



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Teatro nos trilhos: a encenação de *Boca de Ouro* dentro de um trem na região suburbana de Salvador

Marcos Uzel

Para citar este artigo:

UZEL, Marcos. Teatro nos trilhos: a encenação de *Boca de Ouro* dentro de um trem na região suburbana de Salvador. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0302>

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 nos trilhos: a encenação de *Boca de Ouro* dentro de um trem na região suburbana de Salvador<sup>1</sup>

Marcos Uzel<sup>2</sup>

### Resumo

O diretor teatral Fernando Guerreiro, um dos encenadores mais importantes da história do teatro na Bahia, redimensionou a relação entre o artista e a cidade ao montar o espetáculo *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, dentro de um trem em movimento pelo Subúrbio Ferroviário de Salvador. Com características do *site-specific*, a peça itinerante se tornou um marco na memória recente das artes cênicas na capital baiana. Além de ser exibida num espaço insólito e de deslocar o fazer teatral do centro para a periferia, também ganhou um caráter formativo e de mobilização social, através do diálogo do encenador e do elenco com líderes comunitários e da realização de oficinas de arte para os moradores da região suburbana.

**Palavras-chave:** *Site-specific*. *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues. Teatro na Bahia.

## Theater on the Tracks: the performance of *Boca de Ouro* within a train in the suburban region of Salvador

### Abstract

Theater director Fernando Guerreiro, one of the most important directors in the history of theater in Bahia, resized the relationship between the artist and the city by putting together the show *Boca de Ouro*, by Nelson Rodrigues, inside a moving train in the Subúrbio Ferroviário de Salvador. With *site-specific* characteristics, the traveling piece became a landmark in the recent memory of the performing arts in the Bahian capital. In addition to being shown in an unusual space and moving theater from the center to the periphery, it also gained a formative and social mobilization character, through the dialogue between the director and the cast with community leaders and the holding of art workshops for the residents of the suburban region.

**Keywords:** *Site-specific*. *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues. Theater in Bahia.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Evelina Hoisel, professora titular da Universidade Federal da Bahia com doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Doutor em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, pela Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA). Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Mestre pela IHAC/UFBA. Graduado em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela UFBA. Docente nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE).  [marcosuzel@gmail.com](mailto:marcosuzel@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/3215625761766623>  <https://orcid.org/0000-0002-6249-8516>



## Teatro en los Rieles: la puesta en escena de *Boca de Ouro* dentro de un tren en la periferia de Salvador

### Resumen

El director de teatro Fernando Guerreiro, uno de los directores más importantes de la historia del teatro bahiano, redimensionado la relación entre el artista y la ciudad al montar el espectáculo *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, dentro de un tren en movimiento en el Subúrbio Ferroviário de Salvador. Con características *site-specific*, la pieza itinerante se convirtió en un hito en la memoria reciente de las artes escénicas en la capital bahiana. Además de mostrarse en un espacio insólito y trasladar el teatro del centro a la periferia, también adquirió un carácter formativo y de movilización social, a través del diálogo del director y el elenco con líderes comunitarios y la realización de talleres de arte para los pobladores de la región suburbana.

**Palabras clave:** *Site-specific*. *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues. Teatro en Bahía.



Boca de Ouro é um contraventor de poder e prestígio, principalmente na região suburbana do Rio de Janeiro, onde se destaca no universo do jogo do bicho. Ainda guarda traços da juventude e uma personalidade sensual e temida. Obsessivo, delirante e com pinta de lorde ostentador, ele decide trocar seus 32 dentes em perfeito estado por uma dentadura de ouro, tornando-se uma figura mitificada nos subúrbios cariocas. É um anti-herói trágico, repleto de contradições, capaz de proteger e perverter, de matar com uma mão e dar esmola com a outra. Um sujeito que “se debate entre a comunhão e a oposição ao mundo” (Motta, 2011, p. 201).

Três dias antes da véspera do Natal de 2001, o personagem criado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues no final da década de 1950 deixa o cenário do Rio de Janeiro para se deslocar dentro de um trem em movimento pelas noites suburbanas de outra cidade brasileira. Ele está em Salvador, onde o espetáculo Boca de Ouro torna-se um acontecimento peculiar, um marco na memória recente das artes cênicas na Bahia. À frente da ideia, o diretor Fernando Guerreiro transforma um vagão em espaço dramático, adaptando-o para servir de palco itinerante pelos trilhos que ligam a Estação da Leste ao bairro de Escada, no Subúrbio Ferroviário da capital baiana. A versão em ambiente insólito para a tragédia rodrigueana é o projeto mais desafiador da carreira de Guerreiro, uma das figuras icônicas do teatro soteropolitano<sup>3</sup>.

Ao fazer o vagão virar tablado, sempre com lotações esgotadas, o diretor diversifica a cena baiana com características do *site-specific*, tendência do teatro contemporâneo de ocupar ambientes alternativos que dão à obra uma identidade afetada de maneira intensa pelo espaço em que se insere. Em *Boca de Ouro*, o trem que se movimenta é assimilado tanto na particularidade física quanto nos aspectos socioculturais do lugar que a peça contextualiza e dimensiona. Resulta, assim, da escolha estética e técnica do encenador, a partir de reflexões sobre como deseja que o público absorva a encenação (Roubine, 1998). Uma experiência,

---

<sup>3</sup> A peça estreou em 21 de dezembro de 2001 e seguiu em cartaz até 28 de abril de 2002, retornando de setembro a dezembro do mesmo ano no espaço disponibilizado pela Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU). Fez nova temporada em junho de 2003. Foi contemplada com o Prêmio Braskem de Teatro nas categorias melhor espetáculo adulto e melhor ator (Marcelo Praddo). O elenco original é formado por Aginaldo Lopes (Agenor), Andréa Elia (Dona Guigui), Edmilson Barros (Leleco), Evelin Buchegger (Maria Luiza), Fafá Menezes (Celeste), Marcelo Praddo (Boca de Ouro) e Widoto Áquila (Caveirinha).

portanto, capaz de lançar “a linguagem teatral contemporânea num campo semântico que, longe de ser reducionista, expande as fronteiras da teatralidade e das relações entre atores e público” (Silva; Torres Neto, 2020, p.3).

As artes cênicas têm dado mostras expressivas de *site-specific* no Brasil, através das produções de companhias como Teatro da Vertigem (São Paulo), Teatro do Concreto (Brasília), Teatro Geográfico (Porto Alegre) e A Outra Companhia de Teatro (Salvador), que investigam novas formas de compor a cena teatral dissociada dos sítios convencionais. Um dos resultados mais representativos desse modelo é a peça *BR3*, do Teatro da Vertigem, lançada em 2006, nas águas sujas e fétidas do rio Tietê, em São Paulo. Para contar a história de três gerações de uma família, num enredo situado entre os anos 1950 e 1990, o diretor de *BR3*, Antonio Araújo, conduz o elenco e os espectadores ao espaço do rio, onde a peça ganha vida dentro da embarcação que se desloca de forma itinerante pelo Tietê.

Assim como *BR3*, a montagem baiana *Boca de Ouro* também ressignifica o diálogo entre o artista e a cidade. Distancia-se dos espaços tradicionais de atuação e oportuniza a imersão do público em novas sensações da experiência teatral, incluindo a espacial (Pavis, 2008). Estabelece-se, assim, o que Cartaxo define como relação dialógica e dialética com o espaço, que ganha ênfase ao ser incorporado:

Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do lugar: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no ‘aqui-e-agora’, tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação (Cartaxo, 2009, p.4).

Muitos riscos entram em cena nesta aventura inusitada pelos trilhos suburbanos de Salvador. O maior deles é a própria ideia de aventura. Era fundamental que o trem fizesse realmente sentido como lugar de ocupação do ato criativo. Seria desastroso transformá-lo numa mera atração pitoresca para entreter espectadores distanciados das vivências periféricas em bairros pobres da metrópole baiana. Isso limitaria a proposta ao caráter meramente especulador de um contexto sociocultural ignorado pelas elites. A ideia da encenação, no entanto,

mostra-se artisticamente coerente pela própria dramaturgia de *Boca de Ouro*.

É na geografia da trama, situada por Nelson Rodrigues num subúrbio do Rio de Janeiro, que o diretor Fernando Guerreiro encontra motivos para ocupar o trem. Tal similaridade justifica a inserção da montagem no sítio que conduz o público ao habitat natural do personagem Boca de Ouro. Tal ocupação assinala um interesse pelo que Ferrer (2020, p.8) chama de “dramaturgia do espaço, ou seja, com escritas cênicas nas quais as relações espaciais são organizadoras da ação e indutoras de sentido”.

Figura 1 – Encenado no trem, o espetáculo *Boca de Ouro* ressignifica a relação entre o teatro e a cidade. Foto de Sora Maia. Acervo Sibeles Américo



A peça ganha ainda um caráter formativo ao dialogar com líderes comunitários e criar estratégias de aproximação entre o elenco e moradores da região suburbana, para que eles não apenas contemplem a obra, mas também a recebam com um nível de adesão capaz de dilatar os limites do projeto e interferir ativamente na sua consolidação. Isso inclui o acordo que leva a comunidade a



participar das oficinas de teatro ministradas por atores e atrizes vestidos com o figurino dos seus personagens.

Para ganhar intimidade com o lugar e assimilar o trabalho de forma mais orgânica, diretor e elenco também fazem um ensaio especial, dentro do vagão, tendo na plateia os líderes comunitários. Envolvida na condução deste processo formativo, a atriz Andréa Elia atribui a Fernando Guerreiro o papel de regente com grande capacidade de comunicação ao se apresentar dentro desse ambiente social: “Ele nos dizia que era preciso conhecer as pessoas, antes de passar pela porta da casa delas com o espetáculo. Nós não podíamos entrar sem pedir uma autorização, sem pedir licença” (Elia, 2022). A atriz lembra como a equipe se situou e se aprofundou convivendo nesse cenário:

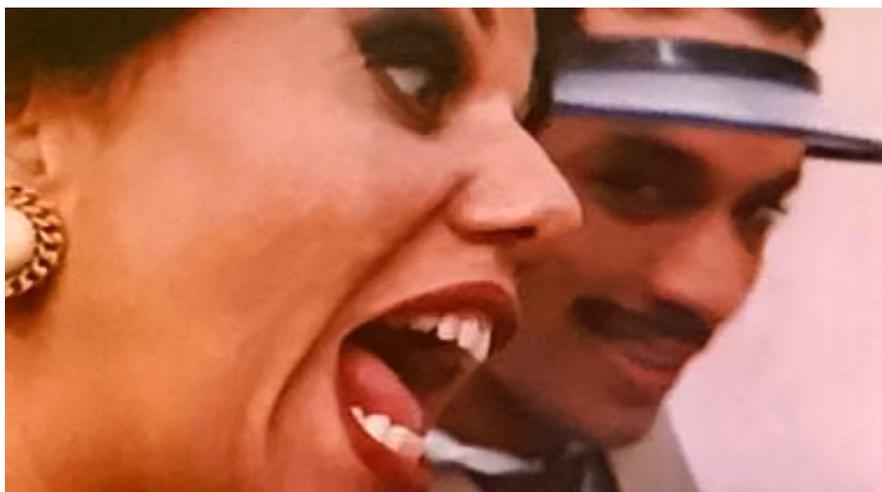
Nós estávamos lá de verdade, nos relacionando com os líderes das comunidades, ensaiando lá de tarde, parando nas estações, trocando de roupa num vagão anexo, tendo que fazer do vagão um camarim com todo mundo lá dentro... É muita memória! Lembro que tinham as roupas penduradas e Agnaldo Lopes, um dos atores, ficava dentro das roupas passando o texto. Teve um dia que abri os cabides e Agnaldo estava lá sentado, se concentrando, porque não tinha espaço. Isso deu suor, deu liga, deu química, deu amor, deu junção carnal entre aqueles personagens, deu cumplicidade. Quando a gente via pela janelinha o público entrando pra sentar no vagão, quando o vagão saía da estação, aquele movimento nos dizia: Foi! Agora foi! É como se você entrasse em cena com alguém te dando um empurrão. Aquele puxar de dentro de você, uma coisa que ia até o estômago. Tinha essa organicidade. Eu guardo essa memória corporal, as sensações (Elia, 2022).

No começo da trama ficcional, o autor Nelson Rodrigues nos informa que o personagem Boca de Ouro foi assassinado. A notícia chega à redação do jornal O Sol e o repórter Caveirinha é escalado para tentar obter um furo jornalístico sobre o crime. A fonte que deslança a apuração do homicídio é Dona Guigui, a ex-amante do bicheiro morto. O encontro dela com o jornalista é a chave para o desenvolvimento do enredo policial, apresentado em dois tempos, com cenas no presente e em *flashback* (Rodrigues, 2012).

Caveirinha quer se projetar contando uma história sensacional a qualquer preço. Uma das facetas do enredo é justamente essa crítica ao sensacionalismo da imprensa. É o que Marcondes Filho (apud Angrimani, 1995, p.15) caracteriza

como “o grau mais radical da mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete”.

Figura 2 – Dona Guigui (Andréa Elia) e Caveirinha (Widoto Áquila) deflagram o enredo policial rodrigueano. Foto de Sora Maia. Acervo Sibebe Américo



A mente leviana de Dona Guigui ferve entre o ódio e a veneração por Boca de Ouro, cuja história ganha vida através do imaginário da personagem. Em sua conduta ambivalente, a mulher passional, exagerada e com um toque de vulgaridade conta para o repórter três versões prosaicas que se alteram de acordo com seu estado emocional. Na primeira, enquanto ainda não sabe que o ex-amante se transformou num cadáver, mostra-se rancorosa e vingativa por ele tê-la abandonado: traça o perfil do bicheiro como um bandido atroz, responsável por um assassinato que tem a ver com a história do humilde casal Celeste e Leleco, atraído pelo terrível marginal até sua mansão.

Ao saber que Boca de Ouro está morto, Dona Guigui muda radicalmente sua versão. Ele passa a ser um sujeito sensível e caridoso com os pobres, vítima da extorsão de dois pilantras, Celeste e Leleco, agora apresentados como um casal desonesto. A amante rejeitada pelo bicheiro ainda vai mostrar sua terceira versão dos fatos, após fazer as pazes com o marido Agenor. Desta vez, Boca de Ouro vira um violento matador de mulheres. Ao final, o desvendar do mistério: o repórter Caveirinha descobre na redação do jornal quem assassinou o homem dos dentes

dourados. Ele é morto a facadas pela grã-fina Maria Luiza, que ainda lhe rouba a dentadura depois de matá-lo.

Figura 3 – Celeste (Fafá Menezes), um dos alvos da mente delirante de Dona Guigui, a ex-amante do bicheiro. Foto de Sora Maia. Acervo Sibebe Américo



Com esse material dramático em mãos, Fernando Guerreiro leva *Boca de Ouro* para dentro do trem<sup>4</sup>. No espaço incomum ofertado à plateia, o espetáculo recria cenicamente a atmosfera do texto, preservando a sua cronologia original situada nos anos 1950. Com verdade estética, a montagem baiana sustenta de forma crua as tensões contidas na peça e a riqueza de seus personagens suburbanos.

Econômico nos efeitos, o diretor privilegia um dos aspectos mais relevantes da obra: o choque entre a objetividade do mundo real (simbolizado pelo repórter Caveirinha) e a subjetividade dos sentimentos (realçada no comportamento de Dona Guigui). Cada versão que a ex-amante de Boca de Ouro relata corresponde a uma velocidade específica do trem, aproveitado nas marcações de cena não apenas como o lugar onde as ações se desenrolam, mas também como ferramenta dramática determinante para o espetáculo. Tanto que a iluminação e

<sup>4</sup> A ideia inicial era apresentar a peça em um ônibus, mas o encenador muda os rumos do projeto ao visitar uma das mostras de arquitetura, design de interiores e paisagismo da Casa Cor, que usava um vagão como elemento decorativo. O espaço e o entorno do lugar inspiram a troca.



a cenografia apenas reforçam o que o ambiente do vagão já oferece naturalmente, sem maiores efeitos.

Cada movimento pelos trilhos, na ida e na volta do percurso pela noite suburbana, serve de referência simbólica da mente de Dona Guigui. As versões que ela conta vão desenhando o universo obscuro das relações de poder, da banalização da morte e das disparidades sociais. Assim, o trem-palco vai atuando como o mais potente aliado cênico do diretor da peça, interferindo de forma ativa na dramaticidade do espetáculo. Quando se movimenta entre as estações, a adrenalina se eleva. A encenação fica mais pulsante, dinâmica. A velocidade nos trilhos acentua as tensões assimiladas pelo público e exacerba o clima policial do enredo. O trem torna-se, portanto, um personagem a mais.

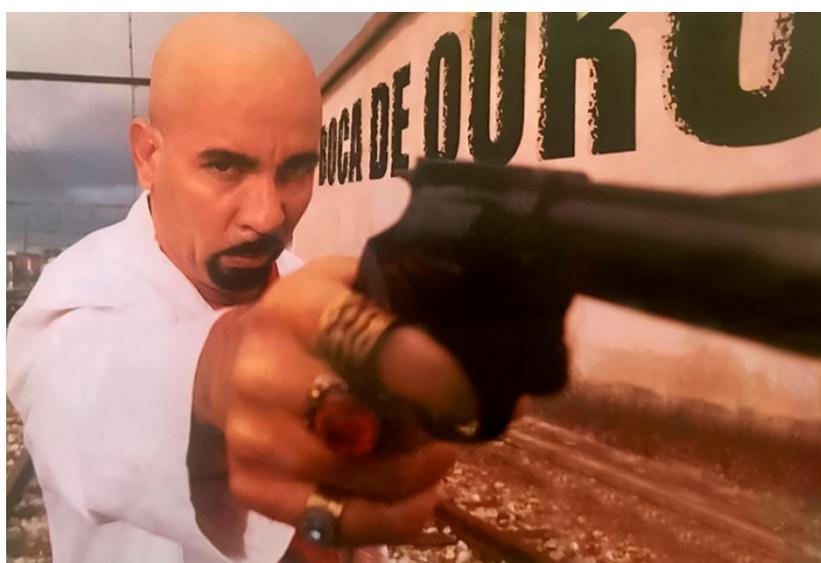
Quatro elementos são trabalhados para viabilizar essa condução: a parte frontal da locomotiva, puxando toda a estrutura do veículo; o vagão onde o espetáculo está sendo encenado; outro vagão para servir de camarim; e mais um terceiro que abriga os equipamentos técnicos. Tudo só funcionaria bem, dentro e fora de cena, se o conjunto da obra mantivesse a precisão. Para dar conta das velocidades que mudavam de acordo com os conflitos da peça, seis maquinistas passam por um treinamento.

Esses condutores literalmente atuam em *Boca de Ouro*. Um roteiro é colocado na cabine para servir de guia, enquanto eles se revezam de acordo com suas escalas. Guerreiro (2022) lembra a dificuldade do processo: “Um trabalho alucinante! Cada um tinha a sua própria percepção do espetáculo, então havia os craques e aqueles que erravam. Às vezes, eu tinha que sair correndo pra falar com o maquinista no meio da apresentação”.

O trem precisa, ainda, parar em algumas estações. Nesses momentos específicos, as portas se abrem e Dona Guigui entra em ação. Suas versões para a morte de Boca de Ouro dividem a peça em três atos. A precisão exigida é tanta que se algum ator estende o tempo da cena ou o trem atrasa numa estação, tudo o que está por vir até o final da apresentação fica desajustado. Um desafio complexo para o elenco, o diretor e a equipe técnica.

Nos ensaios, a direção começa a testar o efeito de velocidade possível para a ação do trem em determinada cena. Até alcançar esse tom, os atores e atrizes enfrentam a insólita bateria de preparação dentro do vagão em movimento, desafiados a se situar – e a se equilibrar – nas marcas propostas pelo encenador. A sensação de instabilidade, de estar sem chão, sambando no ar, é mais uma estratégia de Guerreiro para aproximar o elenco do contexto social retratado na peça: personagens na corda bamba que vivem sob o risco de descarrilar.

Figura 4 – O ator Marcelo Prado, no papel de Boca de Ouro, durante os ensaios na Estação Ferroviária de Salvador. Foto de Sora Maia. Acervo Sibebe Américo



Intérprete da personagem Dona Guigi, a atriz Andrea Elia rememora o processo. Sua primeira lembrança é a da arrancada inicial dada pelo maquinista do trem. Para conseguir se equilibrar naquele chão que se movimentava, o elenco acostumado às salas de ensaio tradicionais abre um pouco as pernas, impulsiona o tronco à frente e deixa os joelhos levemente flexionados. Já Elia conta que teve um enfrentamento a mais: equilibrar-se no salto alto. Ela faz questão de enfatizar os superlativos ao recordar do salto “finíssimo e altíssimo” usado para compor a caracterização de Dona Guigi. Resta ainda o esforço da projeção vocal em meio ao barulho inevitável do itinerário em cima dos trilhos:

A gente tinha que impor nossa presença além da atmosfera. Isso nos provocou camadas e camadas, porque nos deu estímulos diversos simultaneamente. Um deles foi o da base corporal na circunstância



proposta. O outro foi impor a voz, o rasgo da voz em meio àquele barulho. Não era um processo ordinário dentro da nossa gramática, do nosso vocabulário. Era algo extraordinário. A vida nos contemplando com uma grande oportunidade (Elia, 2022).

A capacidade em torno de 70 lugares no vagão limita o número de espectadores e aumenta a proximidade entre a plateia e os personagens. Se houvesse alguma falha ou artificialidade, o risco do flagrante era alto. Por estarem tão próximos, os atores e atrizes têm que reforçar a capacidade de concentração, ainda mais num espetáculo sem nenhum diálogo direto com o público. O diretor dá ênfase ao recurso do olho no olho:

O elenco foi muito preparado para essa proximidade, principalmente em relação à questão física. O trem tremia muito e os atores precisavam ter uma base muito grande para não caírem. Também trabalhei pra que representassem olhando um para o outro. Eles estavam em cima, enquanto a plateia ficava embaixo, por estar sentada. Então a interação era mais de energia, porque os atores não olhavam para o público. Eles se entreolhavam e ainda estavam num plano diferente da plateia. Isso facilitava a concentração. Se o público estivesse em pé, no mesmo nível deles, podia dar um colapso qualquer (Guerreiro, 2022).

Ziembinski, Milton Moraes, Jece Valadão, Malvino Salvador... *Boca de Ouro* esteve na pele de vários atores em adaptações para teatro e cinema. Na encenação de Fernando Guerreiro, o bicheiro rodrigueano é interpretado por Marcelo Praddo, que investe na potência da voz, na ação física visceral e usa a habilidade do próprio corpo para estabelecer uma ligação do personagem com cultos afro-brasileiros. Ele atravessa o trem como se estivesse em transe, impulsionado pelos efeitos sensoriais de uma trilha sonora com acento percussivo.

O preto e o vermelho, presentes no figurino do protagonista, fazem alusão a Exu, aquele que anda nas ruas, exala sensualidade, atíça o fogo e não é diabo nem santo. Aos 38 anos, Praddo raspa a cabeça, deixa o cavanhaque crescer e vai buscar referências em imagens marcantes como a dos olhos de Anthony Hopkins no filme *O Silêncio dos Inocentes*, de 1991. Chama-lhe atenção o olhar estranho do ator no papel do psiquiatra Hannibal Lecter, um serial *killer* canibal condenado à prisão perpétua. Isolado numa cela, Dr. Lecter mostra-se, ao mesmo tempo, tranquilo e amedrontador.

Figura 5 - Marcelo Prado vive o personagem Boca de Ouro dentro de um trem em movimento. Foto de Sora Maia. Acervo Marcelo Prado



Do lado de fora do vagão, no entorno da cena, outras plateias aguardam euforicamente o espetáculo itinerante parar nas estações. Em especial, as crianças, que vibram e se divertem com a experiência lúdica de ver chegar aqueles seres encantados, vindos do desconhecido. Dona Guigui é a mais esperada. “Dona Didi, cadê você? Eu vim aqui só pra te ver!”, grita a legião de admiradores perto da linha do trem, trocando a letra G pelo D e dando novo apelido para a personagem de Andréa Elia, que vira um fenômeno, uma celebridade no subúrbio.

Um abaixo-assinado chega a ser articulado pelos fãs mirins, endereçado à empresa patrocinadora do projeto com o pedido para que a peça não saia de cartaz. São reflexos da ressonância social de *Boca de Ouro* no contexto periférico da metrópole baiana. Em reportagem de capa publicada em Salvador pelo jornal *A Tarde*, o jornalista Carlos Ribeiro dá a dimensão desse fascínio pela musa do trem:

Uma mostra da extrema popularidade de Dona Guigui (que apesar dos esforços dos atores, nunca é chamada dessa forma pelas crianças) é a grande quantidade de cartas recebidas por Andrea: cartas amorosas, enfeitadas com corações coloridos e reproduções de fotografias, quase todas contendo uma frase que se tornou um slogan e que reproduzimos,



aqui, na grafia dos seus autores: “Dona Didi: suba e desça. Mas nunca me esqueça” (Ribeiro, 2002, p.1).

A atriz não entra em cena de imediato. Aguarda no vagão-camarim até o trem diminuir a velocidade e frear na Estação Santa Luzia, a primeira parada, entre as estações da Calçada e do Lobato. Nesse momento, sua personagem caminha para o palco como se estivesse saindo de casa. Usa um chamativo vestido verde de renda e o indefectível sapato de salto alto, reluzindo com bijuterias douradas, entre brincos e pulseiras de falso ouro. Uma verdadeira aparição.

Na primeira noite, ao se deslocar de um vagão para o outro, vê de relance parte do rosto de um menino que lhe acena. Ela responde mandando um beijo. Na noite seguinte, umas cinco crianças aparecem para dar um tchau e receber de longe o beijinho de Dona Guigui. A cada semana, o número se multiplica e o aceno se junta ao coro de vozes infantis que, assiduamente, fazem barulho na estação para recepcionar a passagem da personagem. Um aquecimento e tanto para ela adentrar o palco já com a temperatura esquentada pelo calor das crianças.

Até que, numa noite, a atriz tem o *insight* de interferir na ação dramática de Boca de Ouro e conectar o que acontecia dentro do vagão com a espontaneidade daquela audiência tão fiel do lado de fora. Enquanto ela deixa o camarim em direção ao palco, concentrada para não cair do salto, um menino passa correndo pela sua frente. Andrea não hesita. Agarra o garoto pelo braço e joga ele dentro da peça de mãos dadas com Dona Guigui.

Ao ver a imagem inusitada, o ator Widoto Áquila (Caveirinha) adere de imediato à improvisação: “Posso fazer uma foto?”, pergunta o intérprete do repórter às voltas com a apuração da morte de Boca de Ouro. Andréa Elia aproveita a deixa do colega de cena e devolve: “Claro! Vem, meu filho, vamos sair no diário O Sol”, enquanto o garoto, personagem involuntário, empresta à sequência a reação natural da criança de cara assombrada que, pela primeira vez na vida, está sendo fotografada pela imprensa. Santos sublinha a força criativa desse tipo de experimentação relacional:

De fato, desde os anos de 1960 é possível verificar a existência (e o crescimento na produção) de espetáculos cênicos que nos convidam a perceber que o espectador não é meramente um



observador/contemplador de um objeto artístico acabado, encerrado em si, a espera de ser decifrado ou lido pelo visitante. Há espetáculos que exigem um espectador consciente do seu potencial criativo, da sua capacidade de tecer relações interpessoais a partir de uma experiência poética realizada no aqui e no agora do acontecimento cênico (Santos, 2020, p. 28).

Em *Boca de Ouro*, essa experimentação parece tão real que faz o diretor vibrar com a autonomia da atriz em seu improviso. Vários espectadores passam a elogiar o resultado exitoso da presença das crianças no palco, como se a estratégia tivesse sido pensada no embrião do projeto e treinada nos ensaios. E não foi. “A gente não programava se ia ter menino. Mas todo dia tinha. Começou a entrar um, dois, três... Acho que eu cativei e Guerreiro abriu para essa participação, abriu o campo social da peça” (Elia, 2022.) Com essa poética, o espetáculo reinventa as possibilidades de expressão criativa em espaços não convencionais, conquista o público e se eterniza na memória do teatro na Bahia.

## Referências

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan./jul., p. 2-16, 2009. Acesso em: 23 set. 2020. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/380>.

ELIA, Andréa. Teatro nos trilhos: peça encenada dentro de um trem vira marco das artes cênicas na Bahia. Entrevista concedida ao autor do artigo, 2022.

FERRER, Maria Clara. Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênica*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200014>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18277/11925>. Acesso em: 21 ago. 2022.

GUERREIRO, Fernando: Teatro nos trilhos: peça encenada dentro de um trem vira marco das artes cênicas na Bahia. Entrevista concedida ao autor do artigo, 2022.

MOTTA, Luiz Gonzaga. A narrativa mediada e a permanência da tradição: percurso de um anti-herói brasileiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 38, jul./dez, p.185-212, 2011. Acesso em 20 set. 2020. Disponível em:



<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9782>.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Carlos. Fantasia de ouro. *A Tarde*, Caderno 2, Salvador, 12 out. 2002, p. 1.

RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro: tragédia carioca em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Adriano Ferreira dos. *A arte do espectador: diálogos criativos entre palco e plateia*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set., 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167/11937>.

Acesso em: 19 de agosto de 2022.

Recebido em: 27/08/2022

Aprovado em: 16/10/2022