

Espectáculos itinerantes: o papel dos artistas, do público e do espaço cênico em processos de criação na cidade

Itinerant shows: the role of the artists, public and scenic space in process of creation in the city

Francisco Wagner Bezerra Rodrigues¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre espetáculos itinerantes. Teve como referência as peças Fósforos, nuvens e passarinhos, Mil mulheres e uma noite et Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar. A cidade vista como dramaturgia, pois ela própria oferece um “texto” que é fruto do que nela acontece.

Palavras-chave: *Teatro narrativo. Espectáculo itinerante. Espaço alternativo. Teatro de invasão.*

Abstract: This article proposes a reflection on itinerant shows. It has as reference the plays Fosforos, nuvens e passarinhos, Mil mulheres e uma noite and Hoje o escuro vai atrasar para que podemos conversar. The city seen as dramaturgy, because it offers a “text” that is the fruit of what happens in it.

Keywords: *Narrative theatre. Itinerant show. Alternative space. Invasion theater.*

1 Doutorando na Université du Québec à Montréal (UQÀM), dentro do programa do Doctorat en études et pratiques de arts. Mestre em Narrativas Culturais: Convergências e Aberturas (Universidade NOVA de Lisboa/Portugal) e Mestre em Artes, Letras e Línguas (Université de Perpignan Via Domitia/França) pelo Master Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Université du Québec à Montréal, Faculté des arts, Local J-4050, 405, rue Sainte-Catherine Est, Montréal (Québec) H2L 2C4E-mail: franciscowagnerbr@yahoo.com.br . ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-2688-8146> . Montréal, Canada.

Em 2016, o Teatro da Travessia², coletivo brasileiro de teatro de pesquisa do qual faço parte e sou um dos atores fundadores, criou e apresentou o espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos*, a primeira criação do grupo voltada diretamente para o público infantojuvenil. O espetáculo foi criado a partir de três histórias, duas vindas da adaptação de contos literários (*A pequena vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen, e *O menino das capas de chuva*, especialmente escrito para o projeto pelo autor brasileiro João Anzanello Carrascoza) e uma notícia de jornal (*A saga do menino-passarinho*).

Com esse espetáculo, o grupo deu continuidade aos seus pilares de pesquisa, principalmente a adaptação de textos não-dramáticos, a relação direta com o público e a criação em espaços alternativos. Nos espetáculos anteriores, nunca fora o objetivo do grupo a utilização do palco italiano e da quarta parede que distancia o público dos artistas. Uma casa antiga, salas de universidades e prédios antigos, galpões, etc., são alguns dos espaços onde os primeiros espetáculos foram, e ainda são apresentados. Mesmo quando alguma cena é frontal em relação ao público, a relação direta com o mesmo está sempre presente. Entretanto, o espectador sempre está sentado no momento de fruição dos espetáculos, exceto em uma cena específica de transição no segundo espetáculo do grupo, *Coloquio internacional sobre o amor*, em que o público é convidado à uma festa e, dessa forma, levanta da cadeira e assim conseguimos mudar a configuração da sala para a continuação da apresentação.

Fósforos, nuvens e passarinhos nos possibilitou então a verticalização e aprofundamento desse trabalho em espaço não-convencional, um dos objetivos estéticos principais do projeto quando o mesmo foi inscrito em edital público³. Inteiramente criado em relação direta com os espaços físicos de uma casa, uma rua e um parque na cidade de São Paulo, o espetáculo utiliza a itinerância como procedimento estético para a apresentação das histórias dos meninos e meninas do mundo que precisam trabalhar e

2 Formado pelos artistas Francisco Wagner, Ligia Borges, Paulo Arcuri e Roberta Stein, o grupo, fundado em 2006, tem em repertório quatro espetáculos: *Dias raros* (2008), *Colóquio internacional sobre o amor* (2011), *Conto sobre mim* (2014) e *Fósforos, nuvens e passarinhos* (2016).

3 A criação do espetáculo só foi possível graças ao “Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da Atividade Teatral para a Cidade de São Paulo”, edital público criado em 2014 na gestão do então prefeito Fernando Haddad.

que, dessa forma, perdem uma parte de sua infância, mas sempre mantendo e alimentando uma esperança de um futuro melhor.

Para ampliar o campo de investigação e dialogar com outros artistas que não só aqueles pertencentes ao meu grupo de teatro, coloco aqui lado a lado mais dois espetáculos que possuem em seu centro de criação justamente a proposta de uma itinerância por espaços públicos e privados da cidade. Os espetáculos escolhidos são: *Mil mulheres e uma noite* (2017), do grupo As Meninas do Conto e *Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar* (2018), do Grupo XIX de Teatro.

Para além da itinerância como ponto unificador dos espetáculos escolhidos para esta investigação, também os mesmos apresentam outras semelhanças no processo de criação: a adaptação de literatura para a cena, a inovação da faixa etária do público e a vontade de compartilhar temas muitas vezes vistos como difíceis e duros⁴.

Assim, proponho aqui uma reflexão sobre o processo de criação dos espetáculos citados, espetáculos estes itinerantes, e a sua relação direta com espaços da cidade de São Paulo, onde foram criados. Em espetáculos itinerantes, que estão em contato direto com espaços reais da cidade, até onde os artistas podem ir no processo de criação? Dá para querer mostrar tudo já acabado? O que é mais forte, um espaço real, que tem uma história, ou o corpo do ator? Que relação os artistas devem ter com esses espaços reais para que o espetáculo seja potente? E qual o papel do espectador neste processo, se vemos o espetáculo não como algo concluído, mas que está em constante processo de criação no contato com quem assiste? E como esse espectador se inscreve na dramaturgia espacial do espetáculo? E os outros espectadores, os “observadores desavisados”, aquelas pessoas que passam pelos espaços no momento do espetáculo, é possível fingir que não existem? Qual a função delas em um espetáculo que propõe uma itinerância numa relação íntima com espaços reais da cidade?

4 O espetáculo *Mil mulheres e uma noite* tem como referência textual o livro milenar “*As Mil e Uma Noites*”, é a primeira peça para o público adulto (o grupo já é conhecido pelo seu trabalho para o público infantojuvenil, tendo recebido inúmeros prêmios ao longo dos seus mais de 20 anos de existência) e tem como tema a violência contra a mulher; o espetáculo *Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar* é uma adaptação do livro “*De repente, nas profundezas do bosque*”, do escritor israelense Amós Oz, é a primeira peça para o público infantojuvenil (o grupo, que existe desde 2001, também é muito premiado no Brasil, tendo feito apresentações em vários países com suas peças de repertório) e tem como tema o bullying e a intolerância.

Espaço alternativo: o teatro na cidade

A ruptura com o palco italiano nas criações não é recente. As vanguardas artísticas do início do século XX já preconizavam essa necessidade, caso o desejo de encontro com o público fosse de fato verdadeiro. Uma busca por uma relação entre artista e público mais horizontal, sem a distância e a diferença de nível que o palco tradicional impunha antes mesmo da apresentação acontecer, pois o edifício teatral criado para isso já apresentava de imediato essa rigidez característica do palco italiano. Outros espaços começaram a ser utilizados para que essa rigidez fosse de alguma forma destruída.

Se sabemos então que essa relação da criação artística em espaços alternativos, totalmente crítica ao edifício construído para se fazer teatro, existe há bastante tempo, o teatro que é feito na cidade nos moldes do teatro contemporâneo veio se juntar a essa busca vanguardista de explosão das fronteiras e barreiras da quarta parede. Assim:

A cidade pode ser chamada de teatro, mas será sempre um teatro que se aproxima do projeto da vanguarda do início do século XX: um “Teatro Total”. Um espaço cênico no qual não encontramos fronteiras rígidas, e no qual a cena pode ser vista dos mais diferentes ângulos, de múltiplas formas simultâneas. Um tipo de espaço cênico no qual não se pode identificar um lugar ideal de observação, e onde se observa o acontecimento e se é observado ao mesmo tempo. Um teatro poroso. Um teatro que penetra o lugar do “espectador” e é penetrado por este. Um lugar de mobilidades e deslizamentos, de sobreposições. (Carreira, 2011, p. 15).

A utilização desses espaços novos por muitos artistas do teatro na criação de seus espetáculos, fato que é muito recorrente na contemporaneidade, terá quase sempre o intuito de expandir as possibilidades de criação para e com a cidade, deixando para trás a caixa preta do teatro convencional com seus aparatos técnicos que ajudam a criar a ilusão. Mas o que seriam esses espaços alternativos?

O teatro que se propõe a sair das paredes do palco italiano, ou até mesmo dos muros de proteção da zona teatral que confortavelmente o abriga, deve ter como ponto inicial do trabalho a compreensão de espaço maior de que os dos espetáculos vinculados ao palco convencional. A ideia de palco como local neutro e vazio, mesmo sendo questionada no palco italiano, torna-se completamente fictícia, quando pensamos em uma apresentação teatral em locais alternativos. Esse espaço, seja ele uma praça ou uma casa, não foi construído pensando em ser habitado por um espetáculo teatral, assim como seus vizinhos, transeuntes e/ou moradores, não estão no local

aceitando que ele seja usado como local de apresentação; assim, não se sentem obrigados a contribuir positivamente para a realização do evento. (Freitas e Ximenes, 2013, p. 136).

Casas, edifícios públicos e/ou privados, igrejas, praças, rios, ruas, qualquer espaço da cidade passa a ser um espaço potente de criação. E por serem espaços feitos não para receberem um espetáculo teatral *a priori*, as peças criadas nesses locais não podem, ou pelo menos não deveriam tentar manter a falsa ilusão de proteção que a frontalidade, fruto da relação proposta pelo palco italiano, pode provocar. Falo isso porque, mesmo saindo do edifício teatral, muitas das criações feitas em espaços alternativos ainda carregam como elemento principal de contato com o público justamente a relação frontal, por parecer mais segura e passar a sensação de proteção. Não quero com isso dizer que o palco do teatro tradicional, frontal, seja um lugar de ocupação simples, que não requer um trabalho árduo de criação dos artistas. O que trago aqui é uma reflexão sobre o fato de que muitos coletivos ainda escolhem a relação frontal mesmo estando em espaços abertos, como esses outros espaços possíveis de criação que a cidade oferece. Assim:

O tradicional palco italiano dita as normas da cena também nos espaços considerados não convencionais, na medida em que prevalecem as demandas e expectativas estéticas ligadas ao espaço convencional. O tipo de relação frontal entre performers e espectadores, que pode se configurar espontaneamente nos primeiros ensaios, ou o uso dos mesmos equipamentos e instalações técnicas características do palco italiano, são exemplos de como a mera realização da cena em lugares alternativos não implica na reconfiguração da linguagem cênica moldada pelo palco italiano. (Brantes e Linke, 2015, p. 112).

A cidade, que tem seu fluxo cotidiano vivo e em constante movimento, pode ser vista como dramaturgia, uma vez que ela própria já oferece um “texto” que é fruto do que nela acontece. Esse “texto”, que aqui coloco entre aspas para diferenciar do texto dramático tradicional do teatro, seria, então, mais um elemento que os artistas que fazem arte nos diferentes espaços da cidade deveriam levar em conta. Ocupar um espaço da cidade e criar nele é, ao que parece, muito mais complexo do que simplesmente deslocar a cena do palco já conhecido. Mesmo já tendo sido um grande avanço por ampliar as formas de se fazer teatro, o simples fato de sair do teatro tradicional e ir para os espaços públicos e privados da cidade não configura de imediato uma radicalização no fazer teatral. Essa radicalização e consequente transformação nos processos de criação só

acontece se de fato os artistas envolvidos nas criações entendam que a cidade escreve seu texto diariamente, não sendo dessa forma possível apenas transportar a relação frontal do edifício teatral para os espaços que compõem a cidade.

Também pelo fato, como nos dizem Freitas e Ximenes na citação anterior, de que o público, diferente do edifício teatral, não pensa que assistirá um espetáculo numa rua, quando vai, por exemplo, ao banco ou à escola. Portanto, quando se cria em espaços na cidade é imprescindível pensar nesse público. Claro que com a divulgação do espetáculo nos meios de comunicação, conforme estratégia de cada coletivo, haverá uma parcela do público que irá assistir ao espetáculo já cientes de que o mesmo ocorrerá em um espaço alternativo. Entretanto, sempre haverá também os “espectadores desavisados”, aqueles que cruzam o espaço no momento mesmo da apresentação. Que param, dão risadas ou não, falam com os atores como se tudo fosse real, que aplaudem em momentos muitas vezes não esperados (o que pode inclusive contribuir para a transformação do espetáculo, caso o grupo esteja aberto).

Ao instaurar-se na rua, o espetáculo também dialoga com esse *espectador acidental* que, por estar passando naquela hora e naquele lugar, capta apenas uma cena, ou um par delas. Ou também com aqueles que efetivamente resolvem acompanhar o espetáculo. E quando se estabelece esse contato, mesmo que breve, está colocada uma via de mão dupla (ou múltipla, já que são muitos os elementos que impactam e são impactados por estes fatores externos: atores, técnica, público...) entre a peça e este espectador. A cidade e a obra interferem uma na outra, e deste atrito se faz o espetáculo. (Conte, 2012, p. 228-229).

Com esses espectadores, seria então possível querer manter a relação frontal? E se eles aparecem por trás, já que o espaço é muitas vezes aberto em 360º? Isso acontece frequentemente, e a atenção adequada deve ser dada quando isso ocorre, pois:

A rua é um tramado, um espaço de justaposição de usos e o teatro, em sua operação poética, passa a fazer parte dessa trama, por isso é impossível supor que a cidade possa funcionar apenas como cenografia, pois a presença do acontecimento teatral também será redefinida pelos usos sociais e culturais predominantes, e aquilo que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico sempre ocupará interstícios da dramaturgia porque é um dispositivo vivo por onde circulam pessoas em seu cotidiano. (Carreira, 2009, p. 04).

Entramos, sem dúvida, no questionamento do papel dos artistas no processo de criação. Como os mesmos podem agir, criar, nesses espaços vivos da cidade? Que procedimentos precisam utilizar para que a abertura na relação com esse público esteja de fato em cena? Abertura no sentido mesmo de convite à criação conjunta entre artistas e público. Que espaços os artistas oferecerão ao espectador para que o mesmo os preencha a partir do que é vivenciado com o espetáculo, gerando, assim, uma dramaturgia verdadeiramente coletiva? Se a cidade é viva e escreve seu texto diariamente, é possível supor que os transeuntes são peças fundamentais nesse processo de escrita. Como os artistas devem então proceder para que essa escrita possa ter lugar no momento de fruição do espetáculo?

Espetáculos itinerantes: o papel dos artistas, do público e do espaço cênico em processos de criação na cidade

Quando escolhi os espetáculos que seriam aqui analisados, o ponto de ligação entre os mesmos foi, como já explicitado, a característica a partir da proposta de uma itinerância pelos espaços alternativos escolhidos na cidade de São Paulo.

Não é uma novidade esse tipo de teatro que propõe uma experiência de deslocamento do público e, claro, dos atores entre uma cena e outra. Só para continuarmos na cidade de São Paulo, grupos como o Teatro da Vertigem, já muito conhecido por seus experimentos em espaços não-convencionais, e a Cia. São Jorge de Variedades criaram espetáculos que propunham justamente essa deriva por ruas e espaços da capital paulista na última década, só para dar dois exemplos de grupos mais conhecidos, pois houve sem dúvida muitas outras criações com essa característica da itinerância⁵.

A investigação feita por mim no decorrer da escrita deste artigo me possibilitou perceber alguns elementos existentes nos espetáculos do Teatro da Travessia, d'As Meninas do Conto e do Grupo XIX de Teatro aqui analisados. Tendo como o ponto de partida a deambulação pelos espaços cênicos escolhidos, pude perceber que outros pontos aparecem de forma contundente

5 O Teatro da Vertigem criou, em 2012, o espetáculo Bom Retiro 958 metros, que propunha uma itinerância pelo bairro do Bom Retiro na cidade de São Paulo. A Cia. São Jorge de Variedades iniciou, em 2010, a criação do espetáculo Barafonda, uma peça itinerante pelas ruas do bairro da Barra Funda, também na capital paulista.

nas criações, uns mais fortemente ligados aos três espetáculos, outros mais visíveis em um só, e é a partir deles que continuarei essa reflexão.

Sobre o espaço alternativo, característica mais óbvia dos três espetáculos, foi possível apontar três elementos interessantes para a reflexão aqui proposta, a saber: o site-specific, o teatro de invasão e a relação palco italiano X espaço alternativo.

No que diz respeito ao trabalho dos artistas, também selecionei três elementos, sendo eles o teatro narrativo, a sugestão como procedimento criativo e a criação em relação íntima com o espaço.

Por fim, no que se refere à recepção, foi possível perceber uma mesma relação desejada dos artistas para com o público no momento da apresentação: a proposta de uma experiência.

É importante deixar claro que os elementos acima elencados não funcionam isoladamente. Um alimenta e é alimentado pelo outro, como é natural em um processo de criação em arte. Porém, para a melhor compreensão da reflexão aqui proposta, foi necessária uma separação dos mesmos para que os argumentos pudessem ser mais claramente apresentados.

A criação dos artistas

Talvez não tenha sido por acaso que os artistas dos grupos aqui estudados partiram da adaptação de obras literárias, não dramáticas, para a criação de seus espetáculos. Os três grupos utilizam como procedimento de criação o que chamamos *teatro narrativo*. Uma das características mais fortes, mas não a única, é justamente a utilização da narração em cena, o que naturalmente pode ser potencializado quando se faz uma adaptação de texto literário, normalmente rico em narrativas, para a cena.

Diretamente influenciado pelo *teatro épico* de Bertolt Brecht, muitas vezes inclusive sendo visto como sinônimo desse tipo de teatro, o *teatro narrativo* apresenta, entretanto, diferenças fundamentais em relação ao teatro desenvolvido pelo dramaturgo, teórico e encenador alemão.

O teatro narrativo é constituído por determinados elementos como: a seleção dos referenciais não dramáticos a serem utilizados; a idealização e estruturação das cenas, que extrapolam o enredo e revelam a voz atoral; a utilização dos demais elementos cênicos (músicas, cenários, figurinos,

adereços) com função da narrativa; a combinação de diferentes gêneros e referenciais, com predomínio da diegese; e a relação direta estabelecida entre quem conta e quem ouve. [...]. O teatro narrativo vincula-se à opção de utilizar obras literárias ou materiais não dramáticos para estimularem e estruturarem o espetáculo. Esses elementos compreendem referenciais iconográficos (fotos, desenhos, imagens retiradas de material impresso, gravuras); sonoros (músicas, barulhos cotidianos, ruídos); espaciais (relação com o local de encenação, seja ele o palco convencional, ou lugares alternativos – residências, galpões, prédios históricos utilizados para pesquisa e apresentação) e textuais (poemas, contos, cartas, documentos históricos, registros pessoais ou quaisquer outras fontes que não o texto de estrutura dramática). (Matias, 2010, p. 90-91).

Assim como Brecht, no *teatro narrativo* a cena, e seus elementos constitutivos (luz, cenário, figurino, etc.), passa a querer cada vez mais narrar. Desta forma, é possível intuir que a vontade de compartilhar uma história (a fábula) existe tanto no teatro de Brecht como no *teatro narrativo* contemporâneo.

Todavia, não se pode afirmar que a vertente brechtiana corresponda à produção narrativa. As duas compartilham da intensa preocupação com o texto, da conservação da fábula – mesmo que promovam rupturas com as unidades aristotélicas – e do interesse na compreensão da história que está sendo contada, estabelecendo uma sequência para os acontecimentos – mesmo que sem relação causal. O que as diferencia, em maior ou menor intensidade, sem dúvida, é a preservação do diálogo na parte predominante da dramaturgia brechtiana e o vínculo com situações sociais e políticas como temas centrais das montagens. Nas montagens narrativas, as passagens de narração sobrepõem-se às de diálogo – isso, se essas últimas existirem – com intuito de, por meio delas, ampliar a explicitação e o aprofundamento de diferentes visões de mundo, que dependendo de como é utilizada a fala dialógica poderia limitar essa multiplicação. Quanto ao assunto tratado, esse pode variar entre os mais diferentes universos de interesse, indo do extremo poético e sensorial, em que se aproxima mais do gênero lírico, à análise mais consistente de processos sociais, voltando-se, nesse caso, prioritariamente ao gênero épico. (Matias, 2010, p. 96-97).

No *teatro narrativo*, como desenvolvido pelos coletivos analisados neste artigo, a narrativa ganha um lugar mais privilegiado do que o diálogo. É comum a presença de textos inteiramente narrados para a plateia, muitas ve-

zes sem qualquer alteração em relação a sua fonte original, ou seja, um livro de contos, um romance, uma carta, para dar alguns exemplos. Entretanto, é importante deixar claro que não é que o diálogo não exista no *teatro narrativo*. Quando aparece ele não está fechado em si, mas sempre aberto ao outro, ao espectador, ao espaço que o envolve. É como se o diálogo também narrasse, visto que está sempre conectado com os demais elementos, aproximando-se, dessa forma, da proposta do teatro épico brechtiano.

A *sugestão* como procedimento de criação está, naturalmente, intimamente ligada ao *teatro narrativo*. Trabalhar a partir da sugestão é fazer com que, por exemplo, um objeto represente um cenário inteiro. Ou que um pedaço de pano contenha nele todo um figurino. Ou ainda que uma porta possa representar, ou sugerir, um castelo com todos os seus muros e grandiosidade.

As ambientações, as vestimentas e os sons não são todos apresentados materialmente para serem fruídos pela visão e, por isso, recorrem à audição e à capacidade imaginativa do público para completá-los com seus referenciais. Trabalham de modo análogo às narrativas textuais que, por sua vez, não se detendo nos acontecimentos intermediários das cenas contadas, solicitam que a ligação seja, mentalmente, feita pelo espectador. [...]. Cabe ao público o trabalho de ouvir e associar o que vê com o que conhece e, assim, montar as imagens em um jogo ativo com os atores. É por essa razão que Walter Benjamin (1994) afirma em *O narrador* que na narrativa o episódio ganha uma amplitude que não existe na informação. O acontecimento extrapola o universo da cena e se completa em cada uma das pessoas que acompanha o seu desencadeamento. (Matias, 2010, p. 102).

Neste sentido, a sugestão se relaciona com o *teatro narrativo* na medida em que os elementos, assim como uma narração, convidam o espectador a criar na sua imaginação tendo como referência algo concreto, seja ele uma palavra ou um objeto.

Um outro fator importante é que no *teatro narrativo* a sugestão não é utilizada para gerar ou reforçar a ilusão, por isso a relação do ator com o objeto que sugere é diferente. O ator não tem a preocupação de que o público perceba que ele sabe que está apenas sugerindo. Muito pelo contrário, esse é justamente um dos objetivos da criação narrativa. Atores e o público sabem, por exemplo, que um papelão cortado e espalhado pelo caminho, como é o caso de uma cena do espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos* aqui analisado, pode representar a neve. Mas em momento algum os artistas tiveram a preocupação de que o público percebesse que era papelão, e mesmo que tocasse nele ao passar pela cena. O mais impor-

tante é a criação que se dará a partir dos referenciais de cada espectador no momento em que lhe é apresentado o objeto como sugestão de alguma coisa outra que a sua função original.

Os artistas, então, no seu processo de criação tendo como norteadores o *teatro narrativo* e a *sugestão*, não podem querer criar sem levar em conta que os espaços alternativos escolhidos para a itinerância, por não serem justamente um espaço neutro como o palco italiano a partir do qual se constrói a ilusão, também narram e sugerem. Aqui chegamos ao terceiro elemento escolhido para analisar o trabalho de criação dos artistas: a relação direta e íntima com os espaços cênicos.

Fazer teatro na cidade, nos seus espaços concretos, é assumir que esses espaços tem uma história própria, construída no cotidiano e nas relações com os habitantes. A cena que será criada nesse espaço precisa, então, também levar em conta esse texto pré-existente que a própria cidade propõe. Dessa forma:

A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana. (Carreira, 2009, p. 04).

Mas levar em conta essa dramaturgia da cidade não significa necessariamente estar em harmonia constante com ela. Isso é importante deixar claro porque muitas vezes uma cena pode ser criada a partir do embate entre o espaço real da cidade e o espaço ficcional da criação dos artistas. Dessa fricção consciente uma cena pode ser construída, carregando justamente a força desse embate, o que gerará uma outra história ficcional (o que de fato o espetáculo quer comunicar) para quem assiste. Mas, de qualquer forma, essa “disputa” entre as dramaturgias reais e ficcionais tem que ser consciente, ou seja, tem que partir dessa escuta e abertura reais para o que a cidade propõe.

Para exemplificar essa criação a partir do que o espaço já propõe, compartilho a reflexão feita pela artista Yumi Sakate, diretora de arte do espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos*, ao falar sobre a proposta feita para as cenas que aconteciam no Parque da Água Branca:

Para o parque o desafio foi resolver as necessidades de suporte das cenas porque a natureza no entorno delas já dava conta da parte artística! Foram pensados, confeccionados e produzidos objetos que ajudavam a contar a história, carrinhos de transporte e até um mar feito de lona iridescente! Porém o trabalho mais efetivo mesmo nestes espaços é a pesquisa e escolha dos espaços a serem ocupados, dos espaços e ângulos de visão dos espectadores, criação de imagens e molduras interessantes e soluções criativas. Nesta fase do processo é muito importante considerar o espaço e suas casualidades para que a presença do espetáculo não seja impositiva e sim integradora.⁶ (Yumi Sakate).

Os espaços cênicos

Essa relação íntima da criação dos artistas com os espaços escolhidos para os espetáculos, espaços então alternativos como já explicitado anteriormente, naturalmente faz parte desse tipo de teatro que propõe um deslocamento físico tanto dos artistas como do público presente. Mas como pensar esse espaço na cidade, suas potencialidades para a cena, para assim escolhermos o que mais intensamente contribuirá para a criação? Quais procedimentos podemos utilizar nessa procura, experimentação e escolha? Obviamente, muitas são as possibilidades, e cada grupo naturalmente encontra os meios para se chegar ao que melhor corresponde aos seus objetivos criativos. Entretanto, como aprofundamento da reflexão aqui proposta, selecionei três possíveis caminhos nessa relação com o espaço nos espetáculos analisados: *teatro de invasão*, *site-specific* e o embate *palco italiano X espaços alternativos*.

André Carreira, ao propor o seu *teatro de invasão*, não quer com isso dizer que o teatro feito na cidade seja violento, já que em uma primeira abordagem a ideia de invasão nos leve a pensar em um ato de violência de quem invade. O que ele defende, e por isso tem relação direta com os espetáculos analisados, é que toda cena feita nos espaços vivos da cidade é como que uma invasão, pois a cidade não é vista *a priori* como lugar do acontecimento teatral. Tem também um lado de violência, na minha opinião, pois como ação muitas vezes inesperada, pode propor reações também inesperadas de quem assiste. O que seria, nas palavras de Carreira, esse *teatro de invasão*?

6 Trecho do relato da artista para o relatório final de prestação de contas do edital “Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da Atividade Teatral para a Cidade de São Paulo”.

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão, dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado. Toda performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora. (Carreira, 2009, p. 02-03).

Neste sentido, o espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos* é um bom exemplo dessa prática invasora da qual nos fala Carreira. A peça começa em uma casa antiga (espaço privado), onde os personagens são apresentados, e depois continua em itinerância pelos espaços públicos da cidade (a rua e o parque), convidando o público para uma viagem de descoberta das personagens na sua relação com o tecido vivo da cidade. Mas nesse convite existe o risco de sair desses espaços mais conhecidos, onde público e artistas podem se sentir mais confortáveis por conhecerem já as suas regras. Nesse sentido, Carreira nos diz:

O risco é um componente essencial do exercício de apropriação dos espaços da cidade, lugar que apresenta uma série de perigos para a vida, ainda quando estes digam respeito mais ao imaginário, e respondam a uma tensão que parece típica de nossas cidades. Os riscos são parte da condição do urbano. A rua, esse espaço inóspito, se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos. A rua intensifica o risco porque agrega a interferência do imprevisível. Antes que preparar o ator para evitar completamente as zonas de risco, é mais interessante considerar procedimentos de exploração dessas zonas. Dessa forma, se põe em funcionamento um outro elemento na cena: o risco como fator de conexão com a audiência. Toda vez que presenciamos a eminência do risco, nossa atenção se intensifica e se concentra no desenvolvimento dos acontecimentos. (Carreira, 2011, p. 23).

O ator ganha então uma importância fundamental no processo de criação na cidade. É ele que, por meio do seu corpo, se colocará na zona de risco que a cidade pode proporcionar. Dessa forma, seu corpo deve ser como que uma esponja, poroso, para conseguir captar o que a cidade conta e, juntamente com a dramaturgia que vai sendo escrita durante o processo de criação, ser capaz de introduzi-la no espetáculo. Por outro lado, é interessante pensarmos esse risco não apenas no trabalho de criação do ator, mas também na criação que será feita pelo espectador. Se a cidade não é *a priori* um lugar acolhedor para o acontecimento cênico, gerando por isso esse risco, podemos pensar também no risco que o espetáculo pode provocar em quem assiste. É um risco para o público na medida em que a

interferência cênica na cidade é um convite à criação poética, ou seja, um convite para sair da zona de conforto do corpo cotidiano. Neste sentido atores e público correm riscos, mas o público pode sempre recusar, parar de assistir, ir embora. Por isso a importância fundamental do ator estar de fato aberto e disponível para receber o que os espaços propõem, levando em conta, claro, a dramaturgia que a própria cidade e seus habitantes escrevem e jogar com ela para criar uma nova que será da mesma forma introduzida no tecido vivo da cidade.

O pensamento de Carreira, que vê a cidade e seus espaços específicos como uma potência para criação, nos leva ao próximo elemento aqui elencado para reflexão: o *site-specific*.

A criação a partir dos pressupostos do *site-specific* pode ser visto nos três espetáculos analisados, mesmo que *a priori* os criadores não tivessem esse procedimento como escolha durante o período de ensaios e escolhas dos espaços. A partir dos meus estudos para a escrita deste artigo, identifiquei essa relação entre o *site-specific* e todas as três peças, e acredito que o fato das mesmas serem itinerantes, usarem a sugestão e a criação dentro dos moldes do teatro narrativo, contribuiu para isso. Mas o que é o *site-specific*?

A arte *site-specific* é uma forma artística que ganhou relevância a partir dos anos 60, com a tentativa de vários artistas de criarem obras que fossem específicas de determinados locais. Segundo Mion Kwon, estes artistas procuravam chamar a atenção para as condições específicas de produção e apresentação das obras de arte, mas mais tarde esta foi usada para chamar a atenção para questões culturais e sociais mais amplas, relacionadas com cada lugar, numa busca de tornar o espaço numa metáfora para as questões políticas ou sociais mais prementes. (Palinhos, 2017, p. 09).

Podemos perceber então a relação profunda com o espaço no processo de criação dos artistas, bem como uma vontade política de mostrar esses espaços de outra maneira. Por que política? Porque a partir da reutilização desses espaços, transformando-os em lugares possíveis onde a arte pode acontecer, é proposto ao espectador (e ao artista, claro) a resignificação desses espaços, muitas vezes desvalorizados na vida de todo dia.

É o uso que define o lugar. [...]. A apropriação do lugar como experiência proporciona ao indivíduo outra forma de se relacionar com o corpo e a cidade. O cotidiano das grandes cidades tem, cada vez mais, suprimido o espaço do uso na vida diária e com isso deixamos de viver a cidade, de viver os lugares e de nos relacionarmos com o

outro. A cidade deve proporcionar não somente o espaço funcional, mas também o banal, o acidental, o secundário. Suprimir o espaço do uso na cidade é tirar a poesia do cotidiano, pois esse uso pode ser poético, artístico. E cada lugar independente das condições de uso precisa ser ocupado, vivido em todas suas possibilidades: funcionais e lúdicas. E é essa vivência que revela a vida na cidade com suas tensões, contradições, pausas, movimentos e poesia. O uso define o lugar e a poesia surge do uso. (Brito, 2016, p. 30).

Um terreno baldio, uma casa abandonada, uma rua comum, uma biblioteca muitas vezes desconhecida pela maioria da população, etc., tornam-se espaços possíveis de criação e, dessa forma, também possíveis de serem habitados. Nesse sentido, a fala da atriz Simone Grande, do espetáculo *Mil mulheres e uma noite*, nos esclarece esse desejo político de transformação dos espaços da cidade:

As pessoas adoram isso, porque você acaba reconfigurando o espaço. Você passa por um lugar – como uma biblioteca, porque a gente passou por várias bibliotecas municipais – você passa por um lugar, é uma estante, é uma escada... passou... mas quando você vê uma cena na escada, por exemplo, muda, requalifica, as pessoas ficam “nossa, que lugar!”. E para quem nunca esteve numa biblioteca pública – porque muitas pessoas foram às bibliotecas para ver a gente -, “nossa, existe esse espaço em São Paulo?”.⁷ (Simone Grande).

No espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos*, do Teatro da Travessia, também é possível perceber essa influência direta dos espaços, que fortemente ajudam a contar a história. Um personagem, o menino-passarinho, em uma cena no Parque da Água Branca, espaço original de criação do espetáculo (o mesmo foi apresentado em outros espaços, sempre fazendo as adaptações necessárias), ao convidar o público para conhecer sua casa na árvore, começa a falar com os animais reais presentes no parque como se eles já fizessem parte do seu cotidiano, bem como com os frequentadores do parque que passam naturalmente enquanto a cena de deslocamento acontece. Na relação com essas pessoas, que não fazem parte do público inicial, o menino-passarinho trata-os como se os mesmos fossem seus vizinhos de rua. Nas apresentações, essas pessoas muitas vezes respondiam, entrando na proposta lúdica. Outras vezes era o contrário, pois as mesmas não embarcavam no faz de conta proposto.

7 Entrevista ao programa “Em Cartaz” na TV Aberta em 12 de abril de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/k4ByI9c0kQI>

Ainda sobre o espetáculo do Teatro da Travessia, pensando a relação direta com o procedimento de criação *site-specific*, é importante dizer que o espetáculo foi inteiramente criado a partir das experimentações feitas pelos artistas nas antigas dependências d'A Casa Tombada (espaço cultural do estado de São Paulo e que atualmente tem novo endereço na cidade de Bragança Paulista), na rua onde a mesma estava localizada e no Parque da Água Branca, onde as histórias eram desenvolvidas e concluídas. A influência dos espaços foi tão grande, como já foi possível perceber no texto de Yumi Sakate partilhado anteriormente, que a própria sequência das cenas estava diretamente relacionada com os mesmos.

As histórias das personagens começavam n'A Casa Tombada. Por ser uma casa, foi possível apresentar ao público as casas dos personagens principais do espetáculo, antes dos mesmos saírem para o mundo de fora. Foi possível, por exemplo, utilizar uma janela real na casa do menino-passarinho, uma porta real que representava a casa da pequena vendedora de fósforos, uma escada também real para mostrar a casa do menino das capas de chuva no Rio de Janeiro.

No parque, uma árvore real foi o lugar escolhido para a cena do menino-passarinho. Um corredor de árvores e muros foi o espaço onde a cena da pequena vendedora de fósforos acontecia, uma cena onde ela nunca parava de caminhar, só parando em cantos específicos do caminho para acender seus fósforos e se aquecer do frio. Vários bancos do parque, voltados para muitas árvores e tendo bem ao longe um campo de areia, foi o local escolhido para contar a história do menino das capas de chuva. A festividade do réveillon no Rio de Janeiro aparecia fortemente com a ajuda desse espaço real, pois era possível perceber a presença de muitas pessoas no fundo da cena, ao longe, como que na areia da praia. Dessa forma, é inegável que o espetáculo utiliza os princípios do *site-specific*, pois é baseado “em materiais, movimentos corporais, ações, dramaturgias, sonoridades e visualidades que emergem do estreito diálogo dos artistas com as especificidades do lugar escolhido não unicamente como local da apresentação, mas também como meio de criação.” (Brantes e Linke, 2015, p. 113).

Em relação ao espetáculo *Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar*, do Grupo XIX de Teatro, também podemos identificar elementos desse processo que tem o *site-specific* como norteador, pois os artistas utilizam, por exemplo, uma escada e a cúpula do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, onde foi criado, para ajudar na construção da narrativa.

O público, em um determinado momento, passa a ser também aquele que procura um dos personagens que sumiu. Com lanternas na testa, adultos e crianças, juntamente com os atores, seguem a caminhada utilizando esses espaços como os possíveis espaços imaginários de uma aventura (a altura proposta pela cúpula, a subida proposta pela escada, etc.).

Entretanto, é importante dizer que quando o *site-specific* surge, ou seja, com sua relação direta com as artes visuais na década de 60, o objetivo dos artistas era de que as obras criadas não fossem deslocadas para outros espaços. Se isso acontecesse, a obra deixaria de existir, pois tinha sido criada na relação direta e íntima com o espaço específico escolhido. Quando trago para a reflexão aqui proposta a relação dos espetáculos analisados com o procedimento *site-specific*, o objetivo é mais a ampliação da discussão. Os artistas dos espetáculos escolhidos para esta análise, como já dito anteriormente, não partiram necessariamente desse procedimento para as suas criações. Outro ponto importante é que os três espetáculos, que foram criados em locais específicos, não se limitaram a permanecer nos mesmos. Como na maioria das criações teatrais, o desejo de apresentar o maior número possível os espetáculos por parte dos artistas é uma característica comum. Como os artistas lidam então com a adaptação espacial quando a peça muda de lugar? Mesmo havendo a mudança de espaço físico original, os espetáculos precisam encontrar nos novos espaços o que os mesmos podem trazer de potência para a criação. Neste sentido, um dos princípios do *site-specific* mostra-se presente, ou seja, a necessidade de um diálogo com o espaço não apenas como lugar de apresentação, mas também de criação, visto que quando os espetáculos com essas características mudam de espaço físico, a criação não para. Muito pelo contrário, ela continua provocando e sendo provocada a cada novo espaço.

Neste sentido, e para dar um exemplo concreto, em toda adaptação do espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos* para novos espaços, os artistas do Teatro da Travessia sempre discutiam profundamente sobre os locais possíveis antes de escolher aqueles que seriam os espaços da itinerância. De forma geral posso afirmar que o resultado dessas adaptações foi satisfatório, mas em algumas apresentações ficava o questionamento de como o espetáculo perdia se comparado à temporada de estreia nos espaços originais de criação. Em algumas dessas adaptações, por exemplo, algumas cenas, para manter a linha narrativa do espetáculo, eram apenas introduzidas no espaço novo, o que perdia naturalmente a força que a cena tinha na versão original por estar intimamente ligada ao espaço. Este passava a ser apenas um palco, e não um elemento fundamental do espetáculo.

O terceiro ponto referente ao espaço, que está diretamente relacionado ao espetáculo Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar do Grupo XIX de Teatro, é a relação palco italiano X espaços alternativos.

No espetáculo, o grupo propõe uma releitura lúdica do palco italiano, da relação frontal com o espectador, para assim gerar a reflexão sobre o próprio tema da peça. Sempre estamos de frente para o diferente, mas na maioria das vezes permanecemos passivos diante dele, não conseguimos mudar o ponto de vista, não nos colocamos na pele do outro. Começando o espetáculo na relação frontal (sem a quarta parede, pois os atores falam diretamente com o público) o tema do *bullying* é apresentado. Em seguida, o público é convidado a sair da passividade que a cadeira normalmente nos coloca, mesmo que a imaginação criativa continue a existir, claro, para começar uma aventura corporal, um convite para entrar no jogo do faz de conta do teatro.

O grupo paulistano já é conhecido pelo seu trabalho em espaços alternativos, e mesmo itinerante, em seus espetáculos para o público adulto. Por isso essa proposta de jogo entre o espaço do palco italiano e os demais alternativos do espetáculo é muito interessante, pois está repleto de vivência e conhecimento dos artistas envolvidos. Não é um simples efeito cênico, mas uma proposta crítica que coloca esse lugar da passividade como sendo possível de ser transformado somente a partir do corpo que é colocado literalmente em ação.

A peça brinca muito com esse olhar para o outro. Então o momento que fala-se dos animais, é o momento em que a plateia é o animal. O momento em que ela tá apontando o dedo para o diferente é o momento que ela é o diferente. Nessa peça o público é levado a pensar como é também sofrer esse bullying, né? Como é tá no lugar desse diferente, e quais são os resultados de não falar sobre isso, né? De deixar isso escondido. O público pode esperar do espetáculo uma quebra com o tradicional do teatro, desde a sua relação palco – plateia, como com o papel que ele exerce no espetáculo. Ele não é só um espectador, ele também faz parte e compõe a peça.⁸ (Rodolfo Amorim).

8 Trecho da fala do ator Rodolfo Amorim, que também divide a direção do espetáculo com o diretor Luiz Fernando Marques, em vídeo feito pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzZGODAGDUg&feature=youtu.be>

A partir da fala de Amorim, partimos então para o próximo elemento da reflexão aqui proposta: que lugar o público ocupa em um espetáculo itinerante?

Experiência e não audiência

Começarei esse tema relacionado ao público compartilhando uma fala do diretor do espetáculo *Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar*:

Eu acho que diferente de outros espetáculos onde você assiste, aqui você assiste, você participa, você conta, você se movimenta, você entra em contato com todos os elementos.⁹ (Luiz Fernando Marques).

Marques fala dessa possibilidade que um espetáculo itinerante, que naturalmente propõe um deslocar-se pelo espaço com o corpo, tem ao ver o público não apenas como aquele que obviamente cria a partir de sua imaginação, mas que, e principalmente, se coloca como criador da história de forma ativa no sentido físico da palavra. Um exemplo disso é uma das cenas no final do espetáculo do grupo, em que as crianças são convidadas para vestirem, literalmente, a pele dos animais que tinham sumido. E assim elas fazem, algumas mais calorosamente, outras de forma mais tímida, tendo mesmo aquelas que decidem não participar. Os figurinos dos animais são dispostos no espaço e a criança tem a liberdade de tocá-los, de vesti-los, de transportá-los de um lugar para outro. Esse convite seria completamente diferente se o público estivesse sentado na plateia do palco convencional, naturalmente distante dos objetos. Aqui é o momento em que todos estão no palco real do teatro, ou seja, no “lugar da criação”. É um jogo com o senso comum que vê no palco tradicional o único lugar possível de criação. No espetáculo, porém, ele é apenas mais um lugar onde a cena pode acontecer.

Espetáculos itinerantes, que naturalmente se relacionam com o espaço de forma mais concreta e plural, convidam a também ver o corpo de maneira diferente no processo de fruição. O corpo no espaço, na relação com os outros, na possibilidade que há de esbarrar em alguém sem querer, de

9 Trecho da fala do diretor Luiz Fernando Marques em vídeo feito pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzZGODAGDUg&feature=youtu.be>

continuar seguindo o percurso ou decidir fazer um outro... Enfim, a possibilidade que o corpo que caminha no espaço tem de criar e comunicar com o entorno, e com aqueles que o habitam, de forma diferente.

O teatro que almeja a aproximação entre vida e arte espera, portanto, um espectador que interaja com o espetáculo. Entra em cena a noção de acontecimento cênico, onde o espetáculo propicia uma troca desenvolvendo-se na busca de sensações e experiência. Tal noção, diretamente relacionada à entrada da noção de performance no teatro, pode ser ressaltada nas artes cênicas a partir da década de 1960, como um movimento que originalmente parte das artes plásticas, valorizando a experiência entre público e arte como um acontecimento efêmero e único, passível de ser captado a partir de um movimento relacional entre as partes. Neste ponto de vista, o real dentro da arte configura-se não mais como uma representação, mas dentro de um processo de vivência e experiência. (Moreira, 2013, p. 99).

A itinerância é, dessa forma, uma possibilidade de propor “uma ‘experiência’, e não uma ‘audiência’ ao público mirim”¹⁰, como nos diz Marques. Experiência em que sentido? O escritor e filósofo Jorge Larrosa Bondía diz que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (Bondía, 2002, p. 21). Sobre essa experiência defendida por Bondía, Francis Wilker de Carvalho, em sua dissertação de mestrado, faz uma relação com o teatro feito na cidade, nos espaços alternativos:

Notamos nas suas reflexões que a experiência requer abertura, uma qualidade de percepção que se dispõe à escuta, ao encontro, que se permite uma vivência diferenciada de tempo e de espaço. Qualidades perceptivas que também parecem estar presentes no jogo que as práticas artísticas na cidade buscam provocar na relação com o espectador. Assim, o modo de se relacionar com o espectador busca percebê-lo não como um receptor, mas como um sujeito da experiência e procura criar nos percursos e práticas rotineiras por espaços da cidade, a possibilidade de um encontro, de um atravessamento que nos toque, nos afete. [...]. Essa abertura e receptividade em permitir que algo lhe afete não estão restritas apenas ao espectador como sujeito da experiência, mas convoca também o artista que se lança no tecido urbano para a construção de sua ação

10 Trecho da fala do diretor Luiz Fernando Marques na crítica escrita por Igor Giannasi para o Caderno 2, Jornal O Estado de São Paulo, em 19 de março de 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,grupo-xix-apresenta-fabula-sobre-bullying,70002232867>

poética. Ser e estar que exige um estado de abertura e constante jogo para lidar com a imprevisibilidade, o indeterminismo que marca fortemente a vida na cidade, espaço não controlado, espaço da diferença. (Carvalho, 2014, p. 50).

Na contemporaneidade, onde cada vez mais as pessoas se afastam umas das outras nas suas relações cotidianas, essa ideia de experiência da qual nos fala Bondía é de extrema importância, se o retorno às relações olho no olho, e não mais mediadas pelas telas dos computadores, celulares e aplicativos de relacionamentos, for o objetivo. Não se trata de uma moralidade em relação a esse tipo de relacionamento virtual, o que seria no mínimo um contrassenso, para não dizer uma hipocrisia, tendo em vista que todos fazemos parte dessa realidade, ainda mais forte e presente nos dias atuais, na importância que a Internet se mostra para o mundo como, por exemplo, na realidade imposta pela pandemia do COVID-19. Não se trata aqui de uma condenação dessa virtualidade necessária em muitos momentos. O que pretendo é fazer uma reflexão da importância desse retorno à uma experiência presencial, pois é de teatro que trato aqui.

Não seria coerente por parte dos artistas dos grupos aqui estudados a escolha de uma outra relação com o público se não essa da experiência citada acima. Pois, a partir do ato de narrar, tão amplamente utilizado e aprofundado no teatro narrativo do qual os grupos fazem parte, naturalmente a presença do outro, daquele que escuta e vê o que é narrado e mostrado em cena, se faz necessária. Claro que essa presença também é necessária no teatro tradicional, pois sempre algo é feito para que outro veja. O ponto de diferenciação é que numa narrativa, tal como o que o teatro narrativo se propõe a fazer, nada é dado acabado. E é aí que a participação ativa do público se faz necessária.

Indo mais além, quando se trata de um espetáculo itinerante, essa narrativa, que está intimamente ligada aos espaços escolhidos para a encenação e, da mesma forma, o percurso de deslocamento entre um e outro, faz com que o corpo do público esteja em constante estado de atividade. E espera-se, por ser teatro, uma atividade criativa.

Se a experiência da qual nos fala Bondía só acontece quando de fato nos toca, pressupõe-se que esse corpo em movimento naturalmente vivenciará os espaços como uma experiência, visto que atravessar uma rua, entrar num parque movimentado, ou ir até uma biblioteca ou centro cultural e descobrir outros espaços potentes para o teatro, já é, se assim pudermos

dizer, um convite à essa experiência ativa. O público passa a ser visto não como *o outro*, o distante a quem temos que agradar, mas sim um parceiro na criação do espetáculo.

Talvez seja importante não concebermos o espectador como um terceiro, dito e compreendido como o espectador, um outro, aquele que não sabe, alguém de quem estamos cuidando, protegendo os interesses e necessidades; porém, quem sabe, pensarmos a partir da nossa participação em acontecimentos artísticos, a partir de desejos e vontades próprios, como algo que de fato nos diga respeito [...]; a de quem age, conhece, questiona, investiga e relaciona a todo instante o que estamos vendo com aquilo o que vimos, dissemos, fizemos e sonhamos. (Desgranges, 2011, p. 67).

O texto de Desgranges, nitidamente influenciado pelo pensamento de Jacques Rancière e seu *Espectador Emancipado*, deixa claro esse olhar diferente em relação ao público. Porque no teatro de nossos dias não seria mais possível fechar os olhos para essa realidade que, inclusive, sempre existiu. Essa realidade concreta do ser humano visto não apenas como aquele que vê e escuta algo, mas que é capaz de fruição de uma obra de arte a partir de todos os cinco sentidos.

É cada vez mais evidente que precisamos de novas categorias teóricas para descrever o que está acontecendo no teatro de nosso tempo. Temos de deixar o eixo dominante de distância e proximidade [...] para atrás. Distância e proximidade implicam um dualismo entre olhar e mostrar. Se queremos descrever o lugar e o papel do espectador no teatro contemporâneo, temos de abandonar este dualismo e desenvolver uma nova terminologia mais apta a descrever o processo unificando o que se passa no palco à experiência de imersão do espectador. (Dries, 2017, p. 35). (Tradução nossa).¹¹

É certo que o fato de se fazer teatro a partir de procedimentos do *teatro narrativo*, tal como visto neste artigo, não seria por si só uma mudança nesse dualismo entre quem vê e quem mostra. É necessário, no meu pon-

11 Il est de plus en plus évident que nous avons besoin de nouvelles catégories théoriques pour décrire ce qui se passe au théâtre de nos jours. Nous devons laisser l'axe dominant de distance et de proximité [...] derrière nous. Distance et proximité impliquent un dualisme entre regarder et montrer. Si nous voulons décrire la place et le rôle du spectateur dans le théâtre contemporain, nous devons quitter ce dualisme et développer une nouvelle terminologie plus apte à décrire le processus unifiant ce qui se passe sur scène à l'expérience d'immersion du spectateur.

to de vista, uma mudança na própria configuração espacial para que esses sentidos todos do espectador sejam aproveitados e/ou provocados. Quando o *teatro narrativo* sai da relação frontal do palco tradicional e se coloca na relação direta com espaços da cidade, podemos começar a vislumbrar essa possibilidade.

Dessa forma, em espetáculos itinerantes, tais como os aqui analisados, é de se esperar que os sentidos todos, tanto do espectador como dos artistas, sejam utilizados e, mesmo, solicitados na criação. Uma cena que reproduz literalmente os cheiros de uma cozinha ao preparar uma comida real diante do público, como acontece no espetáculo *Mil mulheres e uma noite*, abre outros canais de leitura e percepção do espetáculo. Ou também numa cena em que o público sobe até a cúpula de um prédio antigo, como é o caso do espetáculo *Hoje o escuro vai atrasar para que possamos conversar*, utilizando uma escada real, ou seja, utilizando o tato na subida, abre a leitura do público que acompanha, pois cada um pode sentir na pele, literalmente, esse movimento de subir. Ou ainda, em uma cena de espetáculo *Fósforos, nuvens e passarinhos*, em que o público é instigado a falar numa conversa informal com um dos personagens, ficando assim clara a necessidade das pessoas falarem, e não só o ator. A fala individual passa a ser literalmente posta em cena.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, nº 19, p. 20-28, 2002. <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>

BRANTES Eloisa, LINKE Ines. Diálogos (Im)possíveis: espaços e lugares da cena. ASACT, n. 1, p. 110-124, 2015. http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/anais_cotea/article/view/1242/899

BRITO, Marcelo Sousa. O teatro que corre nas vias. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

CARNEIRO Maria, PAIXÃO Susana, PALINHOS Jorge. Teatro site-specific: três estudos de caso. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2017.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. O Percevejo online. Rio de Janeiro, vol. 01, fascículo 01, p. 01-10, 2009.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. Moringa, Artes do espetáculo. João Pessoa, vol. 2, n.2, p. 13-26, 2011.

CARVALHO, Francis Wilker de. Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24112014-150956/pt-br.php>

CONTE, Guilherme. Espectros vagantes: o Vertigem, a rua e o inferno do trabalho. Dossiê Bom Retiro: 958 metros – O acontecimento: olhares sobre o Vertigem. Sala Preta. São Paulo, vol. 12, n. 2, p. 223-230, 2012. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57504/60532>

DESGRANGES, Flávio. O efeito estético: finalidade sem fim. Urdimento, Florianópolis, n.17, p. 63-69, 2011. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011063/9528>

DRIES, Luk Van den. Chair de théâtre, chair du monde. Itinera, n. 13, p. 24-35, 2017.

FREITAS Eduardo Bruno Fernandes, XIMENES Fernando Lira. Plateia e atores em cena: a casa como elemento de modificação na recepção teatral. *Repertório*, Salvador, n. 20, p.135-138, 2013.

MATIAS, Lúgia Borges. *Investigação acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2010. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86875>

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. *Diálogos com o real: uma balbúrdia na Barra Funda*. Sala Preta, São Paulo, vol. 13 (2), p. 93-104, 2013.

Recebido em 10 de maio de 2023 e aceito em 31 de maio de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



















