

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro que Roda invade a cidade: Ensaio acerca do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote...*

José Alencar de Melo

Natassia Duarte Garcia Leite de Oliveira

Para citar este artigo:

MELO, José Alencar de; OLIVEIRA, Natassia Duarte Garcia Leite de. Teatro que Roda invade a cidade: Ensaio acerca do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote...* **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0110>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Teatro que Roda invade a cidade: Ensaio acerca do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote...*¹

José Alencar de Melo²

Natassia Duarte Garcia Leite de Oliveira³

Resumo

No presente artigo, discorreu-se sobre a montagem do espetáculo de rua *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido* (2006), uma livre adaptação do clássico *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, dirigida por André Carreira. O objetivo é compreender a ocupação do espaço urbano enquanto espaço cênico, investigando a rua como possibilidade dramaturgica. Para a análise, elencou-se o conceito de teatro de invasão, proposto por André Carreira, e inaugurou-se a categoria de 'organiCidade'. Para tanto, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com o diretor do espetáculo e os integrantes do grupo Teatro que Roda, as quais puderam elucidar o processo de criação do coletivo e de composição cênica proposta para a montagem. Compreende-se que a ocupação deste espaço social produz múltiplas camadas de significação da, para, com e pela rua e exige ampliar a noção de espacialidade no campo das Artes da Cena.

Palavras-chave: Direção de Arte. Espacialidade. OrganiCidade. Teatro de Invasão. Teatro que Roda.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Ana Paula Ribeiro de Carvalho, graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG), especialista em Revisão de Texto e mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-GO).

² Bacharel em Direção de Arte pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Diretor de Arte atuante na cidade de Goiânia e no Brasil. ✉ kethybelo@gmail.com
📍 <http://lattes.cnpq.br/8217280369277167>  <https://orcid.org/0000-0002-9200-4580>

³ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás (PPGE/ FE UFG - 2013). Mestra em Arte pela Universidade de Brasília (PPGA/ IdA/ UnB - 2009). Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral (IdA/ UnB, 2006). Docente efetiva da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG), atuando nos cursos de graduação 'Teatro' e 'Direção de Arte' e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC). ✉ natassiagarcia@ufg.br
📍 <http://lattes.cnpq.br/2673206479757870>  <https://orcid.org/0000-0003-1744-2035>



Theater that wheels' invades the city: Essay about the show Of the tasty adventures of Dom Quixote...

Abstract

In this article, the staging of the street show “Of the tasty adventures of Dom Quixote de La Mancha and his squire Sancho Pança – a chapter that could have been” (2006) (*Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*) was discoursed, a free adaptation of the classic *Dom Quixote de la Mancha* (1605), by Miguel de Cervantes, directed by André Carreira. The objective is to understand the occupation of urban space as a scenic space, investigating the street as a dramaturgical possibility. For the analysis, the concept of Invasion Theater, proposed by André Carreira, was listed and the category of ‘organiCity’ was inaugurated. Therefore, semi-structured interviews were carried out with the director of the show and the members of the Teatro que Roda group, which were able to elucidate the process of creating the collective and the scenic composition proposed for the montage. It is understood that the occupation of this social space produces multiple layers of meaning of, for, with and through the street and demands expanding the notion of spatiality in the field of Performing Arts.

Keywords: Art Direction. Spatiality. OrganiCity. Invasion Theater. Theater that Rotates.

Teatro que rueda invade la ciudad: Ensayo acerca del espectáculo De las Sabrosas Aventuras de Don Quijote...

Resumen

En el siguiente artículo, se discutió sobre el montaje del espectáculo de calle *De las sabrosas aventuras de Don Quijote de La Mancha y su escudero Sancho Panza – (2006) un capítulo que podría ser* una libre adaptación del clásico *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, dirigida por André Carreira. El objetivo es comprender la ocupación del espacio urbano como espacio escénico, investigando la calle como posibilidad dramaturgica. Para el análisis, se expuso el concepto de teatro de invasión, propuesto por André Carreira, y se introdujo la categoría de ‘OrganiCiudad’. Para esto, fueron realizadas entrevistas semiestructuradas con el director del espectáculo y los integrantes del grupo Teatro que Rueda, las cuales permitieron ilustrar el proceso de creación del colectivo y de composición escénica propuesta para el montaje. Se comprende que la ocupación de este espacio social produce múltiples camadas de significado de, para, con y por la calle y exige ampliar la noción de Espacialidad en el campo de las Artes Escénicas.

Palabras claves: Dirección de arte. Espacialidad. OrganiCiudad. Teatro de invasión. Teatro que Rueda.



Devaneios sobre o espaço

Pode-se dizer que o diretor de arte é uma figura advinda do cinema e que, posteriormente, sua função também foi pensada na televisão, no *design*, no *marketing* e na propaganda. Atualmente, a direção de arte também vem sendo assimilada pelas áreas das artes cênicas e se constituindo como um campo específico. Mas, afinal, do que trata a direção de arte? Para Vera Hamburger (2014, p.18),

[...] quando falamos em Direção de Arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme [neste caso, o teatro], compreendendo que este é composto tanto pelas características formais o espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais objetos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais, colabora assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada momento do filme e na impressão de significados visuais que exploram a narrativa.

O diretor de arte, portanto, trabalha com as diversas dimensões da obra, articulando o espaço da cena, a caracterização, a iluminação, a sonoplastia, entre outros elementos. Ele também define sua equipe, que pode ser composta por sonoplastas, fotógrafos, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, de acordo com as necessidades do projeto.

Neste artigo em formato ensaístico, optou-se, pois, por trabalhar com um dos elementos que compõe os aspectos da linguagem da encenação teatral e que permeia a direção de arte: o espaço cênico. Para tanto, foi escolhido um grupo goiano, Teatro que Roda⁴, para se fazer um estudo de caso acerca da utilização da espacialidade da/na rua, no ambiente urbano. Perpassando pelo fazer teatral de rua, faz-se necessário compreender o processo de formação desta, como espaço cênico, e as implicações socioculturais próprias desse espaço.

⁴ O grupo Teatro que Roda trabalha, desde 2003, na rua ou em espaços abertos, com temática da cultura popular de Goiás. O grupo vem investindo em pesquisa e experimentação de linguagens cênicas. Para ver mais: <http://teatroqueroda.blogspot.com>



A relação do teatro com o espaço público é bastante antiga. Desde sua gênese até nossos dias é corriqueiro presenciar manifestações e apresentações cênicas individuais ou em grupos, nos mais variados espaços públicos, predominantemente, no espaço urbano. Em sua origem ocidental, a partir da história grega, observou-se que o teatro está intrinsecamente atado a dois fatores determinantes: instrumento de reverência aos deuses e a novas formas de participação urbana (Moreira, 2011). Cotidianamente, as ações do homem se ligavam diretamente à vontade divina, individual ou coletivamente. Ao mesmo tempo, a atmosfera criada pela democracia e a formação da pólis são propícias ao nascimento do teatro, um teatro ritualista, ora festejando, ora implorando à vontade divina. As festividades eram uma parcela significativa da vida, fossem os bons presságios ou uma forma de gratidão e culto. A tragédia e a comédia evoluíram a partir deste ambiente, e foi na cidade grega que o espaço público surgiu como local de manifestação dos cidadãos. O teatro grego passou de ritual a ato público, no mesmo instante em que passou de itinerante, sem um local preestabelecido, para um ato com lugar determinado na nova ordenação urbana.

Também o teatro medieval não possuía um lugar fixo, definido, para suas montagens. O desenvolvimento urbano das cidades ocidentais, desde a Idade Média até os dias atuais, deu às ruas diferentes funções, a partir da necessidade dos seus moradores e de acordo com o crescimento urbano, por meio do qual o uso desse espaço gerava uma complexa rede de ligações e relações sociais. Nesse período, as ruas tinham traçados e tamanhos que privilegiavam o homem como o principal ocupante desse espaço e estavam organizadas para o pedestre, em seu caminhar cotidiano. O labiríntico desenho das ruas estava tão integrado à vida das pessoas de cada comunidade que era totalmente funcional e favorável a esse uso. Essa relação era alterada quando eventos religiosos transformavam as ruas em cenário de evocação do sagrado, congregando a atividade cênica às atividades doutrinárias, pois a igreja católica era a instituição de maior importância nas atividades da rua e centralizava o poder sobre a realização dos eventos cerimoniais. Mas, era na vida pagã dos mercados, que o homem comum podia ingressar nos espetáculos sem hierarquias. Ali, além de atividades comerciais, se concentravam várias atividades marginais, com regulares apresentações de



artistas ambulantes. Essas ações eram um contraponto ao espetáculo religioso. Foi nessa época que surgiram os primeiros grupos de pessoas que se especializaram nas artes cênicas e passaram a depender, exclusivamente, dessa atividade para se sustentarem (Moreira, 2011).

A idade moderna viu o nascimento do edifício teatral em suas mais diferentes formas (currais, elisabetano, italiano). Entre os séculos XV e XVI, iniciou-se o processo que difundiu o palco italiano como modelo padrão a ser seguido. E, naquele momento, com a proibição do teatro religioso na rua e da consolidação dos espaços teatrais fechados, o espetáculo de rua se limitou ao teatro, originado na tradição de atores mambembes medievais. A modernidade trouxe consigo a burguesia ao poder, e, por ela, surgiu uma nova conformação social concernente aos modos de produção capitalista. As cidades mantiveram a estrutura herdada da Idade Média, mas, ao mesmo tempo, iniciava-se uma nova maneira de se ocupar o espaço urbano. As ruas, que antes eram uma extensão do espaço religioso, foram se transformando num ambiente de várias manifestações sociais. Com o Renascimento, o desenho urbano mudou. O trânsito de veículos necessitava de ruas mais largas. Surgiram, então, as calçadas e, logo depois, as grandes avenidas. O homem perdeu o predomínio sobre a rua. A cidade passou a ser o lugar ideal para que a produção industrial e o comércio em grande escala se desenvolvessem. Concomitantemente ao desenvolvimento da cidade renascentista, o fenômeno teatral migrou, da rua, espaço aberto, para o ambiente enclausurado da sala teatral (Carreira, 2007, p. 203).

Como consequência da afirmação e hierarquização dos âmbitos teatrais fechados, as diversas formas marginais de teatro de rua começaram a ocupar a totalidade dos espaços do espetáculo ao ar livre existentes nas cidades, consolidando a separação entre o teatro culto, que ocupou exclusivamente as salas, e o teatro popular, que se fez dono das ruas.

De acordo com o autor supracitado, a rua na cidade capitalista contemporânea é um espaço urbano fragmentado, que se encontra profundamente articulado, com grandes avenidas e edifícios gigantes, onde seus diferentes setores estão permanentemente se relacionando. Para ele, o contraste entre o desenvolvimento tecnológico e as precárias condições de vida de parte da



população definem uma diversidade cultural típica das grandes urbes, onde o indivíduo perdeu o direito de ocupar a rua. Esta passou a pertencer ao trânsito de veículos e teve sua dimensão reordenada, conforme esta nova configuração. Disse, ainda, que a cidade contemporânea tem suas regras de funcionalidade orientadas para proporcionar um melhor fluxo dos processos econômicos que geram lucros, e que as ruas dessa cidade passam a ser um espaço de convivência fugidia e já não têm o mesmo caráter espetacular e religioso.

Em seu livro *Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 80 - Uma Paixão no asfalto*, Carreira (2007) articula que o processo de hierarquização espacial pelo qual passam as cidades dita normas e define alguns espaços como nobres e outros como marginais, e que, ao enclausurar o espetáculo teatral nas salas,

[...] a cultura capitalista determinou que o espetáculo aceitaria perder seu caráter de festa e ganharia o valor de mercadoria. Tal mercadoria tem mais valor nos espaços fechados onde o pagamento de entrada não somente gera lucro, mas também outorga hierarquia. Neste marco, a manifestação teatral na rua, ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. A expressão desta marginalidade denuncia a cara segregacionista do sistema e portanto o questiona, transgredindo assim as regras do uso espacial da cidade (Carreira, 2007, p.41).

Na observância desse contexto histórico, optamos por conhecer o fazer teatral do grupo Teatro que Roda, especificamente a partir da observação e análises bibliográfica, fotográfica e videográfica da montagem do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, dirigido por André Carreira, que estreou em 2006. Uma produção artística encenada em mais de 200 cidades, incluindo duas apresentações fora do Brasil.

Na ocasião da pesquisa, realizada entre 2014 e 2015, realizou-se: etapa de levantamento de referências bibliográficas, filmográficas, fotográficas, além de análises documentais – a exemplo, o programa do espetáculo e matérias publicadas pela imprensa; etapa de investigação empírica, na qual o instrumento de pesquisa foi a proposta de entrevistas semiestruturadas com alguns dos integrantes do grupo em questão e com o diretor do espetáculo; e etapa de análise de dados, cujos resultados se encontram em parte neste trabalho. O objetivo foi



compreender, por meio de um estudo de caso, aspectos da práxis teatral realizada em espaços urbanos em nossa contemporaneidade, bem como elucidar alguns de seus procedimentos metodológicos e resultados estéticos. Para tanto, saímos da sala fechada e fizemos um giro de retorno à rua.

De volta pra rua

O teatro de rua ou o teatro na rua, ocupando o espaço público, onde acontecem eventos espetaculares e se desenvolve um fazer teatral provocador e questionador, opõe-se ao modelo dito teatro convencional, que, dentro de uma sala, tem seus rituais e mecanismos que podem condicionar o espectador⁵.

Desde a decisão de sair de casa para se dirigir a uma apresentação, o espectador recebe estímulos que o levam a uma ação: comprar o ingresso, passar pela catraca, se dirigir a um assento previamente demarcado e ouvir os sinais sonoros os quais indicam o início do espetáculo, além da abertura das cortinas. Ao contrário dessa ideia, o teatro com acontecimento na rua, sem essa prévia interferência, está exposto a várias e diferentes intervenções fortuitas, características inerentes à dinâmica da rua. Tal dinamismo condicionam o tempo teatral e provocam um uso próprio das linguagens do espetáculo (Carreira, 2007), originando uma ruptura na convenção do espaço do espectador e do espaço cênico (Pasmadjian, 1998). A rua é espaço o qual fomenta a dispersão – tanto do público quanto dos atores – por meio de ruídos e de acontecimentos múltiplos. Enquanto na sala teatral o espectador tem uma melhor e mais detalhada recepção do espetáculo, isso não acontece na rua, pois esta é um espaço de profusão de sons e de agitação imprevista, que perpassa vigorosamente pela elaboração da cena, interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator (Carreira, 2007). Neste sentido, para Carreira, “o teatro de rua é uma forma espetacular que nasce do assalto à silhueta urbana. A silhueta urbana diz respeito aos aspectos físicos da cidade, mas também, e principalmente ao complexo de relações sociais que nascem do uso desse

⁵ Para Ulisses Pasmadjian (1998), o palco à italiana é exemplo de espaço convencional, pois separa o espaço cênico do espaço do espectador e “pode” levar o espectador a um condicionamento.



espaço” (Carreira, 2001, p.144).

Diante disso, propôs-se discutir a ocupação desses espaços urbanos onde as pessoas transitam cotidianamente, transformando e ressignificando esses espaços públicos, provocando uma quebra no uso diário da rua. Essa ocupação tem a capacidade de reinventar uma outra percepção desse espaço, transformando meros passantes em espectadores. Para isso, analisou-se o trabalho desenvolvido pelo grupo Teatro que Roda, *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, uma adaptação livre do clássico de Miguel de Cervantes que estreou em julho de 2006, com o objetivo de se compreender e analisar a ocupação desses espaços fora das salas teatrais ditas convencionais.

Ao traçar uma possível gênese do grupo Teatro que Roda, descobriu-se que o coletivo se originou no ano 2001, mas esse nome só foi adotado dois anos depois. Nessa época, Marcelo Carneiro⁶, proprietário da agência Arte Brasil (Goiânia/ GO), estava iniciando o agenciamento de projetos culturais e recebeu um convite para apresentar espetáculos sob encomenda para empresas e instituições. Por esse motivo, convidou também para o trabalho alguns artistas, dentre eles o ator Dionísio Bombinha e a atriz Liz Eliodoraz, que já tinham trabalhado com o diretor Marcos Fayad⁷ e apresentavam certa sintonia. Segundo Dionísio Bombinha, o processo foi bastante interessante, pois o projeto se ampliou e, com isso, conseguiram montar cerca de cinco espetáculos encomendados. Até então, a rua ainda não era vista como forma de expressão, nem como espaço possível de se criar o jogo⁸ relacional num espaço inóspito, de ser usado dramaturgicamente. Mas a semente já estava plantada, porque o coletivo já tinha feito um trabalho experimental, o *Telegrama Animado* (2001), onde um personagem fazia uma surpresa em festas de qualquer tipo e tinha que criar algo em cima de uma encomenda. Tratava-se de um esquete, em que um garçom servia numa festa e

⁶ Marcelo Carneiro é graduado em Economia, pela UCG, e tem, em sua formação, diversos cursos empresariais e culturais. Trabalha com as leis de incentivo cultural, na elaboração de projetos, consultoria e captação de recursos.

⁷ Marcos Fayad (Catalão/GO) é ator e diretor.

⁸ O jogo foi definido por Duvignaud (1982, p. 41 e 35 apud Carreira, 2001, p.146) “como uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que foge a toda intenção utilitária [...] livre e sem regras “neste estado de ruptura do ser individual ou social, no qual a única coisa que não se questiona é a arte”.



de repente se transformava em um homossexual que, supostamente, tinha tido um caso com o aniversariante. Isso criava uma surpresa, um clima tenso, mas era um momento de muito improvisado. Posteriormente, surgiu a ideia de se montar um espetáculo de rua, a partir desse núcleo de investigação.

O grupo se firmou como tal em fevereiro de 2003, após a montagem do espetáculo de rua *A Formiga da Roça* (2002). O espetáculo contava a história de uma formiga arteira, cuja mãe a deixou de castigo num local onde quem entrava estava condenado a viver para sempre e a não crescer mais, uma experimentação de criação e direção coletiva baseada na cultura popular. Era um espetáculo para a rua, que contava com um palco onde as pessoas ficavam em volta, em círculo, e tinha a cantiga de roda como principal elemento. Contava com a participação do público em vários momentos do espetáculo, com abertura para quem quisesse participar ou não. Essa foi a primeira experiência do grupo com a rua e, somente a partir de outubro do mesmo ano, o grupo adotou o nome de Teatro que Roda. O nome surgiu da mistura do estilo adotado no primeiro espetáculo de rua, em formato de roda, com o firme propósito de pesquisar e realizar um teatro multifacetado, com base nas tradições e narrativas populares. O primeiro trabalho, juntamente com a intenção de rodar o país, fez com que o nome adotado, além do sentido lúdico, assumisse seu sentido dinâmico e se colocasse em movimento. Em novembro 2003, mantendo sua linha de pesquisa, o grupo Teatro que Roda criou seu segundo trabalho, *Foliando* (2003), um show caipira, baseado na cultura popular goiana, que explorava elementos da Folia de Reis, das congadas, da catira, dos textos de humor, além de resgatar músicas caipiras de raiz.

Em 2004, somente Dionísio Bombinha e a atriz Liz Eliodoraz permaneceram no grupo e, por algum tempo, fizeram esse espetáculo com atores convidados. Entretanto, a vontade de experimentar a rua de maneira mais decisiva continuava, pois os dois atores sempre gostaram do contato direto com o público e do improvisado como impulso para seus trabalhos. Durante esse período, montaram outros pequenos espetáculos que ainda tinham a cultura popular como base do seu trabalho. Ainda durante o ano de 2004, o grupo passou por uma mudança que marcou de forma decisiva o trabalho do Teatro que Roda. Em uma oficina teórica



sobre teatro de rua, conheceram o diretor Carreira⁹ que, na oportunidade, participava do festival “Goiânia em Cena”¹⁰ e fazia uma palestra cujo tema era o tipo de teatro que ocupava a cidade, a rua, mas que não era relacionado ao popular. Segundo Liz Eliodoraz (2015, s/p), foi um momento de encantamento, de profundas mudanças no grupo, pois, até então, o conhecimento e o uso da rua como espaço de representação eram quase nada.

A relação dos dois atores com Carreira, que surgiu a partir da discussão se o teatro na cidade era necessariamente um teatro popular ou não, evoluiu para uma oficina, que posteriormente deu origem a um projeto de encenação na cidade. O desejo de experimentar a pesquisa do diretor sobre ‘teatro de invasão’ levou o grupo a convidá-lo para dirigir o espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel Escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido* (2006)¹¹.

O espetáculo é uma adaptação da obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* ou *Dom Quixote de La Mancha*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). Publicado em Madri, no ano de 1605, durante a Renascença Espanhola, período no qual se destacaram as mudanças produzidas nos aspectos econômico, político e social, o livro surgiu em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis. Parodiou os romances de cavalaria que gozavam de imensa popularidade no período e, na altura, já se encontravam em declínio. Nesta obra, o protagonista é um ingênuo senhor rural que tem, como passatempo preferido, a leitura de textos sobre cavalaria e, em sua obsessão, acreditava firmemente nas aventuras escritas e decidiu tornar-se um cavaleiro andante. Em sua alucinação, tinha a certeza de que vivia na era das cavalaria, que as pessoas que encontrava pelo caminho eram cavaleiros com armas em punho, damas em apuros, gigantes, monstros, e muitas vezes não via a

⁹ André Luiz Antunes Netto Carreira nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais (1960). É graduado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (1983), doutor em teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994), com a tese *Teatro de Rua na Argentina e no Brasil democráticos dos anos 80: uma paixão no asfalto, estudiosos do teatro de rua e de grupo na América Latina*. Professor na graduação em Teatro e na Pós-graduação em Artes cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

¹⁰ GOIÂNIA EM CENA – Festival Internacional de Artes Cênicas que acontece regularmente em Goiânia há 12 anos.

¹¹ Este espetáculo estreou em 2006 e participou de diversos festivais em vários estados. Aconteceram cerca de 200 apresentações em diversas cidades brasileiras.



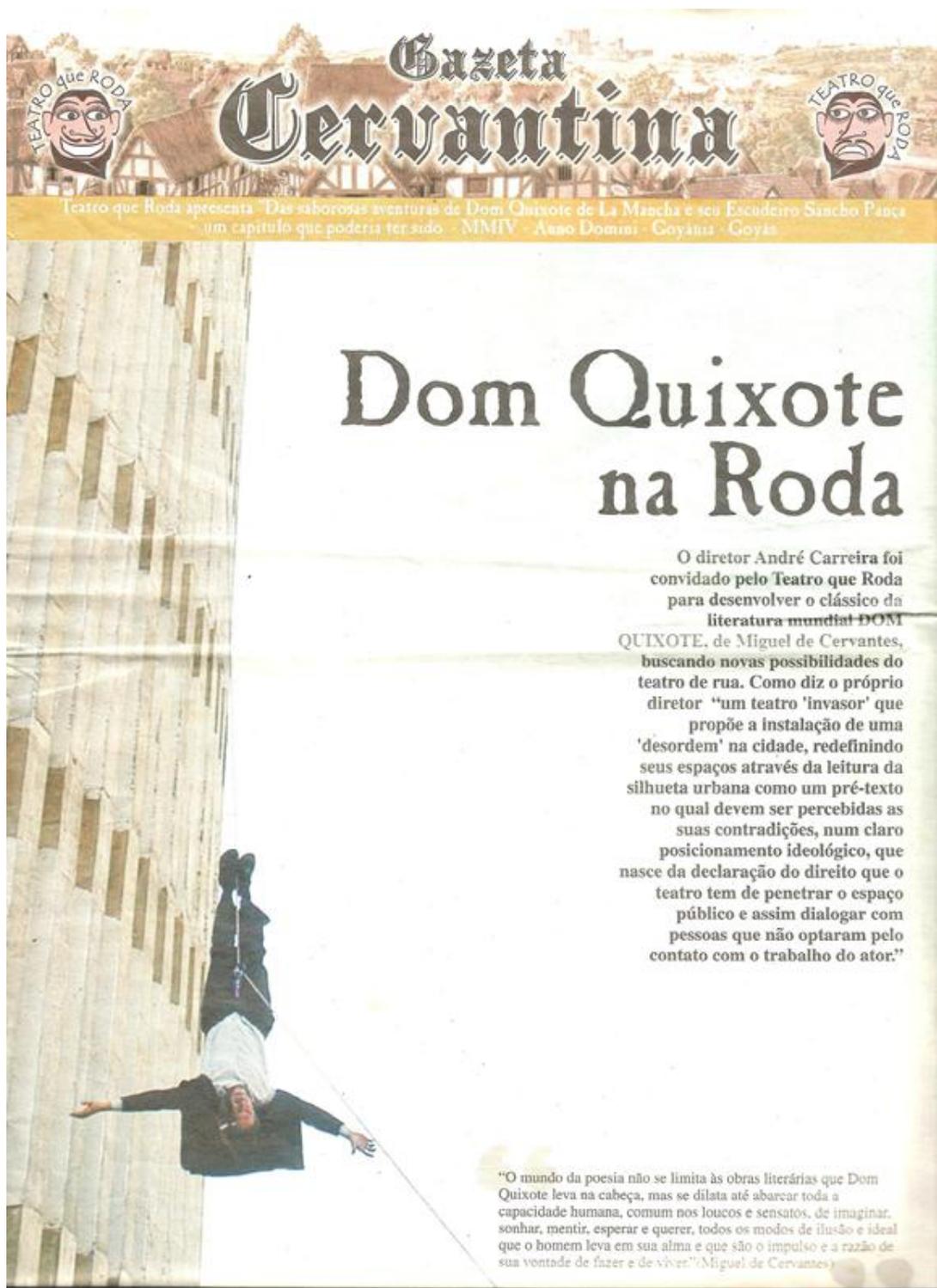
realidade, senão o que inventava sua fantasia. Tal imaginação o fazia crer que moinhos de vento eram seres vivos contra os quais era necessário lutar. Como todo cavaleiro que se preza, era preciso ter um fiel escudeiro. Sancho Pança, que nada sabia de cavalaria, pois era um rude lavrador, concordou em seguir o seu alucinado vizinho, o qual o prometera lhe tornar dono de uma ilha. Assim, por interesse, e não por idealismo, levado por seu amo, se entregou à aventura, preferindo o sonho à trivialidade do real. Dom Quixote e Sancho encarnaram o choque entre as duas formas de ver o mundo: a fantasia e a realidade.

Essa obra surgiu em nossa mente, em função da estátua do Bandeirante¹², que durante o processo da oficina do André a gente escolheu aquele ambiente e, como ele diz você vê esse vão depois disso a gente vai pensar um texto para ele. Então, aquela figura gigantesca, lembrou esses gigantes malucos como personagem Dom Quixote vê. Foi um trabalho intenso, porque é um texto literário e nós tivemos que adaptá-lo e roteirizá-lo para o teatro, pensar como seriam os diálogos, pois a ideia era que o espetáculo não fosse um espetáculo da época em que foi escrito, mas um espetáculo trazido para a modernidade da cidade de agora (Bombinha, 2014, s/p).

Durante essa pesquisa, nos foi fornecida a *Gazeta Cervantina* (Teatro que Roda, 2006), um informativo produzido pelo grupo para a divulgação do espetáculo. A partir desses dados de pesquisa, pode-se entender que foram escolhidos cinco episódios fundamentais da obra de Miguel de Cervantes, e a adaptação foi pensada com o entendimento de que Dom Quixote representava algo mais que o arquétipo da loucura, pois o personagem carregava em si a determinação de enfrentar um mundo linear, que pedia atos grandiosos. “Foi um processo de pensar qual tipo de personagem seria, ao invés de ser um fazendeiro como era Dom Quixote, ao invés de ser um agregado da fazenda, ia ser uma personagem da rua” (Bombinha, 2014, s/p).

¹² O Monumento ao Bandeirante, símbolo da praça, é uma escultura em bronze, com três metros e meio de altura, e retrata o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, em corpo inteiro, tendo nas mãos uma bacia e armado de bacamarte. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_At%C3%ADlio_Correia_Lima. Acesso em: 22 fev. 2016.

Figura 1 - *Gazeta Cervantina*



Acervo: Grupo Teatro que Roda.



Em agosto de 2005, o diretor Carreira, juntamente com a especialista em voz para teatro, Mônica Montenegro¹³, participou de outra oficina em Goiânia. Através da proximidade com o diretor, surgiu o convite para que Mônica fosse a preparadora vocal do grupo. Convite aceito, aconteceu, então, a primeira reunião para traçar estratégias e definir ações para desenvolvimento do projeto. Foi o momento de estudar a obra de Cervantes, elaborar projetos e pensar na viabilização financeira. A partir de janeiro de 2006, os contatos com André se intensificaram, ainda por telefone e internet. Nesse momento, o grupo deu início à preparação do roteiro, de alguns elementos cênicos e ensaios isolados. De acordo com a atriz Liz Eliodoraz (2015, s/p), durante os primeiros contatos, se decidiu sobre quais episódios da obra do escritor espanhol seriam usados na adaptação e complementou:

Depois dos episódios escolhidos, eu retirei do livro as possíveis falas que caberiam em cada tema. [...] Fizemos um intenso trabalho de sala para descobrir os tipos. A Mônica Montenegro nos ajudou na pesquisa de corpo dos personagens através do trabalho com a voz e a respiração (Eliodoraz, 2015, s/p).

Uma importante ação foi a realização de uma oficina sobre a encenação na cidade, processo que envolveu diretor e atores no desenvolvimento dos exercícios, que deram origem ao processo de criação do espetáculo.

Esses exercícios nos permitiram estabelecer os elementos para a interpretação de Dom Quixote. Surgiu então a ideia de um Dom Quixote como um homem que abandona o escritório e vai para a rua e tenta fazer uma nova aventura. No seu trajeto ele arregimenta um catador de papel para ser o seu Sancho Pança. Isso não foi uma coisa que esteve clara desde o começo. Foi aparecendo porque nós fomos trabalhando na rua. Então fomos armando essa leitura, e foi desaparecendo qualquer tentativa de mostrar o texto do renascimento e ele foi ficando completamente contemporâneo (Carreira, 2014, s/p).

¹³ Mônica de Almeida Prado Montenegro possui graduação em Fonoaudiologia, pela Universidade de São Paulo (1987), e especialização em voz, pela PUC/SP (2005). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral /voz cênica. Trabalha com formação de atores e montagens teatrais e é professora da Escola de Arte Dramática - EAD/ECA/USP, desde 1998.

Figura 2 - Dom Quixote/Dionísio Bombinha e Sancho Pança/Liz Eliodoraz, apresentação em Vila Rica – MG, agosto de 2013¹⁴



Durante a oficina, exercitou-se a capacidade de enxergar, de “ver a cidade realmente como possibilidade de arte” (Bombinha, 2014, s/p). Quando as pessoas circulam pelas ruas, estão protegidas por suas individualidades anônimas, e esse anonimato faz com que elas não se prendam a convenções e estejam mais abertas ao jogo proposto pelo teatro de rua. Esse fenômeno faz com que haja uma aceitação da invasão do espaço coletivo.

É preciso considerar a ideia de uma invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um posicionamento

¹⁴ Fonte: Disponível em: <http://janelasdevilarica.blogspot.com.br/2013/08/o-dia-em-que-dom-quixote-invadiu-praca.html>. Acesso em: 30 jan. 2016.

radical, mas sobretudo desde uma perspectiva que toma a cidade como campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. A invasão cênica é um gesto que se politiza porque representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente [...] 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 da cena. Essa estrutura 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, Mimeo, s/p).

Figura 3 - Atores Dionísio Bombinha (Dom Quixote) e Liz Eliodoraz (Sancho Pança), em apresentação na cidade de Teresópolis – RJ, agosto de 2013¹⁵



A ocupação dos espaços urbanos sempre os modifica, atribuindo-lhes outros significados, pois ocorre uma (des)apropriação, mesmo que temporária, desse espaço, desse *habitat*, quebrando a linearidade do dia a dia e propondo uma

¹⁵ Disponível em: <http://teretotal.blogspot.com.br/2013/08/grupo-teatro-que-roda-de-goiania-e-os.html>. Acesso em: 30 jan. 2016.



abordagem urbana diferente. Com essa concomitante desapropriação e apropriação, o espaço do teatro pode ser imaginado como algo não estanque, passível de se transformar a cada montagem, de tal maneira que seu uso seja alterado a partir da necessidade de cada circunstância e/ou local da encenação. Ou seja, os espaços teatrais não tradicionais são uma explicitação da explosão do espaço teatral descrita por Jean-Jacques Roubine (1988, p.103): “Agora, o teatro pode ser feito em qualquer lugar – de preferência evitando-se aquelas construções a que se costuma dar o nome de teatros... A estrutura desse novo espaço pode variar ao infinito”.

A cidade assume infinitas possibilidades de ocupação, como observa o ator Dionísio Bombinha (2014, s/p):

[...] a cidade tem inúmeras possibilidades e ao invés de você trazer o espetáculo aqui para esse vão aberto, traz para um corredor de passagem de gente, onde vai ter que incomodar muita gente. Então, essa outra visão de lidar com esse público que o André fala. Esse público que não está com a opção de contato com o ator, porque quando você vai num teatro pago, você está com essa opção, eu vou lá ter um encontro com o ator. Esse público [que está na rua] não tem essa opção na cabeça. Ele está para fazer algo na rua, para resolver alguma coisa, de repente dá de frente com um ator que cruza seu caminho. Então, ele tem a opção de continuar esse jogo ou simplesmente desprezar e ir embora. Qualquer coisa da cidade pode ser arte. Isso foi fundamental para a gente essa teoria do André, esse pensamento dele dessa arquitetura da cidade como opção de arte.

Durante entrevista semiestruturada realizada com o diretor Carreira ele disse que o receio da transformação nos torna conservadores:

[...] somos seres muito conservadores, e preferimos repetir nossa rotina vinte vezes antes de mudá-la uma vez. É óbvio que eu estou generalizando e existem exceções. Mas as cidades são plasmadas por aquilo que o antropólogo Roberto DaMatta¹⁶ chama de repertório de usos. Então, a gente tem um repertório de uso (Carreira, 2014, s/p).

Segundo ele, na mesma entrevista, quando há uma mudança nesse processo, ocorre uma quebra que provoca um distúrbio, pois, “se a rua é para andar e encontramos um grupo de gente deitada e deslocada do cotidiano, ou há

¹⁶ Roberto Augusto DaMatta (Niterói, 29 de julho de 1936) é um antropólogo, conferencista, consultor, colunista de jornal e produtor brasileiro de TV.



uma pessoa pendurada no prédio fazendo algo que não é limpar janela, isso gera alguns distúrbios de percepção da cidade”. Diz, ainda, que o:

[...] teatro de invasão gera possibilidades na percepção dos usuários da cidade. Pensamos a cidade de uma determinada forma, mas poderíamos pensá-la de outra maneira? Por que que a cidade não pode ser um espaço de jogo mais intenso? Então, esse teatro pode trazer algo disso para esse espaço repetido, moldado pela rotina. A ruptura da qual falo está relacionada com a possibilidade de criação de um certo espaço de jogo” (Carreira, 2014, s/p).

Entre outras coisas das quais foram tratadas, Carreira afirmou que o teatro na cidade está associado à reutilização do espaço urbano e à permeabilidade da cidade para o acontecimento ficcional. A cidade tem, ao mesmo tempo, fluxo da vida cotidiana, que ele chama de realidade, e presença da ficção, da teatralidade. Segundo ele, quem habita um pedaço da urbe consegue entender que algo é ficcional e se relaciona com sua realidade, e isso abre espaço para o jogo, uma vez que o espectador percebe que o que está acontecendo à sua volta é ficção, mas, ao mesmo tempo, pode falar com o ator sabendo que aquilo é real e estabelece um diálogo.

A cidade é mais porosa que os edifícios teatrais. Quando o espectador vai ao Teatro Goiânia¹⁷, ele senta e diz: - “o que vai acontecer no palco é para eu ver”. Por outro lado, na rua o espectador percebe que o que acontece na cidade como ficção é para ele ver, mas sente que aquilo lhe diz respeito porque é o seu espaço. Ele é interferido por aquilo e se sente no direito de interferir. Neste caso tem-se um diálogo de muito interpenetrável do que no espaço normatizado da sala teatral fica limitado às regras bem claras (Carreira, 2014, s/p, nota nossa).

O desejo de encenar Dom Quixote surgiu a partir da observação da cidade, onde se vê um espaço possível de ser utilizado, invadido e ocupado por intervenções cênicas, instalações, performances, teatro. A rua pode ser também espaço para o exercício da liberdade e da criatividade, que subverte o lugar de convivência cotidiana e, ao mesmo tempo, explora sua cotidianidade.

¹⁷ O Teatro Goiânia é o mais tradicional espaço cultural de Goiânia. Inaugurado em 12 de junho de 1942, ele integra o conjunto arquitetônico de estilo *art déco* projetado pelo arquiteto Jorge Félix. Sua construção teve início em 1940, sendo inaugurado dois anos depois. Além de sua importância histórica, o teatro, na atualidade, é um dos principais espaços de apresentação de dança, teatro e música erudita e popular da cidade, tendo sido declarado Patrimônio Nacional em 2003. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Goi%C3%A2nia. Acesso em: 22 fev. 2016.



No caso de Dom Quixote, a subversão da teatralidade e da espetacularidade se deu na Praça do Bandeirante, no centro da cidade de Goiânia:

A praça ostenta, em um pedestal de mármore, um gigante de bronze com seu bacamarte em punho. A figura remete aos gigantes com os quais Dom Quixote luta durante sua saga. Em *Das saborosas*, o grupo reelabora alguns episódios do texto de Miguel de Cervantes, a fim de criar uma poesia urbana sobre o sonho, a loucura e o próprio sentido da cidade (Teatro que Roda, 2006, s/p).

Segundo Dionísio Bombinha, que no espetáculo encarna a figura do cavaleiro andante, a adaptação do texto não foi simples, porque, ao longo do processo, o grupo percebeu que o texto do Sancho Pança não poderia ser literalmente o texto do livro, pois era muito rebuscado para um personagem de rua, um morador de rua, um catador de materiais recicláveis.

Dom Quixote, nessa obra, nessa representação é um executivo, advogado, um empresário, um “enternado” de gravata, que, cansado dessa rotina, dessa fadiga da vida moderna, urbana, resolve mergulhar nesse mundo maluco de fantasia, de ilusão, de aventura, de uma busca. O Sancho Pança, em contraponto, está do outro lado. É um pobre da rua, um paupérrimo que é levado a se tornar o que é pelas promessas de uma vida melhor que o executivo fala para ele, porque a princípio, o Sancho vê um executivo mesmo, um cara de terno e gravata e na sua simplicidade, começa, realmente, a mexer com sua cabeça e a achar que aquilo pode ser uma verdade. Como é uma cara que não tem nada a perder na vida, é uma cara de rua, resolve seguir aquilo em função daquela promessa (Bombinha, 2014, s/p).

A proposta do grupo Teatro que Roda, que, além de Dionísio Bombinha e Liz Eliodoraz, contava com os atores Hugo Mor, Patrick Éster, Carlos Roberto, Fernando Moterane e Ieda Marçal, era invadir a cidade e romper de maneira lúdica o cotidiano. De acordo com o texto publicado na *Gazeta Cervantina* (2006), a montagem do espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel Escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido* provoca essa possibilidade de jogo, de quebra da regularidade do cotidiano.

A utilização de um segmento do centro da cidade para a encenação das aventuras de Dom Quixote e de seu fiel escudeiro Sancho Pança, diz respeito à nossa compreensão de que a realidade de nossas cidades exige rupturas dignas de Quixote. Buscamos ressignificar este espaço urbano lançando mão de instalações, prédios e monumentos, para



dialogar de forma direta com os transeuntes. Propomos vários níveis e interface com quem passa pela rua, desde um contato muito próximo, quase cara-a-cara, até momentos relâmpagos para alguém que passa dentro de um ônibus. Tratamos de construir imagens que permitam que os transeuntes, que seguem pela cidade, possam lembrar e comentar aquilo que cruzou seu cotidiano (Teatro que Roda, 2006, s/p).

Como já foi dito, o grupo Teatro que Roda lançou mão de fragmentos do texto de Miguel de Cervantes, reelaborou alguns episódios com o objetivo de “criar uma poesia urbana sobre sonho, loucura e o próprio sentido da cidade”¹⁸, questionando se a cidade é um lugar de fantasia ou de realidade. O tema continua sendo o mesmo: batalhas, monstros, gigantes com braços enormes. No entanto, é trazido para os dias atuais, atualizado e contextualizado, em centros urbanos da nossa contemporaneidade. Dom Quixote, o alucinado cavaleiro andante, agora é um executivo engravatado, um homem de negócios, que desce de rapel de um prédio alto gritando por sua amada Dulcinéia. Mas, repentinamente, abandona seu terno e sua gravata e se transforma em cavaleiro. Cavaleiro do lixo. Sancho Pança é um homem da rua, que empurra seu carrinho pela cidade e vive de recolher sobras esparramadas pelos becos e vielas. Nesse processo, o grupo propõe uma lógica de invasão urbana com a ocupação de fachadas e vãos da cidade. Para o diretor do espetáculo Carreira (2014, s/p),

[...] a premissa desse espetáculo foi trabalhar, obviamente, com um conceito de um teatro que invadisse a cidade e para fazer isso, nós trabalhamos com a ideia de usar o risco, que é um outro componente do meu trabalho. Como diretor eu procuro que a atuação seja menos enfática e menos grandiloquente possível. Busco uma cena mais perto do realismo, do ponto de vista da atuação, não da história. O primeiro elemento que a gente experimentou foi ir para cidade, aqui na Avenida Anhanguera¹⁹, no centro, perto da Avenida Goiás. A premissa também foi fazer em um lugar mais barulhento da cidade, não procurar uma praça mais silenciosa. Trabalhar no meio da cidade com todo seu barulho foi nosso primeiro objetivo.

¹⁸ Frase retirada do programa do espetáculo publicado no informativo *Gazeta Cervantina*.

¹⁹ As avenidas Anhanguera e Goiás são as principais avenidas do centro de Goiânia.

Figura 4 - Apresentação no centro da cidade de Goiânia – GO, julho de 2006



Gazeta Cervantina. Publicação do grupo Teatro que Roda para divulgação do espetáculo.

Um dos elementos indispensáveis na construção de qualquer espetáculo é o figurino, que colabora de forma decisiva na dramaturgia e é parte importante na construção do espetáculo, com seus códigos próprios, podendo, às vezes, substituir parte do texto que seria dito pelos atores durante a encenação. No espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel Escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, não é diferente. Como é um espetáculo concebido para ocupar a rua, o figurino lança mão da estética urbana para se transformar em linguagem.

Segundo Júlio Van (2015, s/p), que ficou responsável pelo figurino e pela cenografia, a concepção desses elementos se deu num processo de criação coletiva, com a participação de todos os integrantes do grupo, “[...] tudo foi pensado conjuntamente com a direção e os atores: a ideia fundamental é que tudo se aproximasse da vida urbana, assim, a ideia de um Dom Quixote vestido de

terno e de uma Dorotéia vestida de noiva, uma noiva em fuga, perseguida por, talvez, um noivo abandonado”²⁰.

Ainda de acordo com Van (2015), ele compreendeu que a narrativa se passou em um universo urbano, e tal noção fez com que, durante o processo de adaptação, a personagem de Sancho Pança deixasse de ser um lavrador para ser “contemporaneizado”, tornando-se um catador de lixo de materiais recicláveis, com roupas desgastadas, como se estas tivessem sido encontradas nas sobras que ele recolhia pelas ruas. Consequentemente, seu figurino também seguiu essa estética do urbano, do descartável. O mesmo pensamento permeou o desenvolvimento do figurino de Dom Quixote, que vestia uma imponente armadura que lembrava os guerreiros medievais, porém, totalmente feita de lacres de lata de refrigerante, o que lhe conferia a característica urbana necessária. A espada usada pelo cavaleiro em suas batalhas não passava de um simples pedaço de ferro. Na cabeça, ao invés de um vistoso elmo, importante proteção para um guerreiro, ele usava uma simples panela velha e amassada. Eram objetos ressignificados que, na visão alucinada do cavaleiro andante, se transformavam em objetos dignos de serem usados no grande embate que, em suas alucinações, ele ainda travaria.

Figura 5 - Dionísio Bombinha/Dom Quixote e seu cavalo Rocinante.



Acervo: grupo Teatro que Roda.

²⁰ Entrevista concedida por e-mail a partir de questões previamente enviadas.



Para Carreira (2006), a cidade é uma construção dinâmica – não apenas um ordenamento urbano e com edifícios – e está definida pela relação que nós, sujeitos, estabelecemos com nossas ruas, com nossos edifícios e com as diferentes formas de habitar e administrar o ambiente. Partindo dessa premissa, Van disse que a cenografia desenvolvida veio sempre a partir da cidade, com seus prédios, suas avenidas, seus carros. Segundo ele, tudo que foi usado é reconhecível e encontrável no mundo real, contudo, a partir da concepção cênica do espetáculo, foi sendo transmutado em figurinos e objetos cenográficos. Prédios, marquises, ruas, calçadas, espaços que dentro do nosso repertório de uso são apenas espaços urbanos ocupados no cotidiano da cidade, ganham outros sentidos e compõem a dramaturgia, visto que a cidade produz sentidos que interferem diretamente no espetáculo, modulando seu funcionamento e ditando condições de recepção, como explica o próprio encenador:

A relação do ator com a cidade como espaço significativa é o elemento que pode estabelecer patamares sobre os quais se apoiará o projeto de trabalho de montagem. A experiência concreta do ator com o ambiente permite que a equipe de criação estabeleça procedimentos que nasçam do próprio contato com o espaço da cidade. Isso significa dizer que o espaço – não como cenografia, mas como dispositivo cênico – deverá envolver o corpo do ator como ponto de partida para o início do processo de criação. A ambientação e todas as circunstâncias que envolvem o sujeito imerso neste contexto constituirão então os estímulos e os condicionamentos basais para a elaboração de um espetáculo que incorporará os fluxos cidadãos. O cidadão representa ao mesmo tempo um componente do espetáculo e é seu público potencial. Por isso a lógica segundo a qual o público é o foco do processo criativo, e portanto estar fora das margens do mesmo é posto em questão. Quando se presencia um espetáculo que invade a cidade se relacionando com todo o dispositivo urbano, o público dinâmico que segue a cena também se transforma em elemento de observação por parte do próprio público. Esse sujeito que seria externo passa a ser um objeto de desejo transformado em interlocutor e componente dos princípios de funcionamento da encenação. Uma vez invadido o espaço de uso cotidiano, o público – não voluntário – se vê frente à questão de aceitar o acontecimento e tratar de desvendar seus códigos ou simplesmente se distanciar (Carreira, 2009b, s/p).

Neste sentido, o espetáculo se apropria da cidade não como cenografia, mas experiencia o espaço urbano como dispositivo cênico que sustenta a experiência



dos corpos – seja dos performers/ atuadores, do público, dos espetadores, dos transeuntes – criando de maneira orgânica a dramaturgia (Carreira, 2009b). Dramaturgia do/ pelo/ com espaço: do espaço do corpo e do corpo especializado, concomitantemente. Por esse motivo, o que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico de ‘pano de fundo’ sempre vai ocupar um lugar de protagonismo na dramaturgia e na performance, já que a cidade se torna um organismo vivo e poroso por excelência.

Organi.cidade na/da encenação quixotesca

Do ambiente urbano pode emanar uma ‘organiCidade’, categoria inaugurada aqui, neste trabalho, pelos autores. Tal conceito adveio de desdobramentos da noção de organicidade, definido por Renato Ferracini (2005, p.126 – grifo do autor) como “um tempo-acontecimento que, por mais fugaz e efêmero que seja, dura, perdura e ecoa porque afeta e é afetado. Esse tempo-acontecimento se autogera nos elementos que habitam o território ‘entre’ orgânico e inorgânico, que é, portanto, comum aos dois”.

Numa abstração acerca da obra/encenação, analisada neste trabalho, esse tempo-acontecimento fez com que o carro de recolher materiais recicláveis, empurrado por Sancho Pança, fosse afetado e se transformasse no garboso “cavalo Rocinante”. Assim, como na fugacidade do tempo-acontecimento, uma colheitadeira, maciço de aço e ferro, foi transformada em dragão, contra o qual Dom Quixote travou seus duelos imaginários. Esse pensamento de Ferracini se ampliou pelo diretor Carreira, que disse que “a rua é múltipla, por isso, o que eu procuro na rua é que ela seja um elemento estruturante da minha poética [...]. Uma estrutura viva com a qual quero dialogar” (Carreira, 2014, s/p).

Figura 6 – Apresentação em Teresópolis-RJ, agosto de 2013²¹



Desse modo, a fim de se avançar um pouco mais na questão da espacialidade urbana, recorreu-se a Roubine (1988), que, em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral*, no capítulo III intitulado “A explosão do espaço”, diz que a democratização do teatro é, antes de tudo, a democratização da relação do espectador com o palco e do ator com o público. Segundo o autor, o palco à italiana era o espelho de uma hierarquia social que reproduzia “uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe” e “que convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico” (Roubine, 1988, p.83). Ao longo do texto, ele afirma que, apesar de muito questionado, o modelo do palco à italiana serviu a vários encenadores, em

²¹ Acervo do grupo. Disponível em: <http://teretotal.blogspot.com.br/2013/08/grupo-teatro-que-roda-de-goiania-e-os.html>. Acesso em: 30 jan. 2016.



diferentes momentos, mesmo aos mais inquietos, como Antonin Artaud (1896 – 1948). Ele buscava um espaço que dialogasse com sua dramaturgia e sempre aspirou escapar às limitações da estrutura à italiana, mas teve as suas principais realizações neste modelo de palco, que também permitiu que André Antoine (1858 – 1943) elaborasse sua teoria da ‘quarta parede’²² (Roubine, 1988).

Isso é destacado a fim de se contextualizar o espaço em suas diversas camadas, com o objetivo de avançar, rumo a alguns recortes, com o conceito de um teatro que invade e ocupa a cidade. Nesse contexto, aborda-se o espaço do corpo do ator como território que se forma no contato, na ambientação, nas experiências e na ‘per.formação’ com o espaço urbano, que é, ao mesmo tempo, corpo que se torna espacializado na dinâmica das experimentações com/na cidade (Oliveira, 2009)²³.

O ambiente urbano tem a capacidade de estimular as próprias operações dos atores e as do público, que são as pessoas que passam pelas ruas embaladas pelas normas do cotidiano urbano. Invadir a cidade é um processo que cria transitórias fendas nas operações do cotidiano, produzindo fragmentações efêmeras nos fluxos da cidade, sendo uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços. E, ainda, propõem-se possibilidades outras para a urbe, o que permite ao cidadão propor novos ritmos, novos fluxos e novos sentidos.

O teatro que aborda o espaço da cidade seria um vetor que redefina o ambiente, e mais que isso, é uma força que busca essa interferência como ação consciente e intencional. Todas as ações realizadas no espaço da rua modificam e formulam o ambiente, mas em sua grande maioria essas ações não têm um caráter consciente. O teatro tem uma presença na rua sempre como um acontecimento desorganizador das dinâmicas tradicionais da rua. Essa é sempre uma operação temporária que interfere nos fluxos e modifica as percepções dos fragmentos da cidade

²² A ‘quarta parede’ é uma criação teórica do realismo teatral, de André Antoine, criador e diretor do Teatro Livre, em Paris. Os atores deveriam mentalizar uma parede imaginária que se estenderia no mesmo plano vertical da boca de cena, vedando ao público a visão do que ocorre no palco, entre as quatro paredes de um cenário em gabinete ou de interior. Essa parede seria removida pela convenção teatral, dando ao espectador ocasião de testemunhar detalhes da ação dramática.

²³ Desde 2009, a partir do projeto de pesquisa *(Per)formações: zonas de aproximações entre teatro e performance cadastrado* oficialmente e desenvolvido na Emac, UFG; e por meio da práxis do Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Interações Artísticas *SoloS de Baco* em parceria com diversos artistas e coletivos de teatro, a autora deste artigo vem trabalhando com a investigação do espaço do corpo e do corpo espacializado em performances, intervenções urbanas e espetáculos cênicos. Disponível em: [EMAC - ExtensãoSolos de Baco \(ufg.br\)](#) e [SoloS de Baco: Quem somos](#) Acesso em: 23 OUT. 2022.



(Carreira, 2009a, p. 5).

O fazer teatral requer uma significativa diminuição das distâncias, uma vez que o ator deve agir diretamente sobre alguns indivíduos. “Torna-se necessária, segundo uma expressão de Grotowski, “a proximidade de organismos vivos”, pois a relação do ator com o espectador torna-se, aqui, uma relação física, ou melhor, fisiológica, na qual o choque dos olhares, a respiração, o suor etc., terão participação ativa” (Roubine, 1988, p.101 – aspas do autor). Ainda acerca desta questão e sobre a atuação no teatro de invasão, cunhado e conceituado por Carreira, ele próprio discorre:

A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita do ator o jogo em um lugar duplo, onde se atua e se escreve a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que merge do ambiente, mas sobretudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação (Carreira, 2009b, p. 8).

A cada apresentação de um espetáculo na rua, de alguma maneira essa rua/espço interfere e reestrutura o espetáculo. Cada espaço gera diferentes imagens durante uma apresentação e, para os que se dispõem a parar, é gerado um tipo de imagens. No entanto, para os transeuntes que, na celeridade do cotidiano urbano, acompanham apenas trechos do espetáculo, há outro código na construção das imagens. E, ainda, para aqueles que passam em um coletivo ou mesmo dentro de um carro, que carregam consigo, colados em suas retinas, fragmentos daquilo que foi visto. Estes são afetados de outra maneira e se impregnam com outras imagens. Assim, o espaço que continua o mesmo, porém, agora ressignifica e gera diferentes imagens apreendidas de maneira diferente por cada pessoa que passa por ele.

Ademais, tal condição do espaço do/no corpo e da corpOralidade²⁴

²⁴ Corp(oralidade), atualizado recentemente também por corpOralidade, é um conceito cunhado, elaborado e aperfeiçoado por Natássia Garcia desde 2009 – a partir de suas pesquisas no/com/pelo teatro dialético e do estudo da Teoria Crítica, especificamente das obras benjaminianas – no sentido de compreender as narrativas orais que compõem a voz do corpo e o corpo-sujeito em sua historicidade. Tal perspectiva já foi trabalhada em diversos textos da autora ao longo dos anos, dentre eles: sua dissertação de mestrado, sua tese de doutorado e artigos acadêmicos (Oliveira, 2009 e 2013; Bittar, Maia, Oliveira, 2012).



especializada provoca nos atores outros estímulos, que ora vão moldando, ora modificando, ora reestruturando a dramaturgia ou algo que está sendo encenado por esse ator de “corpo-em-vida”, o qual é orgânico e pode vir a conhecer a organicidade cênica. Ou seja, um ator que aprende, apreende a plenitude dos sons, dos cheiros, das imagens e que entra em fluxo com a cidade. Portanto, o ator é parte desse espaço, o espaço se torna parte dele, e ele se compõe com esse espaço. Neste caso, não se pode, portanto, falar de espaço e espacialidade sem falar da atuação do ator.

Quando se opera com o corpo objétil²⁵, trabalha-se com a ideia do objeto que é ressignificado, transformado e lançado numa forma de imaginário diferente. Elementos concretos são lançados para uma abstração, para um imaginário dos seres imaginários que permeiam a narrativa original de *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel Escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*, isto é, são atualizados no momento e na presentificação da performance urbana. O ator lança mão de uma técnica, e seu corpo entra em fluxo com o espaço, se tornando um corpo, sinestesicamente, com toda a espacialidade, em suas múltiplas dimensões. É um ator que está intimamente conectado com a espacialidade e, ao mesmo tempo, a espacialidade de seu corpo deve se organicizar com a cidade, no tempo e no espaço. Assiste-se a atores que interveem e interferem na cidade, com seu corpo que dialogam com a cidade para criar a dramaturgia.

É nesse contexto que o grupo Teatro que Roda estabelece suas relações com a cidade, com o fluxo em que o ator entra em relação ao espaço e a todas as possibilidades que esse espaço pode dar. Essa relação pode ser nos espaços acústico, visual, plástico e estético, ou mesmo no espaço afetivo, que envolvem as relações do ator com pessoas que transitam por estes.

²⁵ Natássia Oliveira (2009, 2011, 2013) a partir de seus estudos contínuos, atualmente, define corpo objétil como o corpo que se lança como objeto e entra em fluxo com as várias dimensões do espaço da cidade em todas as suas dimensões (plasticidade – incluindo espaço cênico, des.caracterização dos performers, sonoridade e luminosidade; textualidades corp.Orais; per.formações e experiências estéticas; cinestésias e sinestésias – movimentos, peso, resistências, posição do corpo, intensidades, estados, sabores, cheiros, odores, experienciações táteis e auditivas, texturas; contato com transeuntes, etc.). Mas o corpo-objétil é sujeito histórico e está ligado às condições objetivas e materiais, podendo modificar a estrutura da rua e ressignificá-la em suas várias dimensões, bem como pode ser trans(formado) por ela. Ou seja, o ator ora é sujeito, ora é objeto: o espaço ocupa seu corpo, ao mesmo tempo em que o seu corpo estabelece uma conexão com a espacialidade da cidade.



Assim, observa-se que, na experiência com o teatro de invasão, bem como na encenação proposta pelo grupo Teatro que Roda, dirigida por Carreira, há a ampliação da perspectiva do conceito de espaço com a espacialidade do corpo e o corpo especializado. Ou, se poderia dizer que expande a noção da dramaturgia no, do, com e pelo espaço.

Referências

BITTAR, Adriano; MAIA, Urânia; OLIVEIRA, Natássia. A Voz Obscena do Corpo: Corp(oralidade) e Memória(Imagem) em A Obscena Senhora D de Hilda Hilst. In: *Seminário Interseções: Corpo e Memória*, Recife, 2012, p.861-870.

BOMBINHA, Dionísio. Entrevista concedida para José Alencar de Melo, Goiânia/GO, Brasil, agosto de 2014.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. Mimeo. [S.l.: s.n.]

CARREIRA, André. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, p. 143-152, 2001. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/830/724> Acesso em: 25 ago. 2022.

CARREIRA, André. TEATRO DE RUA: mito e criação no Brasil. *Revista Arte Online*. 2006. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Acesso em: 23 abr. 2015.

CARREIRA, André. *O teatro de rua na Argentina e no Brasil democráticos da década de 80*. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, 2009a. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em: 22 fev. 2015.

CARREIRA, André. PROCEDIMENTOS DE UM TEATRO DE INVASÃO: Teatro Que Roda em Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de la Mancha e Seu Fiel Escudeiro Sancho Pança, 2009b. Disponível em: <http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com.br/search?q=carreira>. Acesso em: 3 nov. 2015.

CARREIRA, André. Entrevista concedida para José Alencar de Melo, Goiânia/GO, Brasil, dezembro de 2014.



CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. [Colección Itálica, 4 tomos]. Madrid: Editorial Turner. En esta edición se ha seguido el texto de Luis Andrés Murillo, 1986.

ELIODORAZ, Liz. Entrevista concedida para José Alencar de Melo, por meio eletrônico, em resposta a e-mail. Outubro de 2015.

FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. *Sala Preta*. São Paulo, v. 5, p. 117-128, 2005. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57271> Acesso em: 27 fev. 2016.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2014.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. Espaço Público: um olhar histórico sobre as relações entre o teatro e seu espaço na contemporaneidade. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo. 2011. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300881042_ARQUIVO_CarinaMGMoreira_Doutoranda_UNIRIO.pdf. Acesso em: 29 jan. 2015.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Entre Lumes e Platôs: Movimentos do Corpo-coletivo-em-criação* (vivências com o núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP). 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Teatro dialético em terras estranhas: a (in)diferenciação entre sujeito e objeto na formação cultural*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

PASMADJIAN, Ulisses. La utilización de espacios teatrales no-convencionales en São Paulo: antecedentes a la década del '90. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, n. 2, p. 40-59, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SOLOS DE BACO. Disponível em: [EMAC - Extensão Solos de Baco \(ufg.br\)](#) e [SoloS de Baco: Quem somos](#) Acesso em: 23 nov. 2022.

TEATRO QUE RODA. *Gazeta Cervantina*. Goiânia, 2006.

TEATRO QUE RODA. <http://teatroqueroda.blogspot.com>

TEATRO QUE RODA. [Teatro que Roda \(@teatroqueroda\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)



Teatro que Roda invade a cidade: Ensaio acerca do espetáculo
Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote...
José Alencar de Melo; Natassia Duarte Garcia Leite de Oliveira

VAN, Júlio. Entrevista de concedida para José Alencar de Melo, por meio eletrônico em resposta a e-mail. Fevereiro de 2015.

Recebido em: 25/08/2022

Aprovado em: 15/10/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br