espaço, dispostas frente a frente, enquanto o palco fica localizado no centro. Um bom exemplo de espaço teatral construído em formato sanduíche que podemos tomar como referência é o Teatro Oficina, localizado em São Paulo. O Teatro Oficina é um conhecido e renomado espaço teatral brasileiro, e nele acontecem as apresentações do grupo denominado Oficina Uzyna Uzona, que tem como figura central o ator e diretor José Celso Martinez Corrêa.

O Oficina possui grande importância na história do teatro no Brasil, principalmente por seu caráter transgressor, que ia de contracorrente aos espaços construídos aos moldes mais tradicionais. Com uma linguagem de vanguarda, o grupo se mostrava em contraposição ao Teatro Brasileiro de Comédia, considerado aburguesado, e ao Teatro de Arena, que possuía uma postura mais nacionalista.

No que se refere à linguagem do grupo, podemos observar que o Oficina também apresenta características de um teatro primitivo, de caráter mais ritualístico, em que o sagrado

e o profano se misturam revelando uma ligação direta com a ideia de “encontro” e “festividade”.

O trabalho desenvolvido pelo Teatro Oficina se mostrou desde o seu princípio sinônimo de inovação, transgressão e resistência, o que fez com que o grupo também sofresse forte censura durante o período militar no Brasil. Nessa época, José Celso chegou a ser exilado e o grupo quase não teve atividades.

De acordo com Lima (2008), o espaço localizado na rua Jaceguay, número 520, em São Paulo, e que hoje é sede do Teatro Oficina, foi construído em 1920, e era onde funcionava o antigo Teatro Novos Comediantes. O imóvel foi alugado por um grupo de estudantes de direito em 1958, e entre eles estavam José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, e ali teve início o Teatro Oficina. Na época, o espaço passou por uma reforma, elaborada pelo arquiteto Joaquim Guedes, que projetou o teatro em um formato sanduíche, e assim permaneceu até o incêndio que destruiu completamente o espaço em 1966, durante a ditadura militar no Brasil.

Após o episódio, artistas e intelectuais buscaram recursos para a reconstrução do espaço. Ainda de acordo com Lima (2008), no ano de 1967, os arquitetos Flavio Império e Rodrigo Lefevre projetaram uma ampla arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e um palco italiano, e nele um círculo central era movido por um mecanismo giratório, o que teria sido inspirado na versão simplificada do *Total Theater* de Walter Gropius. No ano de 1983, o prédio, já tombado pelo CONDEPHAAT como bem cultural da cidade, pela importância do espaço no processo de transformação do teatro brasileiro, foi desapropriado pelo governo estadual. Nesse período, Lina Bo Bardi e Marcelo Susuki, fizeram uma primeira proposta para uma nova reforma no espaço, ação que não foi adiante.

Apenas no ano de 1989, os arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito concluíram o projeto de reconstrução do local, seguindo as ideias de José Celso Martinez Corrêa. A ideia principal era a de criar um espaço teatral construído à imagem da rua, onde tudo é espaço cênico, inclusive o local destinado à plateia, prevalecendo, de acordo com Lima (2008, p.12), “um espaço cênico unificado, baseado nos conceitos de ‘rua’ e de ‘passagem’”.

Nesse aspecto, observamos a importância que o espaço possui para a história arquitetônica teatral do Brasil, por conta da originalidade nos conceitos de sua construção, principalmente quando o comparamos com outros edifícios teatrais, em sua maioria construídos em formato tradicional, de palco à italiana, o que evidencia a relevância do Teatro Oficina, no que diz respeito a irreverência, originalidade e o grau de transgressão espacial.

[...] As ideias projetuais de Walter Gropius foram precursoras para a transformação das salas de espetáculo. Na década de 1960, esse movimento ganha força em todo o mundo. O teatro contemporâneo, [então] é livre; o edifício teatral, de uma forma ou de outra, no entanto, não tende ao desaparecimento: sua persistência como tema da arquitetura é determinada pela necessidade da existência de um espaço intenso e feroz, de ilusão, de metamorfose e encantamento; mesmo se o lugar disponível é o galpão ou a fábrica, este se transforma em teatro durante o espetáculo. A total subversão da caixa cênica, então, amplia-se para a descaracterização de um teatro meramente por seus aspectos arquitetônicos. O espaço físico surge no momento em que a ação teatral se desenvolve. Ou então, como no caso do Teatro Oficina, projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito, em que a reforma de um antigo galpão gerou um espaço cênico unificado, no qual a cena se desempenha em um espaço com o papel também de rua interna, de passagem. (ZILIO, 2010, p. 168-169)

O teatro construído por Lina Bo Bardi possibilita um maior contato entre cena e plateia, criando uma relação intimista, que facilita a interação com o público e a participação do mesmo nos espetáculos. Uma estrutura que também dialoga com a visão idealizada por Zé Celso para o espaço, que perpassava aspectos relacionados ao simbolismo, à antropofagia, à iconoclastia e ao desejo de contato físico entre atores e público, denominado “te-ato” ou “arte que abraça o espectador”. Além disso, Lina criou um espaço que possibilitasse ao grupo uma relação direta com a “rua” e com os elementos do cotidiano, tanto elementos da natureza, muito presentes no espaço, quanto elementos tecnológicos.

De acordo com Lima (2008), a arquiteta projetou o espaço como uma “rua”, tendo início na rua Jaceguay, nº 520, e atravessando o muro ao norte, sendo um beco sem saída que ainda faz parte do teatro, em direção à rua Japurá. No local, atores, plateia e técnicos estão em contato direto, e, nesse sentido, Lina elaborou um projeto que segue a orientação de Bertolt Brecht, que consiste na ideia de que deveriam ser revelados ao público todos os recursos técnicos utilizados para a encenação, propondo uma estética “anti-ilusionista”.

Credito ao sentido Brechtiano que impregnava o pensamento de Lina, mas também ao seu profundo conhecimento da teoria das teorias do surrealista Antonin Artaud, a localização dos equipamentos de iluminação cênica, de som, de controles eletrônicos ao fundo do teatro num dos níveis de *mezzanino*. Paralelamente, foram previstas captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, numa busca de possibilitar ações simultâneas em diferentes lugares do espaço cênico. Tanto Artaud quanto Brecht manifestaram por diferentes meios o desejo de que o público participasse da vida representada em cena. (LIMA, 2008, p. 19)

No que diz respeito à história do Teatro Oficina, tanto como grupo quanto como espaço, é inevitável não mencionar a sua conturbada relação com Silvio Santos, por conta da localização do teatro e sua adjacência com as propriedades do comunicador e empresário. Toda a parede norte do teatro foi projetada com esquadrias envidraçadas abertas para a cidade, e que davam para o estacionamento do Baú da Felicidade, pertencente ao Grupo

Silvio Santos. Ainda de acordo com Lima (2008), no ano de 1989, enquanto os atores viajavam, o grupo Silvio Santos levantou um grande muro, que fechava as paredes já levantadas, “com aberturas de Janelas-Portas e a pequena janela já tombada”.

Após o episódio, se iniciou o processo de demolição de todas as paredes internas do prédio. Foram utilizadas peças de concreto para sustentação e contraventamento das paredes de tijolos, onde permanecem “os arcos plenos que compõem o aparelhamento das alvenarias da antiga edificação”. (LIMA, 2008, p. 16). Os *mezzaninos* superpostos ao fundo e as novas coberturas são sustentadas por peças metálicas. As galerias laterais também são suportadas por uma estrutura metálica, por meio de tubos desmontáveis, e sobre essa estrutura foi projetada uma abóbada de aço deslizante, que possibilita a comunicação com uma área verde.

O palco passarela foi constituído por uma faixa de terra coberta por pranchas de madeira laminada, reforçando o sentido de “rua” e de “passagem”, e na metade do caminho entre o acesso e o fundo do terreno, os arquitetos conceberam uma “cachoeira” composta por sete tubos aparentes que deságuam num espelho d’água, que dispõe de mecanismo de recirculação. A vegetação exuberante de nosso país, o ar, a luz, os sons que representam a natureza, o mundo natural que ela [Lina] tanto admirava na obra do arquiteto catalão Antoni Gaudi, transparecem na arquitetura do teatro. (LIMA, 2008, p.16-17)

Nesse aspecto, podemos analisar o tipo de experiência que tal arquitetura teatral proporciona ao público, não só por conta da proximidade com a cena, mas também pelos elementos que a compõem. Na concepção de Lima (2008), a arquitetura do espaço promove uma recepção do espetáculo oposta à recepção da cena proposta em um espaço tradicional, uma vez que estimula o público a se locomover pelo espaço para acompanhar o que está sendo encenado, o que também promove diversos pontos de vista de uma mesma situação.

Esse espaço concentra algumas definições de arte para Lina Bo – que considero essencialmente tropicalista, uma vez que permite a liberdade de escolha do espectador para transitar durante os espetáculos -, e provoca uma diferente interpretação do que é teatro como acontecimento. Na verdade, a arquiteta tira as coisas do seu lugar-comum, gerando releituras a partir de elementos presentes na vida. Essa arquitetura parece absorver questões do cotidiano e absolutamente populares para serem decifradas no espaço. (LIMA, 2008, p. 19)

Ainda de acordo com a autora, permanece no Teatro Oficina uma antiga fachada acinzentada, com o provável intuito de fazer com que o espectador passe por um “rito de passagem” ao atravessar da rua para o interior do espaço, onde acontece toda a magia do teatro. No interior do espaço cênico, destacam-se as estruturas tubulares, pintadas na cor “azul arara”, que são responsáveis por sustentar as galerias. O espaço, com um vão ao centro e

cercado de arquibancadas, é uma referência ao Sambódromo, idealizado por Oscar Niemeyer no Rio de Janeiro, e que possui uma forma longitudinal de passagem, o que também podemos entender como algo semelhante a uma extensa rua.

Além disso, a parede envidraçada do teatro permite ao espectador uma visão da cidade, podendo ele acompanhar tudo o que acontece dentro e fora do teatro. Esse detalhe da arquitetura do Oficina, de certa forma, vai em contraposição à experiência proporcionada pelo espaço tradicional, que geralmente busca formas ilusórias de envolver o espectador em uma falsa noção de realidade. Essa imersão ilusória não se faz possível em um espaço como o Oficina, que constantemente lembra o espectador do local em que ele se encontra, um teatro, sendo que tudo o que acontece ali é ficção, e o mundo real pode ser facilmente visualizado através da parede de vidro.

Um espaço de representação abre um mundo de significações e sensibilizações diante do espectador. O Oficina construiu seu teatro físico a partir dessa perspectiva. Uma opção que, de certa forma, condicionou sua estética cênica. Para enriquecer nossa abordagem e ilustrar nossa pesquisa, relacionamos outros exemplos de uma prática teatral marcada por essa estrutura cênica. Outras companhias, como o Théâtre du Soleil, na França, criaram espetáculos em que os espectadores eram posicionados em duas partes frontais entrecortados pela área da ação dramática. Foi assim, por exemplo, com *Les Éphémères*, dirigido por Ariane Mnouchkine.

Les Éphémères



Ithaque



Fonte: <https://www.pikdo.me/media/BojHyO-h2x8>

Também no espetáculo *Ithaque*, dirigido por Christiane Jatahy, realizado em Paris, com um elenco formado por atores brasileiros e franceses, a peça começa num ponto de vista italiano para uma plateia dividida anacronicamente, e, posteriormente, a cortina central que dividia esses espaços desaparece e os dois grupos de espectadores passam a acompanhar a mesma cena. São possibilidades que o teatro de rua, enquanto forma sanduíche, permite.

2.3 O ESPAÇO DA VERTIGEM: TEATRO DESENVOLVIDO EM ESPAÇOS NÃO TRADICIONAIS

A companhia Teatro da Vertigem, formada em 1991, em São Paulo, é muito conhecida por sua pesquisa, experimentação e realização de espetáculos em espaços considerados não tradicionais. E sua dramaturgia é voltada para questões de grande reflexão. Abordaremos a seguir quatro peças da companhia, que tiveram como local de encenação espaços não tradicionais; o espetáculo “O Paraíso Perdido”, encenado em uma igreja, O Livro

de Jó, encenado em um hospital, Apocalipse 1, 11, apresentado em um presídio, e BR-3, encenado às margens do Rio Tietê, em São Paulo.

Além dos quatro espetáculos citados, a companhia também desenvolveu outros trabalhos em locações presentes na cidade, fora do prédio teatral tradicional. Em cada um deles é possível observar a importância simbólica dos locais de encenação escolhidos e como a dramaturgia dialoga com o ambiente e é capaz de ressignificá-lo. Além disso, também se observa como característica desta companhia a abordagem de assuntos político-sociais e/ou religiosos em seus espetáculos, geralmente considerados polêmicos. Tanto a escolha de locações não tradicionais como a escolha dos temas explorados em suas peças fazem parte da linguagem do grupo.

De acordo com Barreto (2008), o Teatro da Vertigem representa claramente a geração dos anos 90²⁰, por conta de sua forma de expressão intensamente visual, presente não só no trabalho de experimentação corporal, mas também na forma de ocupação dos espaços. “Isso aconteceu não só em relação à pesquisa do corpo, que teve na *body art* o seu maior exemplo, mas também na escolha das arquiteturas, na forma de ocupação dos espaços dos edifícios, na composição das cenas e sua relação com o público e no percurso pelos ambientes, transformando-os em cenários dramaticamente reais”. (BARRETO, 2008, p. 138 – 139).

O Teatro da Vertigem iniciou sua trajetória fazendo experimentações voltadas para o trabalho corporal, baseadas na Mecânica Clássica aplicadas ao movimento expressivo do ator, e com essa pesquisa concebeu um repertório de treinamento que esteve presente, "estética e artisticamente", já no primeiro espetáculo da companhia, intitulado como O Paraíso Perdido. Esse espetáculo também foi o primeiro da chamada Trilogia Bíblica, sendo O Livro de Jó o segundo e Apocalipse 1,11 o terceiro.

²⁰ Por conta da forma como compunha seu trabalho, o grupo chegou a ser considerado o mais importante nome das artes cênicas, surgido no cenário nacional dos anos 90.

Espetáculo O Paraíso Perdido do Teatro da Vertigem.



Fonte: Focoincena.com.br.

A peça estreou em 5 de novembro de 1992, um ano após o início das pesquisas do grupo, e permaneceu em cartaz por oito meses consecutivos, participando também de festivais nacionais. O local escolhido para a realização do espetáculo foi a igreja Santa Ifigênia, em São Paulo, o que foi motivo de grande repercussão, porque, apesar de ambientes como igrejas e templos já terem sido (e ainda são) locais onde acontecem encenações religiosas, os mesmos não são normalmente utilizados como espaços próprios para teatro, principalmente no que diz respeito a uma dramaturgia voltada para um público comum de teatro. Por conta disso, muitos religiosos mais conservadores não concordaram com a utilização da igreja para fins teatrais, protagonizando muitos protestos e tentativas de boicote.

Durante a temporada de oito meses, a peça foi alvo de muitos manifestos e passeatas de católicos conservadores, de muitas ameaças, cartas anônimas aos atores, ao diretor, trotes, e até uma ameaça de bomba durante o espetáculo. Depois de todas as repercussões sobre a peça “Paraíso Perdido”, o grupo percebeu a força que o teatro exerce na vida das pessoas e da cidade e assumiu a questão da religiosidade com muito mais intensidade. (BARRETO, 2008, p. 139)

Após as retaliações sofridas, o grupo intensificou ainda mais sua pesquisa e concepção de espetáculos com temas que perpassavam a questão religiosa e que faziam apologia à literatura bíblica, o que pôde ser perceptível nas peças seguintes.

O Paraíso Perdido abordava a questão da perda do paraíso, “a queda”, sua nostalgia, e a busca por um religamento original. Para a sua concepção, foram utilizados como inspiração textos que remetem à religiosidade em seu princípio, pode-se dizer que em seu caráter mais mítico, como relatos mesopotâmicos da criação, o livro de “Gênesis” da literatura bíblica, textos apócrifos dos livros de Adão e Eva e o poema O Paraíso Perdido de John Milton, principal responsável pela origem e articulação do projeto. De acordo com Barreto (2008), a peça tinha duração de 50 minutos, e era dividida em três etapas: “a dor da queda, a revolta e a aceitação da perda do paraíso após o pecado original”. (BARRETO, 2008, p. 139)

Para a autora, um dos pontos mais estudados, e presentes, na peça Paraíso Perdido foi a compreensão do equilíbrio, sendo esta questão muito presente e perceptível em diversos pontos do espetáculo, inclusive no próprio nome do grupo, que significa “o estado que precede o desequilíbrio, o estado vertiginoso das coisas. “Na peça Paraíso Perdido, esse estado aparece de várias formas, como nas constantes sequências de quedas e, especialmente, na cena inicial do anjo caído, escrita a partir da análise científica sobre as quedas dos corpos”. (BARRETO, 2008, p. 138).

O espaço considerado sagrado da igreja, escolhido para a concepção do espetáculo, dialogava completamente com a dramaturgia, com a história contada, o que é capaz de proporcionar uma experiência original e diferenciada ao público. Nesse sentido, observa-se que o grupo poderia ter utilizado um espaço fechado, tradicional, como o palco italiano, e, a partir desse espaço, ter criado um cenário que recriasse a ilusão de uma igreja. Porém é exatamente a utilização do espaço real, algo característico da companhia, que cria uma atmosfera teatral mais crível, e faz com que a dramaturgia, a encenação dos atores e a recepção do público se tornem ainda mais poderosos e realistas. Isso, de certa forma, corrobora com a concepção transgressora e transcendente do que é o espaço teatral, isto é, um teatro que não se limita, uma vez que, em qualquer lugar, pode se fazer teatro, seja na igreja, no hospital, na escola, ônibus, presídio, barco ou no meio da cidade.

Em entrevista concedida pelo ator Sérgio Siviero, em 2009, para as acadêmicas Michele Campos e Carmem Valdez, fica claro que a utilização da igreja foi uma opção, uma escolha consciente do grupo, justamente por seu forte sentido dramaturgico.

[...] quando a gente estava trabalhando na pesquisa sobre o tema a princípio sobre o sagrado e profano, lá na origem do grupo, o que alimenta essa pesquisa foi o [livro] Gênesis, na Bíblia, e também o livro do Milton, “O Paraíso Perdido”. A discussão do trabalho se desenvolve muito em pensar essa perda da relação com o sagrado; em que momento, nos depoimentos pessoais de cada artista que estava ali desenvolvendo aquela pesquisa, se coloca o lugar de não contato com o sagrado, ou então de contato com o sagrado, ou de negação de um sagrado, ou de um conflito em relação a isso. Então se a gente for tentar resumir a potência dessa inquietação, tem um movimento de ir à busca de um sagrado. Ou pelo menos ao questionamento sobre ele. E o lugar para isso são os templos religiosos, independentemente de religião: é no templo que você se volta a pensar no sagrado na sua vida, o seu cotidiano para meditar sobre isso, sobre essas questões. Então, onde colocar essa discussão artística ou essa expressão artística que está se falando? Em que lugar se coloca isso? Num templo. (CAMPOS, VALDEZ, 2009, p. 1-2)

No que se refere à participação e percepção do público a partir do local escolhido para a peça, no caso a igreja Santa Ifigênia, o espaço foi pensado de forma que o público não permanecesse passivo e estático, assistindo à ação dramática apenas por um determinado ângulo, uma vez que fazia-se necessária a locomoção dos espectadores, a fim de proporcionar a visualização completa das cenas que aconteciam em pontos distintos do local. Apesar de que, em determinados momentos, parte da plateia não conseguia ou se recusava a permanecer nos lugares pré-estabelecidos, algo muito observado na parte final da peça.

Em o Livro de Jó, apresentado pela primeira vez em 1995, a companhia trouxe o tema da Aids, o que dialogava diretamente com o momento que se vivia na época, em que a doença se tornou viral no Brasil, e não existiam medicamentos que controlassem seus efeitos. Por conta disso, foi um período de muitas perdas, dentre elas amigos e companheiros do grupo, que se foram no período em que o espetáculo ficou em cartaz.

A dramaturgia ficou a cargo de Luís Alberto de Abreu, e na trama, assim como na literatura bíblica, Jó é colocado à prova por Deus e o Diabo, e a ele são destinados diversos infortúnios, em suma, o personagem é acometido por uma peste, que o faz perder a esposa, sua casa e viver vagando pelo deserto.

A peça foi encenada no Hospital Humberto Primo, que se encontrava abandonado, e mantinha muitos aparelhos e objetos de quando ainda estava em funcionamento. Nesse sentido, o espaço possuía uma certa verossimilhança com a realidade, ao mesmo tempo em que dava lugar a uma narrativa cênica cruel e violenta. A partir disto, podemos observar que a escolha do espaço cênico, mais uma vez, foi realizada a partir da relação do espaço com a dramaturgia e o tema escolhido, fortalecendo ainda mais os signos e símbolos presentes no espaço e a construção de sentido da peça.

Espetáculo O livro de Jó.



Fonte: <https://www.pinterest.fr/pin/606578643533296172/>

Espetáculo O Livro de Jó.



Fonte: <http://teatroperformance.blogspot.com>

Marcado por cenas fortes, o espetáculo causava em boa parte da plateia profundo incômodo e desconforto. E, nesse cenário, tornou-se comum que algumas pessoas desmaiassem, o que, de certa forma, demonstra a relação do ambiente e do espetáculo em si com a plateia, e a forma como a “mensagem foi recebida” por ela. A recepção das cenas e a relação do público com o espetáculo pode ser observada nas palavras de Sérgio Siviero:

[...] no “Jó” a gente estava sujeito a reações. Tem coisas que são contadas, tem histórias folclóricas, tipo os desmaios, a gente não esperava que as pessoas fossem desmaiar, e elas desmaiavam, a gente teve que aprender a lidar com isso, e continuar o trabalho apesar do público desmaiar. As pessoas, às vezes, iam embora, tem uma historinha clássica da Dona Iolanda, não sei se vocês já conhecem? [risos]. Até uma certa cena, a cena onde o Jó fica no pau de arara, até o final dessa cena, o início da caminhada dele para a janela era o momento que o público normalmente desmaiava, se o público resistia ali, ninguém mais ia desmaiar, e exatamente nessa cena do pau de arara, que é o ápice dessa possibilidade de desmaio, faz-se um silêncio enorme, que é o silêncio do Jó no deserto, onde realmente se propõe um silêncio; ele passa três dias em silêncio, até que ele vai falar, ele vai fazer o “Maldito seja o dia em que eu nasci!”. Quando se concretiza esse silêncio, uma velhinha que estava do lado de sua amiga no espetáculo, vira para a colega e fala assim: “Satisfeita Iolanda?” Pega ela na mão e as duas saem e descem [risos], e as duas vão embora. Esse: “Satisfeita Iolanda?” virou um folclore nosso, porque ele explica tudo, a velhinha encheu o saco da outra: “eu quero ver, eu quero ver!”; a outra deve ter dito: “é isso que você queria ver? Então vamos embora porque você já viu!”. Então é assim, tem reações que a gente não tem como prever, mas acho que, de certa forma, a gente aprendeu. [...] a gente meio que aprendeu a propor o jogo de uma forma que não seja explicativa; então, como a gente conduz o público, como que a gente provoca o público para vir de uma sala para a outra, acho que esse jogo é meio desenvolvido pelo exercício da relação. (CAMPOS, VALDEZ, 2012, p. 10 -11)

O forte envolvimento e reação da plateia com as cenas executadas também pode ser explicado pelas afirmações de Barreto (2008) e marcam a importância do espaço nessa interação cênica:

O percurso coletivo pelos ambientes e corredores do hospital era a forma do público se sentir inserido naquela história e nos questionamentos do personagem principal. O edifício do hospital representava o espaço real do teatro físico e cruel, simbolizando exatamente o que Jó estava sentindo e passando, o vazio do abandono e o sofrimento da dor, uma transição entre a vida e a morte. A sensação de desconforto da plateia ao ser conduzida numa experiência radical como em “O livro de Jó” era muito grande, e a proximidade com o público foi um dos instrumentos para o sucesso da peça. O espectador era transformado em cúmplice, participando, ao lado de Jó, de forma solidária, das suas angústias e questionamentos, por dentro do corpo hospitalar que, ao mesmo tempo, representava o lugar da cura, mas também da morte. (BARRETO, 2008, p. 140)

A última peça da chamada Trilogia Bíblica foi Apocalipse 1,11, que estreou em 2000, em São Paulo, tendo como local de realização o presídio do hipódromo, localizado na

zona leste da cidade. A dramaturgia da peça tem ligação com o livro bíblico de Apocalipse, ao mesmo tempo em que faz apologia ao massacre que aconteceu em 1992, no presídio Carandiru, em São Paulo. O episódio ficou conhecido como o massacre do Carandiru e deixou 111 mortos, numeração que também compõe o nome do espetáculo. Por conta desta relação, a primeira escolha de locação para a realização do espetáculo foi no próprio espaço do “massacre”, o Carandiru. Porém, o pedido do grupo foi negado, e como segunda opção, a peça foi realizada no pavilhão desativado do antigo presídio do Hipódromo.

As relações dramáticas de Apocalipse 1,11 também são mencionadas por Barreto (2008). De acordo com a autora, o espetáculo foi estruturado em dois vértices. O primeiro nos casos de violência que estavam acontecendo no país, como a queima do índio pataxó em Brasília e o já mencionado massacre no presídio. O segundo vértice eram os textos bíblicos, mais especificadamente o Apocalipse de João, que se apresentava na peça como referência de exclusão social e de violência. O número 111, além de ter relação com as mortes no Carandiru, também fazia referência ao capítulo 1, versículo 11, da Bíblia.

Espetáculo Apocalipse 1,11.



Fonte: Edouard Fraipont

Na trama, roteirizada por Fernando Bonassi, acompanhamos a jornada de João, o apóstolo, que na peça toma a forma de um migrante de aparência nordestina, que viaja em

busca da chamada “Nova Jerusalém”, a terra prometida. De acordo com Resende (2014), o desfecho de Apocalipse 1,11 culmina em um Julgamento no qual todos os personagens serão julgados individualmente, sendo destinado um castigo diferente para cada um deles. “A cena é um misto de purgação dos males cometidos na terra, e de sala de tortura de tempos da ditadura” (RESENDE, 2014, p. 193)

O espaço de encenação escolhido, um presídio, mais uma vez dialoga com a temática do espetáculo, e, nesse aspecto, alguns elementos que podemos observar de forma mais latente são o encontro com a “violência”, em todos os sentidos que essa palavra carrega, e o diálogo que a dramaturgia faz com elementos do mundo contemporâneo, o que também é abordado por Resende (2014):

Em “Apocalipse 1.11”, é interessante pensar a relação de tensão que se estabelece entre o espaço – presídio – e a temática – a sacralidade no mundo contemporâneo. Na peça, está presente a temática trazida pelo livro bíblico do Apocalipse, a revelação do fim dos tempos – lembrando que a peça estreia no ano 2000, quando a virada do milênio trazia o medo desse fim – e do julgamento final. Além disso, a peça apresenta em sua dramaturgia questões tanto pertinentes ao Brasil em suas comemorações de 500 anos (data que se festejava no ano de estreia da peça), quanto válidas ainda hoje – o submundo urbano, o lugar da sacralidade na contemporaneidade, a violência dos presídios. Há ainda um ponto significativo que aparece já no título da obra e que se relaciona também com o espaço em que ocorre a encenação. Trata-se do massacre que ocorreu no presídio do Carandiru, em São Paulo, no ano de 1992, e que deixou 111 mortos. O local escolhido pelo grupo para a representação dessa revelação do fim dos tempos é, então, um presídio, um local de reclusão [...]. É também no presídio que aparecem os micropoderes, as micropolíticas, que se exercem de forma clara, excessiva, como ocorre também nos submundos, nos guetos das cidades. O poder central da prisão é apenas uma caixa de ressonância para esses micropoderes. A violência escancarada nos presídios é a violência marginalizada e tornada invisível nos grandes centros. (RESENDE, 2014 185 – 186).

Toda a extensão do presídio foi utilizada na execução do espetáculo, como as celas, pátios, corredores, muros, grades e a entrada, e logo na entrada o público tinha acesso a uma mistura de sensações causadas pela forte atuação dos atores e da sonoplastia, composta por gravações de sirenes e tiroteios.

A sonoplastia dos espetáculos do teatro da Vertigem, tanto do Paraíso Perdido, quanto O livro de Jó e Apocalipse 1,11, é composta por sons obtidos em espaços similares aos que os espetáculos foram encenados. Já no caso da peça BR-3, que ainda vamos abordar, os sons que se ouviam eram os da própria cidade. Esta questão também é explicada por Sérgio Siviero:

Um exemplo claro disso é a trilha sonora do “Livro de Jó”. Ela é toda montada em cima dos sons hospitalares. O Laércio Resende foi nos hospitais, com seus

gravadorezinhos, captando os pipipipi, crhchrhrhc, enfim, todos os sons que passam despercebidos na vida comum de um hospital. Ele foi lá com o ouvido atento e registrou, colocou isso junto com a trilha sonora, com as músicas, com as músicas cantadas do “Livro de Jó”. O “BR-3” também tem sons de rua. O “Apocalipse” também tem sons do presídio, sons de falas, de barulhos de privada, enfim. Um monte de sons do cotidiano são assumidamente colocados nessas trilhas, e no caso do “BR-3”, para além disso, o som real da própria vida que acontecia. (CAMPOS, VALDEZ, 2012, p. 21 – 22)

Em Apocalipse 1,11, o espectador logo de início, ao entrar no local, era minuciosamente revistado por atores vestidos de policiais militares e que, munidos de *Walkie-Talkies*, recebiam mensagens do COPOM (Centro de operações da polícia militar) misturados a trechos bíblicos, os mesmos policiais que ao longo da peça continuam a transitar pelo espaço. Como já mencionamos anteriormente, tal escolha na execução do espetáculo, bem como a utilização do presídio como espaço cênico, acaba por trazer novas significações simbólicas e aproxima a narrativa a um sentido de realidade.

Nessa perspectiva, a relação dos atores com o espaço e a execução das cenas, composta por uma atuação impregnada pela atmosfera do local, também foi preponderante para a ressignificação do espaço e contato com o público. Em um dos momentos do espetáculo, durante um blackout, os atores passavam correndo nus entre as duas fileiras compostas pelo público que se encontrava encostado na parede do corredor, o que, na concepção de Barreto (2008), era uma referência explícita ao massacre do Carandiru. Os significados presentes na dramaturgia da peça e sua tendência à ressignificação do espaço também foi explanada pela autora.

Nessa cena, os corpos dos atores esbarravam em quem estava de pé no corredor, colocando em xeque os sentidos do público. Novamente, o hiper-realismo do Teatro da Vertigem rompeu a fronteira do ator e do público, entre a cena e o espaço do presídio, entre o teatro e a cidade. E, dessa forma, a questão da ressignificação do espaço público foi conduzida até o final do espetáculo, quando os atores seguiram para o meio da rua, de onde agradeceram os aplausos da plateia. Assim, a cena representava a volta do ator ao lugar central dos questionamentos do cidadão com a cidade. (BARRETO, 2008, p. 143)

O último espetáculo da companhia Teatro da Vertigem que iremos abordar é o BR-3. A peça, que foi encenada no Rio Tietê, um rio conhecido por ser extremamente poluído e malcheiroso, é classificada por muitos estudiosos como um dos trabalhos que mais evidenciam o tom político das produções da companhia e de como seus espetáculos trabalham com questões críticas e voltadas para a reflexão.

Espetáculo BR-3, Barco



Foto: <http://teatroperformance.blogspot.com>

Espetáculo BR-3, Margens



Fonte: <http://teatroperformance.blogspot.com>

Espetáculo BR-3.



Fonte: <http://teatroperformance.blogspot.com>

Na época do início da concepção do trabalho, no ano de 2002, o grupo via a necessidade de “refletir o país” e, a partir disso, iniciaram a construção da dramaturgia da peça com uma proposta de Viagem. “Viajar representava a possibilidade de desenvolver todo o processo de criação de uma forma muito significativa, onde seria natural voltar revigorado e realimentado para um novo trabalho”. (BARRETO, 2008, p. 146)

Ainda com o objetivo de “refletir o país”, começaram o processo de pesquisa partindo de uma brincadeira com a palavra Brasil, em que, nessa viagem, o caminho percorrido levasse os personagens por três cidades que tivessem o radical “Br” no nome, o que mais tarde definiram por Brasilândia, periferia de São Paulo, a capital federal Brasília e uma pequena cidade do Acre chamada Brasiléia, localizada na divisa com a Bolívia. A partir disso, iniciou-se o processo de pesquisa.

De acordo com Barreto (2008), a narrativa da história surgiu a partir da ideia de representar uma família que percorreria as três cidades, o que resolveria a questão da distância entre elas.

Foi na lógica da fronteira, do acampamento e do provisório que o grupo percebeu o elo que unia as três cidades encontradas: na cultura de cada lugar, a lógica do não-lugar, de quem vive em constante fluir por este país. Neste contexto, Brasília, a capital do centro do País, representava o interesse do capital voltado para o mercado

consumidor e para o paradigma da rodovia e do automóvel. Brasilândia era a representação dos barracos amontoados e da periferia árida, espalhada pela extensa área urbana de São Paulo. Já em Brasília, a questão da fronteira era uma linha imaginária que separa dois universos e países em seu estado de abandono e miséria. O elemento marcante do percurso foram as águas do rio que, nas três cidades, são fundamentais e simbólicas nos seus respectivos trajetos. Em Brasilândia, os córregos são recipientes de dejetos, em Brasília, o lago Paranoá é fonte de lazer e umidade, e o Rio Acre é um grande meio de transporte para a população de Brasília. Em São Paulo o Rio que simboliza essa nova proposta é o Rio Tietê. Um rio que corre para dentro, que tem uma experiência de viagem, de descoberta e de exploração muito semelhante ao que o grupo se propôs na viagem pelo Brasil. (BARRETO, 2008, p. 147- 148)

Um dos elementos que também dialoga diretamente com o simbolismo da água e do curso do rio é a fluidez dos personagens, que, ao longo da viagem, vão se modificando e, assim como as águas do rio, estão sempre em movimento. É perceptível o quanto os personagens vão se transformando ao longo do espetáculo, mantendo-se em constante movimento e permitindo-se moldar, a partir de cada encontro com outros personagens e a cada situação que experienciam. Diante disto, inevitavelmente, o espectador é envolvido pelo sentido de jornada e o tipo de aprendizado que se encontra pelo caminho. Personagens como Jonas, o protagonista, que vai se transformando ao longo da história, dentre outros personagens que mudam de nome ou se veem migrados para estados completamente diferentes do que possuíam no início da trama, são exemplos deste conceito de mudança, daquilo que se transforma ao longo do tempo, e que em contato com o meio se molda às situações.

Na dramaturgia assinada por Bernardo Carvalho, essas transformações são constantes e perceptíveis em todos os personagens. O diretor do grupo, Antônio Araújo, explanou sobre a complexidade da construção do texto, definindo essa fluidez e modificação dos personagens como algo muito voltado para a questão da identidade.

[...] Acho que conseguiu alinhar os três lugares e tem um elemento narrativo muito forte. E é uma narrativa complexa, não é uma narrativa simples. A maneira como a questão da identidade está colocada, por exemplo. Ela aparece na Jovelina, que troca de nome, na própria discussão do que é o nome, do mudar de nome; no personagem Douglas, que está sem o rosto no final; na rainha Mariana, que inventa um império para ela; nas pessoas que inventam cidades. A discussão da identidade está colocada em várias instâncias, de várias maneiras, em vários níveis dentro da peça. Outros exemplos são a tribo ressurgida, a falta de identidade, a identidade que é múltipla ou que é rígida. Isso tudo está colocado. (ARAÚJO, 2005, p. 171)

De certa forma, o rio se tornou um palco em movimento, um espaço fluido, que, por sua simbologia, fez com que, nessa experiência, fosse possível enxergar um processo de

transformação, e para a companhia abriu a possibilidade de diálogo sobre uma construção de identidade. Além disso, observamos que, nesse espaço, não só o rio se movimenta. Nele, tanto atores quanto espectadores também precisam acompanhar esse fluxo. O diretor Antônio Araújo também explanou sobre a ligação da fluidez do rio com a construção de identidade:

O que eu acho é que, neste processo, foi ficando cada vez mais clara essa ideia de identidade móvel, flutuante como o próprio rio, que você nunca consegue prender nem materializar, porque é uma identidade que sempre escapa, fluida como a própria água. É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, se conformarem de novo, se precipitarem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo. Existe um jogo de precipitações e fluidificações que é, talvez, para onde essa discussão caminha. E, nesse sentido, o espaço do rio ajuda muito, porque você não tem terra firme, está sempre móvel, num barco que balança e é instável. Então, ver a identidade pelo viés da instabilidade, do precário, do estar em constante processo de transformação, como o próprio rio que passa – aquela frase do Heráclito, de você nunca entrar duas vezes no mesmo rio –, acho que isso, de certa forma, traduz essa discussão sobre identidade. (ARAÚJO, 2005, p. 169 – 170)

Segundo Barreto (2008), a construção do cenário e dos figurinos também foi adotada pelo grupo como a concepção de algo em constante transformação. Nesse caso, por terem trabalhado com elementos da construção civil na caracterização dos viadutos, pontes e margens em cada uma das cidades, o grupo teve a percepção de que as três cidades apresentavam características de constante transformação. As cidades nunca ficavam prontas, finalizadas, sobrando sempre alguma coisa que precisava ser modificada ou construída.

Sendo assim, podemos novamente notar, no espaço escolhido, o simbolismo necessário para a construção de sentido da peça e uma forte ligação com a dramaturgia, com o processo interno dos personagens e suas jornadas pessoais. A plateia acompanha intimamente as modificações e transformações dos personagens, bem como os acontecimentos que moldam o destino deles, encenados seja às margens do rio Tietê ou no barco localizado dentro dele, da mesma forma que acompanham a jornada de João em Apocalipse 1,11, a queda do anjo em O Paraíso Perdido e os desafios de Jó e os infortúnios de sua doença, em O livro de Jó. Nesses espaços, o público acaba vivenciando o espetáculo de forma muito próxima, ainda que se respeite uma certa distância entre cena e plateia; ele experiencia o espetáculo com uma profunda sensação de realidade proporcionada pela atmosfera dos espaços escolhidos e todo o simbolismo que cada um deles carrega.

No caso desses espetáculos do Teatro da Vertigem, o lugar da encenação assume quase um papel de protagonismo, tornando-se uma característica identitária básica da companhia.

3 QUASE NADA É VERDADE: OS ESPAÇOS REAIS E MÚLTIPLOS NO CORAÇÃO DO HIPERDRAMA

O espetáculo *Quase nada é verdade* estreou em 2015, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, com direção de Rodrigo Portella e um elenco local; o espetáculo ficou em cartaz por 3 meses, estreando em novembro, com uma longa temporada que também compreendeu o mês de dezembro, e em janeiro o espetáculo voltou para mais uma temporada. A peça tinha como principal característica uma multiplicidade de espaços de encenação e cenas que aconteciam de forma simultânea, com núcleos diferentes de atores. Inicialmente, essa nucleação foi feita em duplas, mais especificadamente casais, e a cena de cada grupo acontecia em uma locação diferente da cidade. Neste caso, o público precisava escolher previamente qual dessas cenas gostaria de assistir, uma vez que precisava se dirigir ao local aonde a mesma aconteceria.

Após o final de cada cena, os atores, ainda em seus personagens, eram responsáveis por levar o seu público – fosse de carro ou a pé - até uma locação final, onde todos os atores/personagens e espectadores se encontrariam para a execução de cenas, também simultâneas, que aconteceriam em um mesmo espaço, no caso a Casa de Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Os locais escolhidos para as cenas iniciais de cada núcleo foram: um quarto de Hotel (Vinícius Cristóvão e Mía Mozart), uma praça (Carol e Marcos Bavuzo), um restaurante (Thiago e Tairone) e uma Galeria de Arte, que era a casa de Cultura de Juiz de Fora (Lícyia e Rodrigo), espaço onde mais tarde todos os núcleos se encontravam, para o que, na trama, era o lançamento da exposição de Arte da personagem Lícyia Benatti. No trajeto para a “Galeria de Arte”, alguns personagens de núcleos diferentes se encontravam e outras cenas eram desenvolvidas.

“Uma das cenas se mantinha dentro da sala (na Casa de Cultura) e as outras três saíam desses outros espaços e iam dentro do carro com cenas que aconteciam no Posto de Gasolina, na rua, numa rua em São Mateus, e nos próprios carros mesmo”. (PORTELLA, 2017)

A partir da fala do diretor Rodrigo Portella, observamos que a dupla que encenava na Casa de Cultura foi a única que permaneceu no mesmo espaço durante todo o espetáculo. Nesse caso, o público que escolhia começar por esse núcleo não tinha acesso a nenhuma das

cenas de itinerância, vindo a conhecer quase todos os outros personagens apenas no último ato.

O ator Vinícius Cristóvão reitera essa estrutura do espetáculo e esclarece que o primeiro ato acontecia em lugares diferentes da cidade, de forma simultânea, encenadas por duplas. A peça começava ao mesmo tempo. Eram quatro espaços distintos. Este primeiro momento levava cerca de 15 minutos. Já o segundo momento era composto por 10 minutos de itinerância, onde os atores faziam o trajeto em direção à Casa de Cultura, juntamente com seu público. Nesse percurso, aconteciam as “intercessões de cena”, onde alguns personagens se encontravam e novas cenas eram executadas.

[...] aí os atores se dividiam. Eu, por exemplo, pegava um carro e as pessoas vinham comigo. Três pessoas. E a Mia levava as pessoas do *Victory Business* para a Casa de Cultura a pé, Thiago pegava um taxi, Tairone ia dirigindo; então cada um tinha o seu trajeto, em que o público ia atrás, e na itinerância a gente se encontrava. Tinha uma cena muito louca que eu descia a Avenida Independência²¹ toda, virava ali para fazer o contorno para subir de volta no sentido Rio Branco; aí no que virava ali, tem um posto na esquina, eu parava no posto pra dar uma cerveja pra noiva que estava destrambelhada dentro do meu carro. No momento que o meu carro chega, chega também o carro do Bavuso, que é o noivo dela, com o público dele, procurando a noiva; porque ela abandonou ele no altar. Os nossos públicos se encontravam ali, e ninguém estava acreditando no que estava acontecendo. O público procurando a noiva e eu comprando cerveja. Só que a noiva sai do meu carro correndo e sobe a Independência. Aí é aventura. Velozes e furiosos. Eu pego meu carro correndo e mando todo mundo “entra aí! Vocês são loucos de deixarem ela ir embora. Entra aí”. Vou atrás da noiva e o noivo atrás de mim no carro; perseguição na Independência. Então ainda tem essas cenas. Depois disso, há o terceiro momento em que eu digo, que é, por exemplo, a minha cena e do Bavuzo no posto. (CRISTÓVÃO, 2017)

O fechamento do espetáculo acontecia pela convergência de todas as cenas e narrativas, agora concentradas num mesmo local. E, mesmo neste ambiente, o público precisava escolher qual desfecho acompanhar, ou seja, qual personagem ou história gostaria de continuar acompanhando. Também era nesse momento em que cenas, públicos e personagens se misturavam, possibilitando diversas formas de interação, uma vez que o público podia transitar pelo espaço e interagir com os atores, ficando a critério do espectador permanecer acompanhando o “desfecho” dos personagens escolhidos na cena inicial, ou se voltar para outras histórias, narrativas e personagens.

Em Quase nada é verdade todos os personagens possuíam histórias significativas e dramas pessoais que os ligavam uns aos outros. De acordo com o ator Vinícius Cristóvão, na trama, o personagem Vinícius é um professor de teatro que morava em Cataguases e namora a

²¹ A Avenida Independência atualmente se chama Av. Presidente Itamar Franco. Muitas pessoas ainda se referem a ela como Independência.

Mia, sua aluna. Ambos vivem uma forte paixão, e nessa relação o personagem de Vinícius acaba se deixando afetar pela aluna, enquanto a jovem atriz também vê no relacionamento maiores oportunidades no meio artístico.

No dia em que a história é contada, acontece o lançamento da exposição da artista Licya Benatti, que viveu uma paixão no passado com Vinícius, porém se casou com o irmão dele, Benjamin. A artista odeia o marido e o mata no dia do lançamento da exposição. O personagem de Rodrigo ajuda Licya a matar Benjamin e a esconder o corpo.

Thiago e Tairone, que iniciam a peça em um restaurante, formam um casal homoafetivo. Nesta relação, Thiago quer assumir o romance, enquanto Tairone prefere não viver esse relacionamento abertamente. Uma das características do personagem Thiago é que tudo o que se vê escrito nas paredes, ou em qualquer outro lugar, o personagem lê em voz alta, como placas de trânsito, cartazes nas paredes, nomes de lojas, etc.

O personagem de Bavuzo era funcionário de Benjamin, e acaba tendo um caso com Carol, a filha de seu chefe. Carol por ser dona da casa e possuir total autoridade sobre os funcionários, manipulava Bavuzo.

Na noite em que a história é contada, Bavuzo é abandonado por sua noiva, Aline, no dia do casamento, enquanto isso, Vinícius que passava de carro no momento da fuga acaba atropelando a noiva, que entra no carro e têm um momento romântico com ele. No decorrer da história se descobre que a moça foi a menina com quem Vinícius foi apaixonado na infância.

Ao longo da peça todos os dramas, segredos e questões vividas por cada personagem vão sendo revelados ao público, sendo narrativas que se interligam e proporcionam cenas conflituosas e impactantes a partir de cada encontro.

Ao desenrolar da peça, quando a trama vai se aproximando do final, alguns personagens como Vinícius, Aline e Tairone se tornam Rodrigo Portella, e assumem essa persona, de narrador, de alguém que criou e está contando essa história, logo, são personagens que tem conhecimento sobre tudo o que está acontecendo e de que tudo o que se vê não passa de teatro. Tais elementos de metalinguagem também compõem o espetáculo e influenciam em sua narrativa.



Fonte: Acervo de Vinícius Cristóvão

A peça foi construída de acordo com a estrutura da própria cidade. Segundo o diretor Rodrigo Portella, que também assina a dramaturgia do espetáculo, Juiz de Fora foi a escolha perfeita para a execução do projeto, principalmente por conta do tamanho da cidade e por possuir um trânsito menos intenso do que o que se encontra em uma metrópole, por exemplo. Nesse aspecto, diante da imprevisibilidade do trânsito, o controle do tempo era um fator de grande importância para a execução da peça.

A partir dos espaços escolhidos de encenação e da dramaturgia criada para eles, o tempo das cenas e do trajeto era cronometrado, para que todos os atores e seus respectivos públicos chegassem a tempo na Casa de Cultura, o que não impediu que alguns imprevistos acontecessem em algumas apresentações, como observamos nas palavras do ator Vinícius Cristóvão:

Foi uma matemática. A gente fez realmente uma conta pra saber quem que tinha que chegar, por exemplo, eu não poderia encontrar a Mia na casa de cultura, porque eu deixei ela no Hotel, só que ela foi sozinha pra lá, ela me desobedeceu e foi, na hora que eu chego lá, aí que eu vejo que ela tá, mas antes na escada eu não poderia ver. Teve um dia que eu atrasei por causa do trânsito, na hora que eu cheguei na casa eu vi a Mia, “nossa, meu público não pode ver a Mia”, aí eu parei todo mundo ‘Pera, vamos ficar aqui. Calma, eu preciso pensar’, aí eu fiquei pensando o que que eu ia fazer, fiquei literalmente pensando o que eu iria fazer, e aí o público me olhando pensando, aí deu tempo da Mia subir, aí de repente chega Bavuzo, aí eu falei ‘gente o que que eu vou fazer’, aí eu fechei todas as portas da casa de cultura, não deixei mais ninguém entrar, pra dar o tempo de eu subir [...] (CRISTÓVÃO, 2017)

Além de personagens e públicos que não podiam se encontrar antes do tempo, problemas no trânsito eram recorrentes, o que gerava atrasos e demandava que os atores estivessem em estado de alerta e prontidão, caso fosse necessário a improvisação de novas cenas, até que determinado ator pudesse chegar, como também foi relatado por Vinícius Cristóvão:

[...] um dia foi eu que causei, que o meu trajeto era o maior, eu saía do *Victory*, ali no Oswaldo Aranha, pegava a São Matheus, virava aquela entradinha ali que cai na Independência, ali eu atropelava a noiva, depois eu descia a Independência e ia cair nesse posto. Teve uma batida ali, na esquina da Batista com a Independência, e eu atrasei 10 minutos, não tinha nem como, e eu só mandando mensagem, lá eles tiveram que criar uma outra cena com a Mia. A Mia entrou, criou uma outra cena com a Lícy, que não existia, pra que desse tempo de eu chegar pra isso acontecer. Isso foi, por exemplo, uma coisa que aconteceu comigo, e aí o espetáculo mudou né, mudou no sentido que teve mais uma cena, [...] a gente estava tão alerta com a história, que a gente sabia onde e o que improvisar, que poderia ser crível pra que as pessoas acreditassem e embarcassem na história. Eu também bati meu carro, quando estava chegando na casa de cultura, fui dar uma ré, e aí não teve jeito, “Pá”, bati no muro. (CRISTÓVÃO, 2017)

Algo importante a se ressaltar sobre a construção da dramaturgia da peça é que, ao invés do espaço se adaptar à dramaturgia já existente, como acontece geralmente em um espaço tradicional, no Quase nada é verdade, a dramaturgia foi construída baseada nos próprios atores e nos locais escolhidos, sendo o espaço, nas palavras de Rodrigo Portella, o propositor da dramaturgia.

De acordo com Rodrigo Portella, a peça foi criada a partir do conceito de “Hiperdrama”, um modelo de teatro criado pelo dramaturgo americano Charles Deemer.

[...] ele é um conceito focado na ideia de que um espetáculo de teatro pode ser também como uma plataforma de jogo, onde os atores estão, os personagens e toda a trama está disponível numa, como uma grande plataforma e o telespectador pode escolher que caminho ele quer fazer dentro da mesma história, em tese é isso, bem grosseiramente falando. (PORTELLA, 2017)

De acordo com Deemer (1996), existem inúmeras diferenças entre o espaço tradicional de teatro e o conceito de espaço no Hiperdrama, que, de certa forma, definem quais são as principais características deste modelo. No espaço teatral tradicional, os espectadores se mantêm sentados no escuro, assistindo passivamente o que acontece no palco, e a história se desenvolve de forma normalmente linear. Já no Hiperdrama, a audiência possui uma maior autonomia, podendo escolher entre cenas que acontecem de forma simultânea, ou seja, a história não se apresenta de forma linear, uma vez que todas as cenas do espetáculo acontecem em diferentes espaços e ao mesmo tempo. Nesse aspecto, cada membro da plateia

deve escolher qual cena quer assistir.

Enquanto o teatro tradicional acontece em um palco, o hiperdrama acontece no “espaço real”. Por conta disso, sua forma é chamada de “filme vivo”. De acordo com o autor, “o palco” do hiperdrama é como um Set de filmagem, um espaço real”, no qual ações roteirizadas são criadas. Nesse sentido, as histórias são escritas para o espaço “real”, seja ele um bar, um banco de praça ou um quarto de hotel, sendo escrita justamente para o espaço escolhido.

Diferentemente do espaço tradicional, no Hiperdrama, o espectador possui o poder de escolha, e precisa tomar decisões durante toda a execução do espetáculo. Assim, cada espectador assiste a uma “peça diferente”, baseada em suas próprias escolhas. Ainda de acordo com Deemer (1996), diferentemente de uma dramaturgia teatral, onde existem personagens principais (protagonistas) e um enredo principal, no hiperdrama não existe esta distinção, uma vez que todos os atores estão no palco (no espaço teatral) o tempo todo, e o objetivo é que todos os personagens possuam histórias significativas que os liguem uns aos outros.

Além disso, diferentemente do teatro tradicional, onde só é necessário que o público assista ao espetáculo uma única vez para que entenda a “história contada”, no Hiperdrama é necessário que o público assista mais de uma vez, geralmente várias vezes, o mesmo espetáculo, de pontos de vista diferentes, para que consiga compreender a história como um todo.

Um dos fatores marcantes na construção textual da peça *Quase nada é verdade* é a fusão da ficção com elementos reais, principalmente na construção dramática dos personagens. Os personagens da peça possuíam as mesmas (ou quase as mesmas) características dos atores que os interpretavam. Podemos observar isso na escolha de seus nomes, no caso, o mesmo nome dos próprios atores, além de várias características pessoais de cada membro do elenco, que também foram atribuídas aos seus personagens. Essa proposta de construção dramática acaba tornando o texto e a atuação mais intimistas, criando-se também uma sensação de dúvida se aquilo que se apresenta é real ou apenas teatro. É como se a ficção recebesse algumas (ou várias) pinceladas de realidade.

De acordo com Rodrigo Portella, a utilização de elementos que brincam com a ideia de “real”, presentes na dramaturgia, é uma proposta que surgiu de uma experiência que teve em Buenos Aires, na Argentina, em conjunto com a diretora uruguaia Mariana Percovich, em que realizaram diversas práticas de teatro no “espaço real”.

Na cena do quarto de hotel, encenada por Vinícius Cristóvão e Mia Mozart, conseguimos evidenciar essas características, quando, em um determinado momento, o personagem “Vinícius”, em uma quebra total da quarta parede, fala diretamente ao público que se encontra espalhado pelo espaço: “Eu peço a todos vocês, por favor, que coloquem seus celulares em modo silencioso para que possamos dar início ao espetáculo. O meu nome é Vinícius Cristóvão, eu sou ator, produtor, diretor e taxista nas horas vagas e ela é Mia (apontando para a companheira de cena), abreviação de Camila, eu sei que é meio esquisito, mas é assim que é, ela é atriz, cineasta, dislexa ... e bonita de verdade”.

O texto, apesar de conter elementos da realidade e de ser proferido de forma informal e natural, nesse momento não é o ator que se dirige ao público e sim seu personagem, e por mais que ele avise que o espetáculo está prestes a começar, na verdade a peça já começou e tudo o que se vê é cena.

Espectáculo Quase nada é verdade – Quarto de Hotel.



Fonte: Acervo de Vinícius Cristóvão

Nesse aspecto, no que diz respeito à construção de texto, tudo o que foi criado para os personagens era uma releitura do que o diretor e dramaturgo da peça, Rodrigo Portella, fazia dos atores, a partir das características pessoais de cada um e de acordo também com o que era necessário dentro da história.

[...] mas o que a gente era foi uma coisa que foi surgindo a partir da cabeça do Rodrigo Portella, porque o espetáculo foi o álter ego dele, que todos nós éramos nós, porque os personagens tinham nossos próprios nomes. O meu personagem chamava Vinicius Cristóvão, era Mia Mozart, Thiago Andrade, Tairone Vale, era o nome da gente, ou seja, no texto que ele criou para nós misturou-se a minha vida, as características da minha vida com a ficção Vinicius Cristóvão. Ele criou o Vinicius Cristóvão a partir da minha vida e o que ele achava que era e o que se relacionava dentro da história [...] então essas coisas se misturavam, por isso o Quase nada é verdade. Minha mãe, por exemplo, foi me assistir. Foi muito engraçado, porque ela sabia que era eu, mas não era eu, então foi um nó na cabeça dela, porque (na ficção) eu estava namorando a Mia, e eu já fui casado com a Lícyia, que mora em Cataguases, então olha essa relação que se cria de Quase nada é verdade, (CRISTÓVÃO, 2017)

Nesse aspecto, tanto o espaço mais intimista, quanto o direcionamento do diretor da peça, Rodrigo Portella, fizeram com que os atores desenvolvessem suas cenas de forma quase que cinematográfica, sem as inflexões e impositões comuns no teatro, utilizadas principalmente por conta da distância com o público e a necessidade de que o mesmo entendesse e compreendesse tudo o que estava sendo encenado. Nesse caso, nos espaços escolhidos, como o quarto de hotel, por exemplo, o público permanecia próximo aos atores, íntimos da cena, o que não demandava uma preocupação com o volume da voz ou a execução de trejeitos ou movimentações muito amplas.

A partir disso, observamos um entrelaçamento entre teatro e cinema, no que diz respeito à atuação e à execução do projeto, o que podemos constatar de acordo com Rodrigo Portella:

Tem uma relação muito grande com o cinema, de fato; eu sou formado em cinema também, e me interessa muito, sempre me interessei muito em pensar como essas duas coisas podem se cruzar. E todas as vezes que eu pensei em como cruzar o teatro com cinema a ideia sempre passava por uma tela, né, sempre se ouve as pessoas falarem sobre essa coisa da tela no teatro, né, o vídeo, a filmagem, e eu achei que isso, talvez o cruzamento dessas duas linguagens, pudesse passar um pouco por essa coisa de usar o espaço real, e o espectador muito próximo do ator, escolhendo que ponto de vista ele quer assistir, se ele quer ver de muito perto como em um close, ou se ele quer ver de longe como em um plano geral e o espectador dentro de um espaço real como se fosse um set de filmagem; então assim tem uma relação muito grande na forma de interpretação que é muito naturalista. Os atores se relacionam como num cinema, com uma interpretação muito pequena, com gestos pequenos, composição vocal também muito pouco teatral e mais cinematográfica em vários sentidos e também na condução das emoções. (PORTELLA, 2017)

Nos encontros possibilitados durante o trajeto, muitas pessoas que não faziam parte do público tiveram contato com as cenas e grande parte acreditava que os acontecimentos encenados eram reais. Parte dessa interação também é relatada pelo ator Vinicius Cristóvão:

[...] teve uma coisa que foi muito engraçada, que eu acho que foi um grande símbolo desse espetáculo: depois da cena de eu encontrando com a noiva, atropelando a noiva, eu saio do carro e a gente lasca um beijo, bem cinema a coisa, e estava chovendo, foi lindo, chovendo nela, em mim, a gente se beijando e o pessoal filmando, aí tem essa cena, e tem uma outra cena de itinerância, que é o Bavuzo que faz o noivo dessa noiva, claro, que sai procurando ela pela cidade, tá bom, ele passou lá na catedral encontrou um cara e perguntou pro cara: “Você viu uma moça vestida de noiva?”, e ele respondeu: “Vi, ela estava beijando um cara lá na Independência”. Imagina a cabeça desse cara que não sabe que isso é teatro?! (CRISTÓVÃO, 2017)

Um dos espectadores da peça, o ator Ulisses Belleigoli, assistiu ao espetáculo por 15 vezes, de “ângulos diferentes” e, em sua concepção, a cada apresentação se viviam novas experiências, e, em parte, isso se dava por conta do espaço urbano e pela fluidez e imprevisibilidade de acontecimentos presentes no cotidiano.

[...] cada dia é um dia, você vê a mesma cena, e não é a mesma coisa, e com essa coisa de ser itinerante, a peça era muito, assim, plástica porque é isso, por exemplo, a cena da Vaporetto mesmo, a primeira vez que eu assisti, a gente estava lá, e as pessoas em volta ficavam constrangidas né, “nossa tem um casal brigando”, aquela coisa toda, e a outra vez que a gente assistiu tinha uns adolescentes, eles meio que riram, aí a gente riu também, e as pessoas meio sem graça, eles viram que era sério, então assim, como a peça tinha esse lugar da coisa na rua, eu achava bem diferente [...] de acordo com por quem a gente passava de carro, tinha dia que tinha trânsito, tinha dia que não tinha, tinha dia que o motorista de táxi conversava com você, tem dia que as pessoas na rua ajudam a tentar achar a noiva, enfim, é bem diferente. Então eu acho que fazia diferença em várias vezes [...] eu lembro que, teve assim, o primeiro dia que eu assisti a cena, porque quando você vai com o Vinicius você pega a Aline no caminho, que é a noiva, e a primeira vez que eu fui assistir essa cena estava chovendo, mas uma chuva, e a cena foi uma coisa sabe, a chuva, e as janelas do carro fechadas, o vidro, e a gente naquele barulho da chuva no carro, aquela música altíssima e a gente vendo. E a outra vez que eu vi essa cena, era uma noite linda assim, estava um calor, Vinicius deixou a porta aberta do carro, ele esqueceu de fechar a porta, e a gente ouvia a música e ouvia as pessoas vendo eles na rua, porque a gente via as pessoas né, no dia de chuva não tinha ninguém na rua, aquele dia tinha um monte de gente na rua, então tinha uma coisa assim (BELLEIGOLI, 2017)

Além disso, ainda de acordo com o espectador, era comum que pessoas que passavam pelo local se mostrassem curiosas, e muitas vezes tomassem os acontecimentos como reais. Em cada apresentação, não só elementos do trânsito ou do clima proporcionavam novas e imprevisíveis experiências, mas também as interações com esse “público” que não sabia que tudo o que ali acontecia era teatro.

[...] eu lembro que uma vez que eu fui com o Bavuzo, também no carro, e ele vai procurando a noiva, e ali uma família ficou mortificada; ele começou a perguntar né, ‘ah, vocês viram uma noiva?’ A mãe da família falou: ‘Mas, noiva? Na rua?’, aí a filha dela meio que olhou assim, ‘mãe, você não tá vendo?’ Meio que querendo dizer “ele é o noivo”, porque ele estava meio choroso, aí a moça fez assim: “Ai meu Deus. Mas olha, você vai achar ela, que Deus está no controle das coisas”, aí ela ficou muito emocionada, ficou todo mundo sem saber o que fazer, e a gente no carro

muito emocionado também, e é isso; assim, aquela pessoa não estava na peça, mas naquele dia pra gente, pra nossa mínima plateia de quatro pessoas ali no carro aquele momento aconteceu, né, e ele ensinou pra gente várias coisas ali, então eu acho que era uma peça muito potente, assim, muito rica nessas possibilidades, eu já ia também assim “o que é que será que vai acontecer hoje?!”. (BELLEIGOLI, 2017)

A partir do que vimos até agora, e dos relatos apresentados nesta pesquisa, podemos observar o impacto que os acontecimentos da vida urbana têm sobre “a cena”, ao mesmo tempo em que a peça está sendo executada, ou seja, nesse momento, o teatro precisa se adequar ao espaço e às suas condições, que por ser imprevisível e sujeito a inúmeras interferências, propõe desafios, sendo necessário que estejam todos atentos e aptos ao improviso e à mudança de planos.

Nesse cenário, o palco é a própria cidade, e por mais que exista um roteiro e um cronograma de percurso, ou por mais que tenham acontecido ensaios e testes antes da execução da peça, a rua permanece fluida, e há sempre a possibilidade de que não só acontecimentos e interações enriqueçam a experiência da peça, mas também possibilitem que as coisas fujam do controle.

[...] existe um risco muito grande, porque é um espaço que não dá pra controlar totalmente; então assim, na caixa preta você controla tudo, você controla toda a incidência de luz, toda a incidência de som, toda interferência de tudo, tá tudo controlado, na rua você não tem controle, as coisas estão acontecendo, a vida está acontecendo paralelamente e de repente uma pessoa que está passando com uma bolsa, indo pegar um ônibus, vira personagem de uma peça porque está sendo assistida por um grupo de pessoas pela janela de uma casa; então ela vira espectador e ao mesmo tempo o ator vira um pouco personagem real, porque ele está ali de fato num ônibus, ele entra dentro do ônibus vestido de noiva, enfim, esse atravessamento transforma um pouco, ressignifica de fato esses personagens, do que é real e do que é ficção, e o ator tem que lidar com o que é real e trazer o que é real para dentro da ficção e, de certa forma, se transformar em algo real pra poder interagir com a vida real, com aquela que está acontecendo ali, aos olhos dele; daí, de alguma maneira, há um risco. Não está tudo controlado. Há um trânsito, um caminhão do lixo que para, uma pessoa que atravessa, um sinal que fecha e no outro dia não fecha e atrasa os tempos, e estica uma outra cena que depende da chegada de um outro personagem, então na verdade essas coisas todas vão interferindo e é um risco. Um risco de como aconteceu de um dia, teve um problema, não lembro exatamente qual que aconteceu, parece que foi um caminhão do lixo, exatamente na rua São Mateus, numa rua daquelas paralelas, daquelas transversais que o cara não conseguiu passar com o carro e aí a cena que era na casa de Cultura que dependia da chegada dele para grande surpresa demorou uma vida inteira; então eles começaram a improvisar, começaram a fazer um milhão de coisas que não tinha no texto e podia ter sido um fracasso. Mas assim, eles conseguiram salvar o espetáculo; todo mundo percebeu que estava ... teve uma hora que não teve mais jeito, eles estavam construindo coisas que não eram textuais, porque foi realmente demais; já aconteceu de chegar no posto de gasolina e as pessoas não deixarem eles entrarem na loja de conveniência ou da polícia parar, enfim, a gente corre todo tipo de risco, e corre o risco de um espectador dentro do carro começar a interagir na trama e aí como é que faz também para relacionar com isso?! (PORTELLA, 2017)

A prática performática na rua, de qualquer maneira, já chama a atenção de transeuntes. Porém, quando a performance imita a realidade, se fazendo crível para aqueles que passam, observamos um processo que se assemelha ao *teatro do invisível*, criado pelo diretor, dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal. Apesar de terem finalidades diferentes, tanto a prática de Boal quanto o conceito da peça *Quase nada é verdade*, parecem chegar em um mesmo lugar, no que se refere à recepção da mensagem pelo público.

O *teatro do invisível* é uma ramificação do *teatro do oprimido*, também criado por Boal, e consiste na reprodução (encenação) de situações, que recriam em perfeita verossimilhança acontecimentos do mundo real, buscando testar as diversas reações possíveis daqueles que passam pela cena. Geralmente, criam-se situações com o objetivo de proporcionar reflexão acerca de assuntos políticos ou sociais. Para isso, as cenas precisam ser desenvolvidas em espaços públicos e comuns, onde de fato tais situações poderiam acontecer, e nunca se revelando como teatro, o que faz com que o público tenha uma total experiência e se deixe afetar pelo que acontece, se tornando, de certa forma, agente da cena, e se mostrando também aberto a discussões e à reflexão.

Trata-se de uma encenação apresentada como fato concreto da vida real, que não pode ser revelada como teatro. Apesar de a encenação ser produzida como teatro, deve ser apresentada no local onde poderia acontecer como fato verídico, não sendo identificada como evento teatral. Dessa forma, os espectadores são reais participantes, reagem e opinam espontaneamente à discussão provocada pela encenação. O Teatro invisível objetiva dar visibilidade ao que está invisível na vida cotidiana. Revelá-lo como encenação teatral pode colocar o grupo em risco e criar uma sensação de traição entre os e as espectadores/as. [...] Teatro-invisível nada tem a ver com improvisação, trata-se de um modelo criado como fórum que deve ser produzido a partir do estudo da situação e deve ser ensaiado como tal, para que o grupo possa testar possibilidades de intervenção. (SANTOS, 2016, p. 88-89)

De acordo com Santos (2016), o grupo deve estar acompanhado de aliados externos, como um advogado, para caso aconteça alguma emergência e, nesse caso, tanto a estratégia de atuação quanto a formação de alianças devem levar em conta o contexto local.

Os atores que desenvolvem pesquisas com teatro do invisível precisam estar preparados para imprevistos, bem como para as mais diversas reações e retaliações, pois os que passam pelo local da cena podem interagir das mais diversas formas, desde as mais educadas até as mais violentas, dependendo do que é encenado e de como aquela cena (situação) os afeta.

Como abordamos anteriormente, é importante ressaltar que, apesar do espetáculo analisado neste capítulo não possuir exatamente a mesma finalidade do teatro do invisível,

que tem como característica uma vertente questionadora e um discurso mais político-social, ambos se assemelham na forma como o público recebe a mensagem através da encenação no espaço público e urbano. Embora, no teatro invisível o público não saiba que o que vê é teatro, no hiperdrama há, de um lado, um público consciente que paga e escolhe sua trajetória e, de outro, há outro um público que participa no mesmo nível do teatro invisível.

Na peça *Quase nada é verdade*, até mesmo o público pagante, que sabia que tudo o que ali acontecia era teatro, intervinha em alguns momentos, por se sentirem afetados com o grau de realidade das cenas. Em parte, não só pela encenação crível dos atores, mas pela relação intimista que a peça propõe entre ator e espectador, que se vê quase que autorizado a intervir. Essa intervenção, talvez, não aconteceria em um espaço tradicional, onde se cria uma distância entre cena e plateia, sendo que, por mais que a cena seja violenta ou incômoda, dificilmente alguém sobe em um palco, durante uma apresentação tradicional de teatro, para tentar impedir que determinada situação aconteça.

Nessas situações, o público se torna participativo, se torna parte da cena, o que pode ser observado no relato de Vinícius Cristóvão:

[...] eu tinha uma cena com Marcus Bavuzo, que a gente entrava no quarto, tinha nove pessoas a nossa volta, um cubículo mesmo, e a gente caía na porrada mesmo, assim muita porrada; era forte, o Bavuzo quase que desmaiou uma vez, porque eu pressionei ele assim, e aí duas vezes o público separou a gente, isso é muito louco, o público realmente separou a gente porque não queria mais ver aquilo, não queria ver aquela briga, aí o cara falou assim “não, para com isso, chega, já deu, vai, chega”, só que aí eu fui pra cima de novo “não, chega, para”, aí o cara me segurou com uma força que eu não conseguia mais fazer a cena [...] o estímulo do espetáculo é o de que o público seja participante, que seja personagem, então ele é muito ativo [...] ele é tão personagem quanto eu ali, porque ele se assume parte da história, ele entra na história, mesmo [...]. Quando esse público vai lá e separa dois atores que estão brigando, eles sabem que é cena, ele pagou pra estar lá, ele sabe que é teatro, mas ele separou, ele ficou nervoso, ele atuou diretamente na construção daquela história. Eu tive que mudar a minha cena, porque ele me impediu de continuar a cena, então isso é muito forte. (CRISTÓVÃO, 2017)

Apesar de possibilitar à plateia uma determinada autonomia, e um poder de escolha, que dificilmente poderia ser oferecido em um espaço de encenação tradicional, de acordo com Deemer (1996), esse formato de espetáculo não “seria para qualquer um”, ou seja, o formato acaba não se encaixando ao gosto de todos, uma vez que muitos podem se sentir frustrados pela forma como o espetáculo é construído, baseando-se no pensamento de que um único ponto de vista, no caso a visualização da história de forma parcial e seletiva, não seria suficiente para se ter uma total compreensão do espetáculo. Por outro lado, tal formato também ganha muitos admiradores, que se propõem a assistir ao espetáculo por mais de uma

vez, ou várias vezes, para acompanhar a narrativa a partir de outros “pontos de vista” (outras cenas) e assim assimilar a peça em toda a sua extensão.

Em Quase nada é verdade, como mencionado anteriormente, o espectador Ulisses Belleigoli se destacou por ter assistido à apresentação por 15 vezes e, a partir de seus relatos, observamos as inúmeras possibilidades de acontecimentos e de vivências proporcionadas em cada apresentação. Na concepção do espectador, a experiência de assistir ao espetáculo por mais de uma vez também era fortalecida pela sensação de acompanhar os personagens em seus trajetos e, de certa forma, experienciar novamente emoções já vivenciadas.

Assisti todas (as cenas) duas vezes, assim, pelo menos né, porque eram, quantas possibilidades? Eram duas possibilidades na Vaporetto, que foi por onde eu comecei. Eram duas possibilidades na praça, eu considero outras possibilidades porque com cada personagem era diferente, então tem duas da Vaporetto, duas da praça Kennedy, duas do Hotel, e uma da casa de Cultura, então eram sete possibilidades de caminho no início, e eu fui em cada um deles, duas vezes, e mais uma [...] eu já tinha assistido no sentido assim de outros locais que não o teatro tradicional, mas uma peça assim que explorasse a cidade, né, que a gente andasse pela cidade e tudo, e que tivesse essa coisa né, uma coisa que eu gostava muito que era a gente andar com os atores de carro, ter uma coisa dos atores guiarem a gente por um lugar que não é deles, a cidade não é... ou é deles também, mas não era só deles. Então, era uma das coisas que eu mais gostava na peça também, era esse início, essa coisa de que eu já sabia muitas vezes o que iria acontecer, mas de eu estar vivendo a emoção renovada com aquele personagem [...] ele teoricamente não sabe o que é que vai acontecer, na vida dele aquele dia, eu mais ou menos meio que sabia, então eu gostava também de participar disso. (BELLEIGOLI, 2017)

A partir do que observamos até o presente momento, podemos perceber que o modelo de hiperdrama, adotado na peça Quase Nada é Verdade, é capaz de proporcionar uma experiência cênica que se mostra transgressora, em todos os sentidos, e que transcende completamente a noção de teatro tradicional.

Podemos concluir que esse modelo se permite ultrapassar inúmeros limites teatrais pré-estabelecidos, se permitindo chegar a outros níveis de vivência teatral, no que diz respeito ao espaço, atuação, dramaturgia (como observamos em Quase nada é verdade), na relação com o público e na relação que esse público cria com a peça.

É um processo composto não só por múltiplos espaços de representação, mas também por múltiplas possibilidades, e que se mostra de fundamental importância para a evolução do que entendemos como teatro, contribuindo para a quebra de barreiras espaciais, para a construção de novas identidades, formas e experimentações.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos este trabalho de pesquisa, tínhamos como objetivo principal analisar a influência dos espaços de encenação sobre a construção teatral, mais especificadamente o teatro alternativo ou não tradicional, bem como os tipos de ressignificação que os espaços podem oferecer para a dramaturgia, podendo, também, serem ressignificados por ela.

Neste percurso, pudemos observar que, de fato, os espaços de representação não tradicionais, geralmente imbuídos de uma atmosfera que se assemelha à realidade, como no caso das produções do Teatro da Vertigem, muitas vezes, complementam a dramaturgia do espetáculo, ajudando a construir sentidos e significados. Mas também observamos, com a análise da peça *Quase nada é verdade*, que os espaços escolhidos de atuação também podem ser ressignificados pela história.

No caso do Teatro da Vertigem, por exemplo, pudemos perceber que os espaços eram escolhidos a partir daquilo que eles significavam, ou seja, a partir dos sentidos já existentes naquele local e na ressignificação deles para o público. Nesse caso, os espaços eram escolhidos para complementar uma dramaturgia já existente, às vezes, utilizando-se da história já contida em “suas paredes”, para intensificar o significado dramático da peça, buscando também uma certa semelhança com a realidade, como a utilização de sons gravados em espaços semelhantes aos escolhidos, como igrejas, hospitais e presídios, na sonoplastia das peças.

Já a partir da análise da peça *Quase nada é verdade*, conseguimos perceber o contrário. Nesse caso, os espaços foram escolhidos antes da dramaturgia ser concebida, sendo ela criada justamente para os locais de encenação definidos. Nesse aspecto, no *Quase nada é verdade*, era o espaço que ditava “a cena”, influenciando diretamente na dramaturgia e na forma de atuação. Observamos, também, que os espaços reais utilizados dialogavam com a dramaturgia criada, que tinha como principal característica um entrelaçamento com a realidade, provocando dúvidas sobre o que era real e o que era teatro.

Nesses espaços, a relação tradicional de palco e plateia se desconstrói completamente, dando lugar a inúmeras possibilidades de interação entre ator e público. Sendo assim, podemos entender também que os espaços alternativos de atuação, em sua maioria, proporcionam uma maior proximidade entre “cena” e espectador, possibilitando uma forma mais intimista de atuação, uma maior interação do público, uma quebra constante da

quarta parede, mudanças na forma de atuação e na construção de personagens, como observamos em *Quase nada é verdade* e, muitas vezes, uma forte semelhança com a realidade.

A partir do que analisamos neste trabalho, concluímos que o teatro contemporâneo se encontra em um processo de constantes experimentações e transgressões espaciais. Apesar de edifícios teatrais tradicionais, como o palco italiano, ainda serem os mais utilizados, acreditamos que, de qualquer maneira, estes processos de ressignificação de espaços e das mais diversas formas de experimentação presentes no teatro atual, seja em um âmbito espacial ou não, abrem novos caminhos para o fazer teatral e contribuem para uma constante evolução do teatro.

Acreditamos na importância de pesquisas voltadas para o fazer teatral e percebemos a necessidade de que mais trabalhos acadêmicos como este sejam desenvolvidos, buscando analisar e contextualizar as novas formas, práticas, transgressões, experimentações e conceitos teatrais presentes no teatro contemporâneo. Além disso, compreendemos que o presente trabalho contribui, de certa forma, para a preservação da memória teatral da cidade de Juiz de Fora, incluindo em seus anais o espetáculo *Quase nada é verdade*, com seus conceitos, a quebra de barreiras espaciais e dramáticas proporcionadas por ele, e sua importância para a produção teatral local.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Marcos Antônio. **O Teatro como um sistema de Comunicação**. São Paulo: Trans/form/ação, 2001.
- ARAÚJO, Antônio. Entrevista com Antônio Araújo. Cartografia de BR-3. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, n. 5, p.169-173, 2005. Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade de São Paulo (USP).
- BARRETO, Gabriela Mafra. **A cidade como cena para os grupos teatrais: O caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem**. 2008. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 27 nov. 2018.
- BELLEIGOLI, Ulisses. **Entrevista** concedida a autora em 10 de outubro de 2017.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Michele; VALDEZ, Carmem. Entrevista: Sérgio Siviero, do grupo Teatro da Vertigem. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.1-28, 2012. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO.
- CARLSON, Marvin; LIMA, Tradução Jaqueline Rodrigues e Evelyn F.w.. A Cidade como Teatro. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.1-22, 2012. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO.
- CARVALHO, André Sass. MALANGA, Eliana Branco. **Cenografia: Uma história em construção**. Arte Revista. Volume 1. 2013.
- CASTIAJO, Isabel. **O Teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. (Monografias). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=dEbQCwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=castiajo+2012&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjioLt7_TeAhVJOZAKHQIKC7EQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- COURTNEY, Richard. **JOGO, TEATRO & PENSAMENTO**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 328 p. (ESTUDOS - Vol. 76).
- CRISTÓVÃO, Vinicius. **Entrevista** concedida a autora em 18 de setembro de 2017.
- DANCKWARDT, Voltaire P. **O Edifício Teatral: Resultado edificado da relação Palco-Platéia**. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.
- DEEMER, Charles. Hyperdrama and Virtual Development – notes on creating new hyperdrama in cyberspace. Theatre Central Presents, v. 1, n. 3, s.p., 01 set. 1996. Disponível em: <<http://ibiblio.org/cdeemer/virtdev.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

DEL NERO, Cyro. *Máquina para os Deuses*. São Paulo: SENAC, 2009.

GIRARD, Gilles; OUELLET, Réal. **O universo do teatro**. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina - O político e o revolucionário**. 1977. 241 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais do Ifch, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

LEACROFT, Helen. **Theatre and playhouse**. London: Methuen, 1984.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. 246 p. Disponível em: <
https://books.google.com.br/books?id=xc2BG6i9AVAC&pg=PA12&dq=espa%C3%A7o+evelyn+lima&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi0z5Wu8PTeAhXIW5AKHXU_BaQQ6AEILjAB#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 27 nov. 2018.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Fundamentos).

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ed. Ática, 1989. (Série Princípios).

MATE, Alexandre. **O Renascimento Inglês: o teatro elisabetano**. São Paulo: Laboratório - Portal Teatro Sem Cortinas, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. GUINSBURG. J. e PEREIRA, Maria Lúcia. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. **O espaço shakespeariano na poética de Helio Eichbauer**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

PORTELLA, Rodrigo. **Entrevista** concedida a autora em 21 de novembro de 2017.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. Apocalipse 1.11, do Teatro da Vertigem: Espaços alternativos para um teatro político. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p.181-196, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e asas - uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016. 532 p.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. 122 p.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VERGARA, Sylvia Constant; CARVALHO, José Luis Felício dos Santos de; GOMES, Ana Paula Cortat Zambrotti. CONTROLE E COERÇÃO: A PEDAGOGIA DO OLHAR NA ESPACIALIDADE DO TEATRO E DAS ORGANIZAÇÕES. **RAE- Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 44, n. 3, p.10-19, 2004.

ZILIO, Daniela Tunes. **A evolução da caixa cênica:** transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 2010.

APÊNDICES

Apêndice 1

1 - Entrevista concedida por Vinícius Cristóvão, em 18 de setembro de 2017.

Como foi o processo criativo do quase nada é verdade? Como ele funcionou para vocês atores, e como foi o processo de criação?

O “quase nada é verdade” começou, acho que teve um processo de mais ou menos 1 ano, sendo que eu entrei na segunda parte dele, que eu vou explicar. O Rodrigo Portella, ele se juntou com 4 atores, produtores aqui de Juiz de Fora, que é o Marcos Bavuso, Tairone Vale, Zezinho Mancini e Samir, o Samir também estava no início, Samir Hauaji. São os quatro e o Rodrigo. Aí ele propôs isso que ele queria fazer aqui em Juiz de Fora. Só que ele não queria fazer isso no formato tradicional do Teatro, ele tinha acabado de sair, acho que do Chile, eu tenho que certificar isso, que ele fez uma pesquisa desse teatro mais íntimo né, desse teatro que realmente quebra a quarta parede completa, e quebra o chão inclusive, que ele pode acontecer em qualquer lugar, no Hotel, por exemplo, onde foi a minha cena, onde começava a minha cena, ou seja, um lugar que nunca seria teatro e foi teatro, porque tinham dois atores, porque tinha um texto para aquilo, porque tinha até uma iluminação meio que pensada, utilizando o que havia ali naquele momento. Aí ele fez isso, então ele juntou com esses artistas produtores pra criar esse tipo de teatro e aí começaram a pensar em várias coisas assim. O início do projeto era chamado ‘cartografia’, de pensar mesmo, lugares que estabelecem uma rede, depois, a partir de uma intercessão, chamava cartografia, e aí ele fez uma imersão, uma proposta com vários atores de Juiz de Fora, foi fazendo, acho que teve umas três imersões de final de semana, em que em um primeiro projeto ele convidou as pessoas que interessavam a ele, assim, não sei, ou produtores, depende, eu não estava nesse lugar, e depois ele foi justamente testando esse não lugar do teatro, ia principalmente para uma casa, um sítio, onde lá ele propunha jogos teatrais mesmo, jogos de olhar e jogos de texto, de vivência, uma vivência mesmo, em que ele já propunha um lugar que não é teatro, inclusive assumindo esse lugar, assumindo a poltrona, assumindo a cama, assumindo o guarda-roupa. O que houvesse naquele lugar a gente teria que fazer várias improvisações em relação a isso. Nesse primeiro momento eu não participei, eu entrei na terceira leva, em que ele ofereceu a terceira vivência, ele ofereceu isso para vários atores, aí me convidaram e

estavam muitos atores de Juiz de fora lá, atores com muita experiência, com pouca experiência, enfim, bem diverso, bem diferentes entre si, que até então ele não tinha, até então naquele momento que me foi dito, que eles não tinham ainda quem eram esses personagens, eles tinham as histórias na cabeça, com histórias que iam se entrelaçar. Algumas entraram outras não, no espetáculo, mas até então não tinha pessoa, aí ele foi propondo vivências, continuando o mesmo processo que foi no primeiro e no segundo, foi propondo vivências e essas vivências foram trazendo essas pessoas interessantes pra ele. Aí nesse último, nessa última terceira, que foi a que eu fiz, eu fui convidado a participar do espetáculo, com mais oito, nove atores, não ... deixa eu pensar aqui, Eu e Mia, deixa eu pensar nos personagens ... Eu e Mia, Tairone e Thiago, Licya e Rodrigo, Bavuzo e Carol. São oito personagens no total, oito atores no total foram convidados, aí a partir disso, a gente começou a se encontrar e ele foi explicando isso pra um processo, que era um processo novo pra ele, que ele estava começando naquele momento, enquanto proposta, ele só sabia que não ia ser um espaço convencional mesmo, e aí dessas conversas ele foi propondo improvisações entre nós, em grupo e depois em duplas, muito louco, porque a gente não sabia quem a gente seria, qual a nossa história, sendo que eu, por exemplo, pulei de duas histórias diferentes, até cair na Mia, o que desde o início eu sabia que eu iria contracenar com a Mia. Ele escolheu esse casal, Vinicius e Mia, como Thiago e Tairone, e depois disso, foi intensificando, mas o que a gente era foi uma coisa que foi surgindo a partir da cabeça do Rodrigo Portella, porque o espetáculo foi o alterego dele, que todos nós éramos nós, porque os personagens tinham nossos próprios nomes. O meu personagem chamava Vinicius Cristóvão, era Mia Mozart, Thiago Andrade, Tairone Vale, era o nome da gente, ou seja, no texto que ele criou para nós, misturou-se a minha vida, as características da minha vida com a ficção Vinicius Cristóvão. Ele criou o Vinicius Cristóvão a partir da minha vida e o que ele achava que era e o que se relacionava dentro da história né, porque por exemplo, o meu personagem Vinicius Cristóvão, eu me assumia, na minha cena eu falava 'Meu nome é Vinicius Cristóvão, eu sou ator, produtor, e taxista nas horas vagas', eu tenho um taxi em São João Del Rei, e 'sou professor de teatro e eu namoro a Mia, a Mia ela está junto comigo a 2 anos, essa menina aí desse tamanho', aí eu falava dela 'a Mia é atriz, cineasta, dislexa e bonita de verdade', sabe, a Mia é linda né, então essas coisas se misturavam, por isso o 'Quase nada é verdade'. Minha mãe, por exemplo, foi me assistir. Foi muito engraçado, porque ela sabia que era eu, mas não era eu, então foi um nó na cabeça dela, porque (na ficção) eu estava namorando a Mia, e eu já fui casado com a Licya, que mora em Cataquases, então olha essa relação que se cria de Quase nada é verdade. isso fez com que as pessoas, isso foi muito interessante, muitas coisas interessantes nessa peça,

mesmo, mas no público, agora olhando pra ele, fez com que o público realmente acreditasse no que ele estava vendo, foi muito louco, você foi lá para assistir o teatro, você pagou para assistir o teatro, agora na transição, na itinerância e na relação. Você acreditava nas relações que estavam acontecendo. Eu tinha uma cena com Marcus Bavuzo, que a gente entrava no quarto, tinha nove pessoas a nossa volta, um cubículo mesmo assim, e a gente caía na porrada mesmo, assim muita porrada; era forte assim, o Bavuzo quase que desmaiou uma vez, porque eu pressionei ele assim, e aí duas vezes o público separou a gente, isso é muito louco, o público realmente separou a gente porque não queria mais ver aquilo, não queria ver aquela briga, aí o cara falou assim ' não, para com isso, chega, já deu, vai, chega', só que aí eu fui pra cima de novo 'não, chega, para', aí o cara me segurou com uma força que eu não conseguia mais fazer a cena, então essas coisas se mesclavam. Você falou do processo de criação. Ele estava com a gente e muito intimamente, então o Rodrigo ele dirigiu a gente como cinema, sabendo que aquilo era uma estética além de um espetáculo, porque se eu estava dirigindo o meu personagem, eu tinha uma itinerância que eu saía do hotel, saía de carro, o público ia comigo dentro do carro, três pessoas, passava pela independência atropelava uma noiva, a noiva entrava no carro, ela me dava uns beijos, a gente se pegava ali, então tudo muito cinema, muito íntimo, muito real a coisa sabe, e ele foi incentivando a gente pra que a gente assumisse esse lugar pequeno no sentido da interpretação, que não é grande, eu não preciso de “uma voz assim” (aumentando o tom de voz), não, eu estou aqui, isso aqui é uma cena se a gente tivesse aqui um público do lado, com um texto, seria. Tinha um texto cravado. E ele escreveu as minhas respirações, por exemplo, só que, claro, não tem como seguir isso, e ele inclusive deu a liberdade da gente improvisar porque a vida acontece, eu quase bati meu carro, eu atrasei duas vezes por causa da itinerância, porque o trânsito parou. Não tem como. Você tem que assumir outras coisas né, como você também era você, tinha coisas que eu colocava na minha vida para preencher, colocar nessa lacuna aí, e aí a gente foi separando, ele fez pelo processo que você está falando de criação, ele foi juntando pra fazer exercícios em coletivo e paralelo a isso, ele foi dirigindo os pares de cena.

Os primeiros pares de cena foram eu e Mia, Thiago e Tairone, Licya e Rodrigo e Carol e Bavuzo. Aí depois, naturalmente existiu um terceiro processo que aí há a intercessão das cenas, onde eu encontrava com a Licya, onde que a Mia encontrava com o Rodrigo, porque a peça tinha três atos. O primeiro ato começava em quatro lugares diferentes de Juiz de Fora, num quarto de hotel, que era a minha cena com a Mia, em um restaurante que foi lá no Alameda, onde tinha o Vaporeto, era Thiago e Tairone. Rodrigo e Licya começavam dentro

da Casa de Cultura, que é onde todas as cenas convergiam depois, e Carol e Bavuzo começavam numa pracinha aqui próximo do Olegário, esse é o primeiro ato. 15 minutos essa cena. Depois mais 10 minutos de itinerância. Aí os atores se dividiam. Eu, por exemplo, pegava um carro e as pessoas vinham comigo. Três pessoas. E a Mia levava as pessoas do *Victory Business* para a Casa de Cultura a pé, Thiago pegava um taxi, Tairone ia dirigindo; então cada um tinha o seu trajeto, em que o público ia atrás, e na itinerância a gente se encontrava. Tinha uma cena muito louca que eu descia a Avenida Independência toda, virava ali para fazer o contorno para subir de volta no sentido Rio Branco; aí no que virava ali, tem um posto na esquina, eu parava no posto pra dar uma cerveja pra noiva que estava destrambelhada dentro do meu carro. No momento que o meu carro chega, chega também o carro do Bavuzo, que é o noivo dela, com o público dele, procurando a noiva; porque ela abandonou ele no altar. Os nossos públicos se encontravam ali, e ninguém estava acreditando no que estava acontecendo. O público procurando a noiva e eu comprando cerveja. Só que a noiva sai do meu carro correndo e sobe a Independência. Aí é aventura. Velozes e furiosos. Eu pego meu carro correndo e mando todo mundo “entra aí! Vocês são loucos de deixarem ela ir embora. Entra aí”. Vou atrás da noiva e o noivo atrás de mim no carro; perseguição na Independência. Então ainda tem essas cenas. Depois disso, há o terceiro momento em que eu digo, que é, por exemplo, a minha cena e do Bavuzo no posto.

Ao mesmo tempo que nós, enquanto atores, ficamos numa situação difícil, muito difícil atuar nesse espetáculo, porque ‘você é você, mas não é você’, é vida real, mesmo, você tem que lidar com situações muito reais, improvisar seu personagem a partir delas, e a gente não tinha segurança alguma, nesse espetáculo o ator é o risco. É risco. A palavra pra mim é risco, porque não há segurança alguma, porque tudo pode acontecer. Eu tenho um texto, só que meu texto tem que mudar, porque várias coisas aconteceram e aconteceram muitas coisas, aí você fica num processo muito alerta, você não pensa, você age, a partir do que você tem do material né, do texto que você tem, da história que você tem para contar, do tempo que você tem de 10 minutos para chegar nos lugares. Eu tive que ficar contando tempo.

Como foi essa questão do tempo?

Foi uma matemática. A gente fez realmente uma conta pra saber quem que tinha que chegar, por exemplo, eu não poderia encontrar a Mia na casa de cultura, porque eu deixei ela no Hotel, só que ela foi sozinha pra lá, ela me desobedeceu e foi, na hora que eu chego lá, aí que

eu vejo que ela tá, mas antes na escada eu não poderia ver. Teve um dia que eu atrasei por causa do transito, na hora que eu cheguei na casa eu vi a Mia, “nossa, meu público não pode ver a Mia”, aí eu parei todo mundo ‘Pera, vamos ficar aqui. Calma, eu preciso pensar’, aí eu fiquei pensando o que que eu ia fazer, fiquei literalmente pensando o que eu iria fazer, e aí o público me olhando pensando, aí deu tempo da Mia subir, aí de repente chega Bavuzo, aí eu falei ‘gente o que que eu vou fazer’, aí eu fechei todas as portas da casa de cultura, não deixei mais ninguém entrar, pra dar o tempo de eu subir.

Mas, vocês chegaram a ensaiar essa movimentação na rua?

Sim, ensaiamos

Com carro, com taxi?

Com tudo. Justamente para cronometrar o tempo. ‘Ah, então eu levo do posto até aqui 10 minutos, da casa de Cultura até ali mais 5 minutos’. Foi cronometrado mesmo, foi feita uma matemática ali.

Já que estamos falando sobre isso, teve algum dia que aconteceu algum perrengue, alguma coisa muito tensa, que vocês tiveram que lidar com algum problema?

Teve. Quer dizer, um dia foi eu que causei, que o meu trajeto era o maior, eu saía do *Victory*, ali no Oswaldo Aranha, pegava a São Matheus, virava aquela entradinha ali que cai na Independência, ali eu atropelava a noiva, depois eu descia a Independência e ia cair nesse posto. Teve uma batida ali, na esquina da Batista com a Independência, e eu atrasei 10 minutos, não tinha nem como, e eu só mandando mensagem, lá eles tiveram que criar uma outra cena com a Mia. A Mia entrou, criou uma outra cena com a Licya, que não existia pra que desse tempo de eu chegar pra isso acontecer. Isso foi, por exemplo, uma coisa que aconteceu comigo, e aí o espetáculo mudou né, mudou no sentido que teve mais uma cena, não mudou também, porque a gente estava tão alerta com a história, que a gente sabia onde e o que improvisar, que poderia ser crível pra que as pessoas acreditassem e embarcasse na história. Eu também bati meu carro, quando estava chegando na casa de cultura, fui dar uma ré, e aí não teve jeito, ‘Pá’, bati no muro. Essa foi uma das coisas, e teve uma coisa que foi muito engraçada, que eu acho que foi um grande símbolo desse espetáculo: depois da cena de

eu encontrando com a noiva, atropelando a noiva, eu saio do carro e a gente lasca um beijo, bem cinema a coisa, e estava chovendo, foi lindo, chovendo nela, em mim, a gente se beijando e o pessoal filmando, aí tem essa cena, e tem uma outra cena de itinerância, que é o Bavuzo que faz o noivo dessa noiva, claro, que sai procurando ela pela cidade, tá bom, ele passou lá na catedral encontrou um cara e perguntou pro cara ‘Você viu uma moça vestida de noiva?’, e ele respondeu: ‘Vi, ela estava beijando um cara lá na Independência’. Imagina a cabeça desse cara que não sabe que isso é teatro?! É uma coincidência. Ele passou pela noiva me beijando lá no meio da rua e encontrou o noivo procurando ela, imagina a cabeça desse cara quando foi pra casa falando para as pessoas ‘Nossa, eu encontrei com um cara...’. E depois veio uma outra pessoa, interagindo com o noivo, que estava procurando a noiva. Eu fiquei imaginando esse cara quando chegou em casa e falou ‘Gente, olha o que aconteceu comigo, eu vi uma noiva beijando um cara e depois eu vi o noivo procurando’, olha essa história, então você olha, que “quase nada é verdade” né, então pra mim, me lembra essas coisas que aconteceram, essa batida e essa coisa do Bavuzo que foi muito simbólico pra mim.

Você já tinha participado de alguma coisa nesse formato, ou foi a primeira vez? Algo fora do espaço tradicional?

Não, nesse sentido foi a primeira vez. O meu teatro é um teatro que não existe quarta parede, eu tenho o contato direto com o público, e agora mais do que nunca no solo. A minha pesquisa, inclusive quanto ator, é mesmo me relacionar com o público muito diretamente, afeta-los diretamente. O meu espetáculo mesmo, o monólogo né, o “Casa dos espelhos”, ele é um espetáculo muito íntimo e em arena. O público está em volta, e eu estou ali pros leões, né. Eu gosto disso, eu gosto de desafio, de estar com o público, de afeta-lo muito diretamente. O ‘Quase nada é verdade’ transpôs inclusive a minha própria pesquisa dentro disso, ele me levou quanto ator pra um lugar da realidade crua e nua, em que eu sou ator, eu estou com um personagem, estou contando uma história, não é o Vinicius Cristóvão da vida, mas o público é cúmplice mesmo sabe, foi a primeira vez que eu tive esse contato dessa itinerância, por exemplo. Eu ainda não tinha feito itinerância dessa forma, eu já fiz por exemplo, em casa, espetáculo que acontece em casa, em cômodos diferentes, já fiz, por exemplo, atravessando do teatro indo pra fora do teatro, mas esse de que eu estou em um quarto do hotel é a primeira vez (risos)

Pra você tem alguma diferença, alguma coisa que foi aumentada? Algo que você sente mais em um trabalho realizado em espaço fechado e algo que talvez você perceba mais em um trabalho mais alternativo. Você teve alguma reflexão nesse sentido? Na diferença entre os dois espaços como ator?

Me mudou mesmo como ator. O espetáculo me virou uma chavinha, sem dúvida. Essa coisa de dessacralizar o lugar sagrado do teatro, ele continua sendo sagrado pra mim, eu sou ator, nasci artista, e pra mim é sagrado, e na minha vida, mas dessacralizou a ideia de que precisa ter o palco, um linóleo, ou precisa ter a situação perfeita para que isso possa acontecer, a luz perfeita. Não. O teatro acontece em qualquer lugar, basta ter um ator, um bom texto e uma boa proposta, e uma direção “fodida” como a do Rodrigo. Ele é muito bom. Mas é verdade, isso me trouxe esse lugar. A “Casa dos espelhos”, pra mim, hoje, ganhou muito com o “Quase nada é verdade”, porque me virou essa chave e hoje a “Casa dos espelhos” é muito mais íntimo, ele é muito mais nu, sabe, porque está aqui a realidade, eu não tenho “Ah! Eu sou o ator, que tenho esse corpo, nossa. Você trabalhou numa oficina comigo que a gente trabalhou ferramentas e elas continuam dentro de mim, e eu continuo trabalhando, e elas se tornam mais potentes, engraçado, nesse teatro assim, porque o outro teatro, que é esse teatro mais da forma, em que é plástico, o que “olha como é bonito”, “olha como é legal”, eu gosto e eu tenho dele no meu teatro, só que ele não é meu objetivo, meu objetivo do teatro mesmo é afetar o público, é achar maneiras de afetar o público, inclusive numa cena horrorosa.

Já que estamos falando de público. Você disse que ficou mais íntimo o que você já faz na “Casa dos espelhos”, então assim, mesmo que seja um formato mais íntimo, intimista, a gente percebe que o público é um pouco mais passivo, o público fica mais observando, sentado. Nesse trabalho que vocês fizeram o público teve alguma participação maior? ou contribuiu com alguma coisa? modificou alguma coisa na peça em algum momento?

Sim.

É um público tão passivo quanto esse público de teatro fechado, ou é um público menos passivo?

O estímulo do espetáculo é o de que o público seja participante, que seja personagem, então ele é muito ativo, ele é tão personagem quanto eu ali, porque ele se assume parte da história, ele entra na história, mesmo, quando eu por exemplo, quando o cara, essa situação que também, que era mais uma das situações que eu ia falar, quando eu estou brigando, meu personagem está brigando, com o outro personagem e brigando mesmo, no sentido de que existe uma força física muito extrema, claro que a gente tem técnica pra isso, mas a técnica quase foi embora, foi foda mesmo Quando esse público vai lá e separa dois atores que estão brigando, eles sabem que é cena, ele pagou pra estar lá, ele sabe que é teatro, mas ele separou, ele ficou nervoso, ele atuou diretamente na construção daquela história. Eu tive que mudar a minha cena, porque ele me impediu de continuar a cena, então isso é muito forte. Você vai adorar o que eu tenho aqui. O meu personagem, o Vinícius Cristóvão, gravava tudo pra entregar pra Licya. Eu tenho várias cenas gravadas sob o meu olhar, do público fazendo isso, eu tenho uma cena que, na cena onde eu entrava, antes do Bavuzo chegar, que era a casa de cultura, era a exposição da Licya Benatti, que era essa artista plástica que estava lançando a exposição, e lá tinha umas exposições super loucas, então uma das exposições tinha um manequim, na minha sala de exposição tinha um manequim, um manequim em pé, normal, em que na hora que, na hora em que o público estava entrando, eu falei, aí eu ficava assim com a câmera assim, isso mesmo, “você pode fazer um favor pra mim? Você pode ficar do lado do manequim só para eu fazer uma cena?” E aí a pessoa ficava, a Leticia por exemplo, em vários, eu vou te mostrar aqui depois. Então ela ficava fazendo cena pra mim gravando pro espetáculo, então ela sabe que é um espetáculo, aí o Bavuzo chegava e o manequim quebrava, aquelas coisas todas, então assim, o público é atuante, ele foi feito para atuar diretamente no espetáculo, ele realmente modifica o nosso espetáculo. Teve um cara que foi lá, que foi meio sacana mesmo, ele é já meio sacana em Juiz de Fora, ele faz isso, ele foi lá, e ele faz isso com os espetáculos que ele tenta gongar, o espetáculo do outro, ele fez isso em duas cenas, minha e do outro, só que ele foi um bobo, porque o espetáculo é isso, e eu entrei na onda dele, até que ele ficou tão sem graça que ele parou de fazer, ele começou a me perguntar coisas, “de onde você conhece a Licya?”, sabe, que eu adorei pra caralho isso, porque ele me deu oportunidade pra cena, e foi trazendo uma memória do personagem, uma memória da criação do Rodrigo, e eu fui criando uma cena aparte aquilo. Então esse espetáculo é um espetáculo que não tem saída, o público vai ser ativo, mesmo aquelas pessoas que, claro, tem a opção só de ficar olhando, mesmo aquelas pessoas que não querem influenciar nada, dentro da casa, por exemplo, ela tem que fazer escolhas, porque de repente

todos os atores somem, ela tem que procurar o ator, aí ela vai entrar numa porta e a porta vai ser fechada, então assim, ela tem que escolher aonde ela quer seguir, mesmo que você começasse a cena comigo lá no hotel e quisesse acompanhar a minha personagem, em algum momento você ia me perder, porque você está prestando atenção em uma coisa, e de repente eu já fui pro outro lado, e acabou assim, perdeu.

Cada cena tinha uma “Paulete”, que o Rodrigo gosta de chamar de Paulete, que era o monitor de cena. Cada cena tinha uma Paulete, dando suporte, que a gente sabe que o suporte dá conta de tudo, fechamento de casa, fechamento de quarto, é suporte mesmo, entregar coisa. Eu ficava, na cena do hotel eu trocava de roupa na frente (risos), enfim, que mania de ficar pelado. A Mia me levava pra um banheiro, me seduzindo, não sei o que, pra eu não ir pra festa, que eu não queria que ela fosse, ela me leva no banheiro e me molhava todo. A cena inicial era numa piscina, mas como estava chovendo não deu pra fazer, foi no Hotel, me molha todo e aí eu tiro a roupa toda e troco lá na frente de todo mundo ... (Risos) ... E aí a Paulete, ficava assim, segurando a minha roupa, porque eu não posso perder tempo né, acabou tudo, eu já tenho que vestir e saio. “Eu preciso de três pessoas para vir comigo”, as pessoas inclusive escolhem, se vão ficar com a Mia ou se vão vir comigo no carro.

E sobre a ressignificação do espaço, por exemplo, vocês tinham um texto, uma dramaturgia. Que tipo de ressignificação o espaço impôs nessa dramaturgia? Você conseguiu notar alguma coisa nesse sentido?

Sim, porque foi direto. O Rodrigo escreveu as cenas, ele finalizou, ele concluiu as cenas todas a partir do espaço, do espaço que eu estava, se eu estava no carro, ou se eu estava no banheiro, ou se eu estava no quarto, ou se a Mia estava na rua, no posto, ou se o Tairone estava lá no restaurante. Ele ressignificou todas as cenas pelo espaço. O espaço influenciou na dramaturgia diretamente.

O que essa experiência significou para você como ator?

Retomando, pra mim foi uma virada de chave, mesmo, uma virada de chave no sentido de que, eu já buscava esse teatro que quebrava a quarta parede, que quebrasse o chão, que tivesse uma atitude mais íntima com o público, e ele me potencializou a ser o extremo, me jogou na cara, “é isso que você quer”? sabe, assim, agora eu posso ser um ator, antes eu tinha até um

temor, eu vou te falar, de ser um ator que não conseguisse sair desse “espaço sagrado do teatro”, sabe, não, isso aqui é cena, isso é cinema, sabe, e me potencializou muito pro cinema, eu fiz muito audiovisual depois, os testes por exemplo que eu não conseguia, me deu uma virada de chave, em questão de volume, no teatro a gente têm esse volume, falo do palco italiano né, oito, nove, dez, daqui do andar de baixo seria seis e sete, e do cinema é um, dois, três. O espetáculo foi dois, que tinha a teatralidade também, não deixou de ter a teatralidade, mas o volume da coisa assim, do dizer, da intimidade, do olhar.

Então, a última pergunta: ‘Para você, na sua concepção, qual a importância desse tipo de trabalho que vocês fizeram para aquilo que a gente entende como teatro’? Quase que uma questão evolutiva ou de mutação do teatro. Isso representa alguma importância pra você?

Sim, eu vou voltar na questão que eu já falei, que é essa coisa de dessacralizar o teatro, acho que entra dentro dessa importância, pra mim, que o teatro ele pode realmente ser mais íntimo do que só representativo, sabe, ele traz, esse tipo de teatro traz, pra mim, mais um lugar de vivência nunca vai deixar de ser teatro primeiro porque é ficção, porque você colocou pessoas, atores, fazendo isso, ponto, agora, eu gosto justamente disso, assim, desse novo lugar, dessa intimidade que a gente pode ter, fazer as pessoas se conectarem mais com a vida real, do que só a representação daquilo, ou seja, aquilo está distante de mim, é bonito, é legal, eu até me emociono, mas é distante, esse teatro já traz a realidade né, o público tá dentro da própria realidade do teatro, e isso eu acho que tem pra mim, como esse caráter evolutivo assim, tanto que me influenciou muito e as coisas que eu faço a partir disso, a partir do ‘Quase nada é verdade’ realmente me deu um gás, sabe, me deu um novo olhar sobre aquilo e me instigou, isso eu acho que tem uma responsabilidade porque nós fomos oito atores, que fomos tocados por esse espetáculo, e eu tenho certeza que todos eles foram afetados de uma maneira forte pelo espetáculo. Uns mais outros menos, É o que eu acho.

Apêndice 2

2 – Entrevista concedida por Rodrigo Portella em 21 de novembro de 2017.

Diga por alto: o que é o espetáculo “Quase nada é verdade”?

O espetáculo é um espetáculo que eu escrevi a partir de um modelo de teatro que foi criado por um dramaturgo americano, professor da Universidade de Portland. Esse conceito se chama hiperdrama, ele é um conceito focado na ideia de que um espetáculo de teatro pode ser também como uma plataforma de jogo, onde os atores estão, os personagens e toda a trama está disponível numa, como uma grande plataforma e o telespectador pode escolher que caminho ele quer fazer dentro da mesma história, em tese é isso, bem grosseiramente falando. Você pode encontrar na internet links do Charles Deemer e você pode também ter acesso a esse conceito do hiperdrama através de uma tese de doutorado, que eu esqueci agora o nome da professora, é uma professora da UFRJ, mas se você jogar lá no Google você vai achar e aí você vai poder ler um pouquinho e entender exatamente o que é o conceito do hiperdrama.

Quantas pessoas compuseram o elenco e por quanto tempo o espetáculo ficou em cartaz?

Eu não lembro exatamente quantos compuseram o elenco, mas eu acho, tenho a impressão de que eram nove atores, e ele ficou bastante tempo em cartaz, se não me engano três meses. Estreou em novembro, fez uma temporada longa, novembro e dezembro, e em janeiro fez uma outra temporada, todas elas na casa de Cultura.

A peça se dividiu em quais pontos da cidade?

Não lembro muito bem, eu escrevi o texto para aqueles atores e para aqueles espaços, isso já faz um tempo, eu tenho trabalhado muito, então hoje eu estou ... fiz tantas peças depois daquela que eu já não me lembro mais com clareza, mas assim, só pra ficar mais ... enfim, eu lembro que era um restaurante, não lembro qual restaurante, mas eu lembro que tinha o restaurante, um hotel, uma pracinha, e a própria Casa de Cultura. Uma das cenas se mantinha dentro da sala e as outras três eles saiam desses espaços e iam dentro do carro com cenas que aconteciam no Posto de Gasolina, na rua, numa rua em São Mateus, e nos próprios carros mesmo.

De onde surgiu a ideia de fazer uma peça nesse formato, e como foi o processo de criação da peça? Foi coletivo/colaborativo?

O conceito do espetáculo foi eu que levei, e a dramaturgia também eu que fiz, só que, como todos os meus espetáculos, sempre muito colaborativos, os atores interferem e a equipe de criação também.

A construção narrativa do “Quase nada é verdade” faz algum tipo de paralelo entre teatro e cinema?

Tem uma relação muito grande com o cinema, de fato, eu sou formado em cinema também, e me interessa muito, sempre me interessei muito em pensar como essas duas coisas podem se cruzar. E todas as vezes que eu pensei em como cruzar o teatro com cinema a ideia sempre passava por uma tela, sempre se ouve as pessoas falarem sobre essa coisa da tela no teatro, o vídeo, a filmagem, e eu achei que isso, talvez o cruzamento dessas duas linguagens, pudesse passar um pouco por essa coisa de usar o espaço real, e o espectador muito próximo do ator, escolhendo que ponto de vista ele quer assistir, se ele quer ver de muito perto como em um close, ou se ele quer ver de longe como em um plano geral, e o espectador dentro de um espaço real como se fosse um set de filmagem; então assim tem uma relação muito grande, tem uma relação muito grande na forma de interpretação que é muito naturalista, os atores se relacionam como num cinema, com uma interpretação muito pequena, com gestos pequenos, composição vocal também muito pouco teatral e mais cinematográfica em vários sentidos e também na condução das emoções.

Porque escolheu Juiz de Fora? Como foi o processo de criação de personagens? E como surgiu a ideia de transitar entre o “real” e o “não real” dentro da dramaturgia da peça?

A questão do “real” é uma proposição que vem de uma experiência que eu tive em Buenos Aires, com a diretora Uruguaia que estava fazendo uma residência lá, é Mariana Percovich o nome dela, e nessa residência a gente fez uma série de experiências no espaço real com o teatro e esse atravessamento é uma coisa que me interessa desde sempre no teatro, eu tento de todas as formas chegar nele, apesar de que eu acho que eu não consegui fazer ainda metade daquilo que eu gostaria nesse sentido. Existe um caráter performativo no teatro que eu faço

mas eu acredito também que a minha necessidade de controlar as coisas me fazem ainda um pouco ousado nesse sentido e também acho que todas as experiências performativas, de todas as experiências performativas que eu vivi, essa ainda é a mais ousada, não por conta do atravessamento, por causa da logística da coisa, mas é porque eu acho que tem uma coisa nesse processo do hiperdrama que tá ligado a essa descentralização do poder de narrativa da mão do autor né, o autor perde um pouco esse poder, que a medida que ele coloca ali as coisas para o espectador fazer, escolhas, então esse espectador se torna um pouco mais autônomo e isso tira um pouco do poder do autor e do diretor que conduz o olhar do espectador no teatro tradicional a ver exatamente aquilo que ele quer. Ali não. O espectador escolhe o que ele quer ver, de que ponto de vista ele quer ver, então pra mim isso é uma experiência muito ousada nesse sentido, menos pra questão da logística, já fiz vários espetáculos pela cidade, que dialogam com a cidade, e Juiz de Fora, respondendo já outra pergunta, porque eu sempre tive um contato muito forte com a cidade, de vários espetáculos aí, eu morava em três rios, tinha uma companhia bastante sólida, que envolviam atores justamente de Juiz de Fora, e enfim, a gente ganhou uma lei, a lei Murilo Mendes, na época era uma grana pouca, mas assim, a gente achou que era possível usar para experimentar essa pesquisa e foi acontecendo, Juiz de fora é uma cidade interessante, é uma cidade que não é tão pequena, e também não é tão grande como o Rio, porque essa questão da logística as vezes dificulta muito, porque o trânsito é muito imprevisível e seria mais difícil fazer numa cidade muito grande, numa metrópole, então Juiz de Fora é a cidade perfeita para fazer essa experiência, e foi muito legal.

No que o formato escolhido influenciou na narrativa dramaturgica do espetáculo? O “Quase nada é verdade” proporcionou algum tipo de resignificação do espaço cênico? A dramaturgia criada para a peça passou por algum tipo de resignificação, por conta do espaço ou pela interação com o público?

Não, a dramaturgia não foi resignificada pela peça porque ela foi construída, desculpa, pelo espaço, porque ela foi construída para o espaço.

Bom, que espaço que a gente tem? A gente tem o restaurante, um hotel, a princípio era uma piscina do hotel que eu me lembre, tinha um posto de gasolina, tem uma Casa de Cultura e uma praça. Tá, beleza. Então o que a gente pode fazer com isso? Uma casa de Cultura em frente a uma Avenida muito larga, né, com três pistas, cada uma com duas faixas, então assim, o que que a gente pode um ponto de ônibus na frente, então a gente tem isso, vamos

construir a dramaturgia em cima disso, o espaço na verdade foi propositor da dramaturgia, então não foi ressignificado pela dramaturgia, na verdade é o contrário, a dramaturgia que se ressignificou nesses espaços.

Na sua opinião, qual a importância desse tipo de espetáculo para a cidade de Juiz de Fora?

Esse espetáculo foi importante para Juiz de Fora, pelo o que eu conheço da cidade, atuei, sei lá, mais ou menos oito anos aí, apesar de não morar aí, morei só um ano em Juiz de Fora, fiz várias peças, o “Segue o Louco”, “As bruxas de Salém”, mais o que que eu fiz em Juiz de Fora? “Uma história oficial”, não lembro mas fiz mais coisas, não estou lembrando agora, “Floriano parte baixa”, enfim, teve mais coisas. Mas aí acontece o seguinte, eu acho que é importante para a cidade, porque, de certa maneira, eu acho que o teatro JuizForano durante muito tempo era muito influenciado pelo teatro tradicional, atrás do grupo divulgação que teve uma importância muito grande também pro teatro da cidade, mas eu sempre vi muito esse. Eu acho que ainda é. Isso é uma coisa que eu acho que não acabou não, a cidade ainda tem essa característica, é difícil pensar fora da caixa, sair do quadrado e pensar outras possibilidades de relação com o público, de comunicação com esse público, então eu acho que foi importante para a cidade também, assim como foi importante pra mim, eu dei alguma coisa para a cidade e a cidade também me deu alguma coisa, uma troca bem boa.

Existem riscos ao se fazer um espetáculo em lugares não convencionais e que fogem do formato tradicional? Vocês encontraram dificuldades?

E a última pergunta. Se existe risco para fazer espetáculos em lugares não convencionais que fogem ao formato tradicional. Sim, claro, existe um risco muito grande, porque é um espaço que não dá pra controlar totalmente; então assim, na caixa preta você controla tudo, você controla toda a incidência de luz, toda a incidência de som, toda interferência de tudo, tá tudo controlado, na rua você não tem controle né, as coisas estão acontecendo, a vida está acontecendo paralelamente e de repente uma pessoa que está passando com uma bolsa, indo pegar um ônibus, vira personagem de uma peça porque está sendo assistida por um grupo de pessoas pela janela de uma casa; então ela vira espectador e ao mesmo tempo o ator vira um pouco personagem real, porque ele tá ali de fato num ônibus, ele entra dentro do ônibus vestido de noiva, enfim, esse atravessamento transforma um pouco, ressignifica de fato esses

personagens, do que é real e do que é ficção, e o ator tem que lidar com o que é real e trazer o que é real pra dentro da ficção e, de certa forma, se transformar em algo real pra poder interagir com a vida real, com aquela que tá acontecendo ali, aos olhos dele; daí de alguma maneira, há um risco. Não está tudo controlado. Há um trânsito, um caminhão do lixo que para, uma pessoa que atravessa, um sinal que fecha e no outro dia não fecha e atrasa os tempos, e estica uma outra cena que depende da chegada de um outro personagem, então, na verdade, essas coisas todas vão interferindo e é um risco, um risco de como aconteceu de um dia, teve um problema, não lembro exatamente qual que aconteceu, parece que foi um caminhão do lixo, exatamente na rua São Mateus, numa rua daquelas paralelas, daquelas transversais que o cara não conseguiu passar com o carro e aí a cena que era na casa de Cultura que dependia da chegada dele pra grande surpresa demorou uma vida inteira; então eles começaram a improvisar, começaram a fazer um milhão de coisas que não tinha no texto e podia ter sido um fracasso. Mas assim, eles conseguiram salvar o espetáculo; todo mundo percebeu que estava ... teve uma hora que não teve mais jeito, eles estavam construindo coisas que não eram textuais, porque foi realmente demais; já aconteceu de chegar no posto de gasolina e as pessoas não deixarem eles entrarem na loja de conveniências ou da polícia parar, enfim, a gente corre todo tipo de risco, e corre o risco de um espectador dentro do carro começar a interagir na trama e aí como é que faz também para relacionar com isso? No mais é isso. Acho que as dificuldades são as dificuldades do trabalho, eu encaro, logico, todo o trabalho que eu faço, toda peça que eu faço como um ofício, um trabalho, então todo trabalho tem suas dificuldades, suas questões, e eu acho que o grande desafio é atravessar essas questões, é solucioná-las e é aí que a gente precisa de criatividade, pra driblar os problemas que vão surgindo. São problemas de logística, são problemas de produção, são problemas do ator que não entende a coisa, que é difícil pra caramba, do ator que está mais acostumado com o teatro tradicional e aí ele fica representando, fica atuando, ao invés de viver a parada, é difícil pra caramba, é trabalhoso, mas é possível, foi possível, situações melhores outras menos, melhores, mas eu tenho certeza que foi uma experiência muito bacana.

Apêndice 3

3 – Entrevista concedida por Ulisses Belleigoli, em 10 de outubro de 2017.

Onde você começou a assistir a peça? Como foi para você esse processo. Você inclusive assistiu mais de uma vez, não é?

Sim. Eu assisti 15 vezes o “Quase nada é verdade”.

Então você assistiu todas as cenas?

Assisti todas duas vezes, assim, pelo menos né, porque eram, quantas possibilidades? Eram duas possibilidades na Vaporetto, que foi por onde eu comecei. Eram duas possibilidades na praça, eu considero outras possibilidades porque com cada personagem era diferente, então tem duas da Vaporetto, duas da praça Keneddy, duas do Hotel, e uma da casa de Cultura, então eram sete possibilidades de caminho no início, e eu fui em cada um deles, duas vezes, e mais uma.

Isso é interessante, dá um mote para outra pergunta. Para você teve diferença entre uma apresentação e outra? Levando em consideração que você assistiu a todas as cenas mais de uma vez.

Tem muita diferença, assim, eu gosto muito de teatro por causa disso, cada dia é um dia, você vê a mesma cena, e não é a mesma coisa, e com essa coisa de ser itinerante, a peça era muito, assim, plástica porque é isso, por exemplo, a cena da Vaporetto mesmo, a primeira vez que eu assisti, a gente estava lá, e as pessoas em volta ficavam constrangidas né, nossa tem um casal brigando, aquela coisa toda, e a outra vez que a gente assistiu tinham uns adolescentes, eles meio que riram, aí a gente riu também, e aí as pessoas meio sem graça, eles viram que era sério, então assim, como a peça tinha esse lugar da coisa na rua, eu achava bem diferente, de acordo com por quem a gente passava de carro, tinha dia que tinha trânsito, tinha dia que não tinha, tinha dia que o motorista de táxi conversava com você, tem dia que as pessoas na rua ajudam a tentar achar a noiva, enfim, é bem diferente. Então eu acho que fazia diferença em várias vezes.

E você já tinha assistido alguma peça parecida, em um formato parecido ou foi a primeira vez?

Foi a primeira vez. Eu já tinha assistido no sentido assim de outros locais que não o teatro tradicional, mas uma peça, assim, que explorasse a cidade, que a gente andasse pela cidade e tudo, e que tivesse essa coisa né, uma coisa que eu gostava muito que era a gente andar com os atores de carro, ter uma coisa dos atores guiarem a gente por um lugar que não é deles, a cidade não é ... ou é deles também, mas não era só deles. Então era uma das coisas que eu mais gostava na peça também, era esse início né, essa coisa de que eu já sabia muitas vezes o que iria acontecer, mas de eu estar vivendo a emoção renovada com aquele personagem, ele teoricamente não sabe o que é que vai acontecer, na vida dele aquele dia, eu mais ou menos meio que sabia, então eu gostava também de participar disso assim.

Como foi a sua interação com os atores?

Então, no início, nas primeiras montagens, eu não sei explicar direito, porque assim, eu conhecia alguns atores da peça, outros não e tudo, mas eu na verdade interagia. No início eu ficava muito ansioso, pra estar perto de tudo, e eles tem coisas que eles fazem assim que eles perguntam, eles pegam uma pessoa da plateia pra fazer uma parte, e eu participei de alguns desses momentos, depois como eu comecei a ir repetidamente, eu sempre ficava meio escondidinho assim. As vezes eu não queria nem ser visto por eles, que eles iam falar ‘olha lá o Ulisses aqui de novo’, sabe, mas eu já tinha também, a minha repetição tantas vezes, principalmente a parte quando a gente chega na casa, que é a exposição, eu já tinha meus lugares preferidos, eu falava assim, “eu quero assistir aquela cena daquele lugar”, porque eu sei que lá eu vou conseguir ver aquilo, eu vou conseguir ouvir o que que está acontecendo no outro cômodo, então eu interagia assim, acho que cada dia era uma experiência, cada dia eu ia pra peça com, assim, também um coração ... as vezes eu ia falando, ‘hoje eu vou acompanhar o personagem tal’, por exemplo, eu lembro que um dia eu falei assim ‘hoje eu vou ver essa cena, e essa cena, e essa outra’, mas aí eu acompanhei uma personagem que era a Lícyia, e aí eu pensei: ‘ah, eu quero ficar com ela’. Eu cheguei lá e mudei meus planos. Eu vi a primeira cena com ela, e pensei: “quero ficar com essa personagem”, aí acompanhei ela, então assim era meio incógnito também, dependendo do dia, a minha interação passava por outro lugar. Eu interagia muito com a plateia também, porque a plateia interage muito nessa peça, as

peças perguntam, conversam, então eu gostava também de interagir com a plateia. Eu já tinha amigos de plateia né, tipo assim, de repente, a gente chegava e falava uns pros outros: “e aí, onde você estava hoje?”, “ai, comecei não sei aonde e não sei o que”. Então era legal isso também.

A peça ela brinca muito com a realidade né, essa questão do que é o real, do que não é o real, tem até alguns elementos que o Rodrigo colocou no texto que são reais, como o nome verdadeiro dos atores por exemplo. Como é que foi pra você lidar com essa questão?

Eu adorava isso, assim, essa coisa do ... essa fronteira entre ficção e realidade, era pra mim uma dessas coisas que me fazia voltar na peça, primeiro porque eu sou escritor, contador de histórias né, e isso é uma coisa que perpassa o nosso dia-a-dia, assim, esse lugar porque que a gente gosta tanto de ficção, né, e porque que ela ensina tanto a gente sobre os nossos próprios caminhos, mas eu, tinha uma coisa assim que eu ficava tão dentro da peça, e o que, assim, pra mim a realidade principal era a peça, então, de vez em quando tem muitas falas no texto, que os meninos falavam assim, “a isso é só uma peça, olha aqui o texto”, eu falava, “isso pra mim é irrelevante”, porque eu sabia que era uma peça, mas as sensações e os sentimentos, eles não são ficcionais independente da parte que é real e da parte que não é, a parte que tem a ver mesmo com os personagens, assim, eu acho que a representação que se monta em volta pra mim ela é sempre real, sabe, eu me emocionava várias vezes, sabe, eu ria das mesmas piadas.

O que essa experiência significou para você como um todo, o que você levou para você?

Então, assim, o “quase nada é verdade” foi uma das experiências estéticas mais marcantes da minha vida. Eu estava num período muito difícil da minha vida, assim, da vida pessoal e o dia que eu vi essa peça, eu saí de lá, assim, maravilhado, sabe, pensando sobre várias coisas. É uma peça sobre relacionamentos, e eu saí de lá assim ... aí a medida que eu fui voltando e que eu ia experimentando aquilo, eu ia ficando mais feliz, que era uma coisa assim, feliz com as possibilidades, sabe, eu acho que pra mim ela tinha esse lugar de ser uma peça de possibilidades, num lugar onde não se controlam as possibilidades, então eu adorava. Os atores cada dia chegarem num lugar de um jeito, os tempos serem cruzados, as respostas inesperadas da plateia, eu adorava ver como uma coisa pode ser feita também com tanta beleza, e no meio de uma coisa sem controle, que é a cidade, e isso foi, assim, realmente

muito importante pra mim, eu lembro que eu interagia com os atores, eu não sei em que momento que eu fiz isso, eu tenho até isso, depois eu posso te mandar se você quiser, eu escrevi pra cada um dos atores uma mensagem no facebook, indicando a peça pra eles como se a peça fosse de verdade, como se eles não soubessem, e falando que o meu personagem preferido era um outro personagem que não eles, eu mandei pra eles no facebook, e depois eles começaram a sacar, “olha o Ulisses mandando mensagem”, e no final também inclusive eu escrevi uma carta, pros meninos e pro Rodrigo, falando assim, da importância que “quase nada” tinha tido pra mim, como fenômeno estético, e eu acho que o fenômeno estético, tem as vezes a capacidade de mudar nossa vida de direção, de mudar nossa concepção sobre alguma coisa, e eu sinto que o “Quase nada é verdade” teve bem esse lugar na minha vida, eu lembro que ele entrou durante aquele final de ano, no início de ano, era dezembro e janeiro assim, ele entrou na minha rotina, eu falava com as pessoas assim, ‘Eu vou no teatro depois eu encontro com vocês, depois eu faço o que eu tenho que fazer, mas eu vou passar por lá primeiro’, então, foi assim, representou assim, pra mim um momento de novas possibilidades na minha vida como ser humano, não só como artista, como escritor, mas como ser humano, eu fiquei interessado assim, pelas relações, por essa fronteira, as histórias que as pessoas contam, eu lembro que teve um dia, que eu estou lembrando aqui, que inclusive eu não fui na peça, mas uma amiga foi, num dia que eu tinha um outro compromisso, e eu fiquei do lado de fora, porque a última cena é aquela cena em que eles saem correndo, e eu fiquei esperando as janelas abrirem, eu fiquei no ponto de ônibus, e nessa cena os personagens vão pro ponto de ônibus né, então era isso, eu acho que ela teve um lugar bem marcante na minha vida, e com o passar do tempo eu vejo que foi mesmo marcante, não foi só coisa do momento, eu vejo que inclusive o meu olhar sobre o teatro começou a ficar mais apurado, comecei a me interessar pelo teatro, comecei a me interessar pela cidade também de uma outra maneira, então acho que foi bem legal, teve uma relevância muito grande, eu sou muito grato a esses artistas, os produtores, os atores, diretores, porque era uma peça difícil de produzir né, e eles fizeram a peça acontecer.

Interessante essa relação com a cidade, porque tanto na sua fala, quanto na do Vinicius, tem essa presença do inusitado. A gente não sabe o que vai acontecer.

Era o maior barato. Eu lembro que, teve assim, o primeiro dia que eu assisti a cena, porque quando você vai com o Vinicius você pega a Aline no caminho, que é a noiva, e a primeira vez que eu fui assistir essa cena estava chovendo, mas uma chuva bem forte, e a cena foi uma

coisa sabe, a chuva, e as janelas do carro fechadas, o vidro, e a gente naquele barulho da chuva no carro, aquela música altíssima e a gente vendo. E a outra vez que eu vi essa cena, era uma noite linda assim, estava um calor, Vinicius deixou a porta aberta do carro, ele esqueceu de fechar a porta, e a gente ouvia a música e ouvia as pessoas vendo eles na rua, porque a gente via as pessoas né, no dia de chuva não tinha ninguém na rua, aquele dia tinha um monte de gente na rua, então tinha uma coisa assim. Eu lembro que uma vez que eu fui com o Bavuzo, também no carro, e ele vai procurando a noiva, e ali uma família ficou mortificada; ele começou a perguntar né, ‘ah, vocês viram uma noiva?’ A mãe da família falou: ‘Mas, noiva? Na rua?’, aí a filha dela meio que olhou assim, ‘mãe, você não tá vendo?’ Meio que querendo dizer “ele é o noivo”, porque ele estava meio choroso, aí a moça fez assim: “Ai meu Deus. Mas olha, você vai achar ela, que Deus está no controle das coisas”, aí ela ficou muito emocionada, ficou todo mundo sem saber o que fazer, e a gente no carro muito emocionado também, e é isso; assim, aquela pessoa não estava na peça, mas naquele dia pra gente, pra nossa mínima plateia de quatro pessoas ali no carro aquele momento aconteceu, né, e ele ensinou pra gente várias coisas ali, então eu acho que era uma peça muito potente, assim, muito rica nessas possibilidades, eu já ia também assim “o que é que será que vai acontecer hoje?!”.’