



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
DIREÇÃO DE ARTE**

***TEATRO QUE RODA INVADE A CIDADE:
Ensaio acerca do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e
seu Escudeiro Sancho Pança - Um capítulo que poderia ter Sido****

**Goiânia
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
DIREÇÃO DE ARTE**

JOSÉ ALENCAR DE MELO

***TEATRO QUE RODA INVADE A CIDADE:
Ensaio acerca do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e
seu Escudeiro Sancho Pança - Um capítulo que poderia ter Sido****

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para
obtenção do título de Bacharel em Direção de Arte
pela Escola de Música e Artes Cênicas da
Universidade Federal de Goiás, sob orientação da
profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira
Côrte Real.

**Goiânia
2016**

À minha esposa Cleuza, aos meus filhos João Ricardo, Milla e Sâmua, família unida, suportou minhas neuras e angústias durante esses anos de faculdade. Se não fosse ela, teria desistido.

AGRADECIMENTOS

Primeiro a Deus, pois creio, necessito e recebo a força que Dele emana.

À minha amada esposa, que sempre me apoiou dizendo que eu era capaz de fazer melhor.

Agradeço aos meus filhos João Ricardo, Milla e Sâmua por me devolverem as cobranças que fiz a eles quando eram estudantes. Cobranças divertidas, que me impulsionaram a seguir em frente.

Ao meu amigo Rogério Flori, que me incentivou a voltar a estudar e me falou da necessidade de ampliar o olhar para além do formal.

Ao sempre risonho Dionísio Bombinha, pela entrevista saborosa, entremeada por uma fornada pão de queijo e vários goles de café.

A Liz Eliodoraz e a Júlio Van, que atenciosamente responderam meus e-mails.

A André Carreira, que numa manhã de sábado, pós-apresentação, gentilmente me recebeu para uma conversa que foi a base desse trabalho.

Aos meus professores, que abriram portas do conhecimento para um calouro de 51 anos.

À minha mestra Natássia que, com paciência e dedicação, me apontou caminhos e dividiu conhecimentos entre risadas fáceis e generosas.

RESUMO

O presente trabalho discorre sobre o fazer teatral do *Grupo Teatro Que Roda* a partir da 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*, uma livre adaptação do clássico *Dom Quixote de la Mancha* (1606) de Miguel de Cervantes, dirigida por André Carreira, que estreou em julho de 2006. A busca é por compreender e analisar a ocupação do espaço urbano, inicialmente pensado como um espaço “não-convencional”. Procuramos estudar e investigar o processo de formação da rua como espaço cênico em suas múltiplas dimensões, bem como as possibilidades de dramaturgia que a rua sugere ou pode vir a implicar numa montagem teatral. Para nossa análise, elencamos o conceito de Teatro de Invasão, proposto por André Carreira; e inauguramos a categoria de organiCidade. Para tanto, realizamos entrevistas semiestruturadas com o diretor e os integrantes do grupo, as quais puderam elucidar o processo de criação e de composição do espetáculo a partir e por meio da ocupação da cidade. Compreendemos que tal ocupação deste espaço social produz ressignificação da rua e exige ampliar a noção do conceito de espacialidade no campo da Direção de Arte.

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

SUMÁRIO

DEVANEIOS SOBRE O ESPAÇO.....	p. 07
DE VOLTA PRA RUA.....	p. 11
IN(CONCLUSÕES)... DA ORGANI(CIDADE).....	p. 25
REFERÊNCIAS.....	p. 28

DEVANEIOS SOBRE O ESPAÇO

Podemos dizer que o Diretor de Arte é uma figura advinda do cinema e que, posteriormente, sua função também foi pensada na televisão, no *design* e no *marketing* e na propaganda. Atualmente, a direção de arte também vem sendo assimilada pelas áreas das Artes Cênicas e constituindo-se como um campo específico. O curso de Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG) é um exemplo. Mas afinal, do que trata a Direção de Arte? Para Vera Hamburger,

[...] 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 (HAMBURGER, 2014, p.18).

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; e define sua equipe, que pode ser composta por sonoplastas, fotógrafos, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, etc. de acordo com as necessidades do projeto.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em formato ensaístico, optamos, 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 Roda*, 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.

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 no mais variados espaços públicos, predominantemente, no espaço urbano. Em sua origem ocidental, a partir da história grega, observamos 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 polis, é propícia ao nascimento do teatro. Um teatro ritualista, ora festejando, ora implorando à vontade divina. As festividades eram uma parcela significativa da vida, sejam os bons presságios ou uma forma de gratidão e culto. A tragédia e a comédia evoluem a partir deste ambiente. É na cidade grega que o espaço público surge como local de manifestação dos cidadãos. O teatro grego passa de ritual a ato público no mesmo instante em que passa de itinerante, sem um local pré-estabelecido, 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 deram às ruas diferentes funções a partir da necessidade de seus moradores e de acordo com o crescimento urbano, onde 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 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 contra ponto ao espetáculo religioso. É nessa época que surgem os primeiros grupos de pessoas que se especializam nas artes cênicas e passam a depender exclusivamente dessa atividade para se sustentarem (MOREIRA, 2011).

A idade moderna trouxe a burguesia ao poder, e com ela surge uma nova conformação social concernente aos modos de produção capitalista. As cidades mantiveram a estrutura herdada da idade média, mas ao mesmo tempo se iniciava uma nova maneira de se ocupar o espaço urbano. As ruas, que antes eram uma extensão do espaço religioso, vão 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 as calçadas e logo depois as grandes avenidas. O homem perdeu o domínio sobre a rua. A

cidade passou a ser o lugar ideal para que a produção industrial e que comércio em grande escala se desenvolvesse. Concomitantemente ao desenvolvimento da cidade renascentista, o fenômeno teatral migra da rua, espaço aberto, para o ambiente enclausurado da sala teatral (CARREIRA, 2007). A idade moderna viu o nascimento do edifício teatral em suas mais diferentes formas (currais, elisabetano, italiano). Entre os séculos XV e XVI inicia-se o processo que difunde o palco italiano como o modelo padrão a ser seguido. 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.

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 (CARREIRA, 2007, p. 203).

De acordo com CARREIRA (2007), 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, define uma diversidade cultural típica das grandes urbes, onde o indivíduo perdeu o direito de ocupar a rua, pois mesma passou a pertencer ao trânsito de veículos e teve sua dimensão reordenada de acordo com esta nova configuração. Diz 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 tem o mesmo caráter espetacular e religioso.

Em seu livro *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 80) Uma Paixão no asfalto* André Carreira (2007), diz 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).

Portanto, é neste contexto, como já foi dito acima, que vamos percorrer o fazer teatral do *Grupo Teatro que Roda*, a partir da observação e análise 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*, que estreou em 2006, sendo encenada em mais de duzentas cidades, incluindo duas apresentações fora do Brasil. Ainda, como instrumento de pesquisa, vamos lançar mão de entrevistas semiestruturadas com os integrantes do grupo, com o diretor do espetáculo, além de matérias publicadas na imprensa.

DE VOLTA PRA RUA

O teatro de rua, 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 espectador¹.

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, ouvir os sinais sonoros que indicam o início do espetáculo, a abertura das cortinas. Ao contrário desta ideia, o teatro que acontece na rua sem esta prévia interferência, está exposto a várias e diferentes intervenções fortuitas, características da dinâmica da rua que 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 um espaço que 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, o mesmo não acontece na rua, pois esta é um espaço de profusão de sons e de agitação imprevistas que perpassa vigorosamente a elaboração da cena interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator (CARREIRA, 2007). Neste sentido, para André 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 espaço” (CARREIRA, 2001).

Diante disso, proponho 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 tanto, lanço mão do 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, na busca de compreender e analisar a ocupação desses espaços não convencionais.

¹ Para Ulisses Pasmadjian 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 (grifo nosso).

A gênese do Grupo Teatro Que Roda² tem origem no ano de 2001, mas esse nome só seria adotado dois anos depois. Nessa época, Marcelo Carneiro³ 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. Para tanto, convidou alguns artistas, entre eles o ator Dionísio Bombinha e a atriz Liz Eliodoraz, que já tinham trabalhado com o diretor Marcos Fayad⁴ 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 jogo⁵ relacional num espaço inóspito, de ser usado dramaturgicamente. Mas a semente já estava plantada, porque o coletivo já tinha feito um trabalho experimental que era o *Telegrama Animado* (2001), onde um personagem fazia uma surpresa em festas, qualquer tipo de festa e tinha que criar algo em cima de uma encomenda. Um esquete em que um garçom que servia numa festa 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 improviso. Posteriormente, surgiu a ideia de 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 entra está condenado a viver pra sempre e 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

² O grupo Teatro que roda trabalha, desde 2003, na rua ou em espaços abertos com temática da cultura popular de Goiás. O grupo investe em pesquisa e experimentação de linguagens cênicas.

³ 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.

⁴ Marcos Fayad (Catalão/GO) é ator e diretor.

⁵ O jogo foi definido por Duvignaud “como uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que foge a toda intenção utilitária” (1982, p. 18), 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” (1982, p. 18).

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, congadas, catira, 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, fazem 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, gostavam do improviso 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 André Carreira⁶ que, na oportunidade, participava do festival Goiânia Em Cena⁷ 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 a atriz Liz Eliodoraz, foi um momento de encantamento, de profundas mudanças no grupo, pois até então, o conhecimento e o uso da rua como espaço de representação, era quase nada.

A relação dos dois atores, com André Carreira, que surgiu a partir da discussão se o teatro na cidade é 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)⁸.

O espetáculo é uma adaptação da obra *Dom Quixote de La Mancha*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547–1616). Escrito em 1606, durante a Renascença Espanhola, período no qual se destacaram as mudanças produzidas nos aspectos econômico,

⁶ André Luiz Antunes Netto Carreira nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais (1960), 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", estudioso do teatro de rua e de grupo na América Latina e professor doutor de interpretação e direção na Universidade Federal do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁷ GOIÂNIA EM CENA – Festival Internacional de Artes Cênicas que acontece regularmente em Goiânia há 12 anos.

⁸ Este espetáculo estreou em 2006, participou de diversos festivais em vários estados. Aconteceram cerca de 200 apresentações em diversas cidades brasileiras.

político, 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 cavalarias, que as pessoas que encontrava pelo caminho eram cavaleiros com armas em punho, damas em apuros, gigantes, monstros, muitas vezes não vê a realidade senão o que inventa 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, concorda em seguir o seu alucinado vizinho, o qual o prometera tornar-lhe dono de uma ilha. Assim, por interesse e não por idealismo, levado por seu amo, se entrega à aventura, preferindo o sonho à trivialidade do real. Dom Quixote e Sancho encarnam 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 Bandeirante⁹, 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, p. 4 e 5).

Durante a 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 carrega em si a determinação de enfrentar um mundo linear, que pede atos grandiosos. “Foi um processo de pensar qual tipo de personagem seria, ao invés de ser um fazendeiro como era Dom Quixote,

⁹ 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: 22/02/2016.

ao invés de ser um agregado da fazenda, ia ser uma personagem da rua” (BOMBINHA, 2014, p. 5).



Figura 1 – Gazeta Cervantina¹⁰

Em agosto de 2005, o diretor André Carreira, juntamente com a especialista em voz para teatro Mônica Montenegro¹¹, 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. Segundo a atriz Liz Eliodoraz, durante os primeiros contatos, se decidiu quais episódios da obra do escritor espanhol seriam usados na adaptação e complementa:

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 (ELIADORAZ, 2014, p. 3).

¹⁰ Fonte: Grupo Teatro Que Roda

¹¹ Mônica de Almeida Prado Montenegro possui graduação em Fonoaudiologia pela Universidade de São Paulo (1987). 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. É professora da Escola de Arte Dramática - EAD/ECA/USP desde 1998.

Uma importante ação foi a realização 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, p. 9).



Figura 2 – Dom Quixote/Dionísio Bombinha e Sancho Pança/Liz Eliodoraz. Apresentação em Vila Rica – MG. Agosto de 2013.¹²

Durante a oficina, exercitou-se a capacidade de enxergar, de “ver a cidade realmente como possibilidade de arte” (BOMBINHA, 2015, p. 4). 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.

¹² Disponível em: <<http://janelasdevilarica.blogspot.com.br/2013/08/o-dia-em-que-dom-quixote-invadiu-praca.html>> Acesso em 30/01/2016.

A rua, espaço fragmentário e multifuncional, pode ser vislumbrada como um novo modo de ressignificar as obras dramáticas, o ator poderá potencializar a teatralidade existente nas cidades, onde o fazer teatral se construirá também na relação entre: o espaço, o público e o ator. Dessa experiência pode-se viabilizar a reabilitação de espaços urbanos. Fazer da rua uma alternativa de espaço deslocando o fazer teatro da caixa cênica, despolarizar os polos teatrais, disseminar o fazer artístico, atingindo outro público pensando na diversidade da cultura urbana e suplantar o teatro na rua para além da arte popular são algumas das várias possibilidades dessas complexas potencialidades de práticas de teatro ao ar livre (CARREIRA; 2011 p. 7).



Figura 3 – Atores Dionísio Bombinha (Dom Quixote) e Liz Eliodoraz (Sancho Pança) em apresentação na cidade de Teresópolis-RJ. Agosto de 2013.¹³

A ocupação dos espaços urbanos sempre os modifica, atribuindo a eles outros significados, pois ocorre uma (des)apropriação, mesmo que temporária, desse espaço, desse habitat, quebrando a linearidade do dia a dia, propondo uma abordagem urbana diferente. Com esta 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 o uso deste espaço 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

¹³ Disponível em: <<http://teretotal.blogspot.com.br/2013/08/grupo-teatro-que-roda-de-goiania-e-os.html>> Acesso em 30/01/2016.

espaço teatral descrita por Jean-Jacques Roubine: “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” (ROUBINE, 1982, p. 103).

A cidade assume infinitas possibilidades de ocupação, como observa o ator Dionísio Bombinha:

[...] 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 (BOMBINHA, 2014, p. 4).

Durante entrevista semiestruturada realizada com o diretor André Carreira em 2014 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 DaMatta¹⁴ chama de repertório de usos. Então, a gente tem um repertório de uso (CARREIRA, 2014, p. 7).

Segundo ele, 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 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? Porque 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, p.7)..

Entre outras coisas que conversamos Carreira afirmou que o teatro na cidade está associado à reutilização do espaço urbano e à permeabilidade da cidade para o acontecimento

¹⁴ Roberto Augusto DaMatta (Niterói, 29 de julho de 1936) é um antropólogo, conferencista, consultor, colunista de jornal e produtor brasileiro de TV.

ficcional. A cidade tem, ao mesmo tempo, fluxo da vida cotidiana, que ele chama de realidade, e a 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, pois o espectador percebe que o que está acontecendo a 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 Goiânia¹⁵, 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, 2015, p. 3 – nota minha).

O desejo de encenar Dom Quixote surgiu a partir da observação da cidade, onde se vê um espaço possível de ser utilizado/invadido/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.

No caso de Dom Quixote..., a subversão da teatralidade e da espetacularidade se deu na Praça do Bandeirante, 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, sp).

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.

¹⁵ 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: 22/02/2016.

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, 2016, p. 5).

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 de 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 resignificar 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, sp).

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”¹⁶, questionando se a cidade é uma 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, recontextualizado em centros urbanos contemporâneos. Dom Quixote, o alucinado cavaleiro andante agora é um executivo engratado, 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

¹⁶ Frase retirada do programa do espetáculo publicado no informativo *Gazeta Cervantina*.

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 André Carreira,

[...] 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 Anhanguera¹⁷, 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 (CARREIRA, 2014, p. 9).



Figura 4 – Apresentação no centro da cidade de Goiânia – GO. Julho de 2006.¹⁸

Um dos elementos indispensáveis na construção de qualquer espetáculo é o figurino, pois o mesmo 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 caso do espetáculo *Das saborosas aventuras*

¹⁷ As avenidas Anhanguera e Goiás são as principais avenidas do centro de Goiânia.

¹⁸ Fonte: Gazeta Cervantina. Publicação do Grupo Teatro Que Roda para divulgação do espetáculo.

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, que ficou responsável pelo figurino e também 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 (VAN, 2016).¹⁹

Ainda de acordo com Van (2016), ele compreende que a narrativa se passa 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 recolhe pelas ruas. Consequentemente, seu figurino também segue essa estética do urbano, do descartável. O mesmo pensamento permeou o desenvolvimento do figurino de Dom Quixote que veste uma imponente armadura que lembra os guerreiros medievais, porém totalmente feita de lacres de lata de refrigerante, o que confere a ela a característica urbana necessária. A espada usada pelo cavaleiro em suas batalhas não passa de um simples pedaço de ferro. Na cabeça, ao invés de um vistoso elmo, uma importante proteção para um guerreiro, ele usa uma simples panela velha e amassada. Objetos ressignificados e que na visão alucinada do cavaleiro andante são transformados em objetos dignos de serem usados no grande embate que, em suas alucinações, ele ainda vai travar.

¹⁹ Entrevista concedida por e-mail a partir de questões previamente enviadas.



Figura 5 – Dionísio Bombinha/Dom Quixote e seu cavalo Rocinante.²⁰

Segundo André Carreira, a cidade é uma construção dinâmica e não apenas um ordenamento urbano e seus edifícios, ela 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 (CARREIRA, 2006, p. 6). Partindo dessa premissa, Júlio Van disse que a cenografia desenvolvida veio sempre a partir da cidade com seus prédios, suas avenidas, seus carros. De acordo com ele, tudo que foi usado é reconhecível e encontrável no mundo real, mas 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 compõe a dramaturgia, pois a cidade produz sentidos que interferem diretamente no espetáculo, modulando seu funcionamento e ditando condições de recepção. “O espetáculo se apropria da cidade, não como cenografia, mas sim como dispositivo cênico que sustenta a experiência dos corpos, dos atores/atrizes e espetadores” (CARREIRA, 2009, p. 29). Por esse motivo, o que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico, sempre vai ocupar espaço na dramaturgia, já que é um organismo vivo pelo qual, cotidianamente, circulam pessoas.

²⁰ Fonte: Acervo Grupo Teatro Que Roda.

IN(CONCLUSÕES)... DA ORGANI(CIDADE)

Do ambiente urbano pode emanar uma organiCidade, categoria inaugurada aqui neste Trabalho de Conclusão de Curso por José Alencar (Zekethy) e Natássia Garcia. Tal conceito adveio de desdobramentos da noção de organicidade, conceito definido por Renato Ferracini 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” (FERRACINI, 2005, p. 126).

Numa abstração – acerca da obra/encenação analisada neste TCC – esse tempo-acontecimento faz com que o carro de recolher materiais recicláveis, empurrado por Sancho Pança, seja afetado e se transforme no garboso cavalo Rocinante. Assim, como na fugacidade do tempo-acontecimento, uma colheitadeira, maciço de aço e ferro, é transformada em dragão, contra o qual Dom Quixote trava seus duelos imaginários. Esse pensamento de Renato Ferracini é ampliado pelo diretor André Carreira que diz 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, p. 4).



Figura 6 – Apresentação em Teresópolis-RJ. Agosto de 2013.²¹

²¹ Disponível em: <<http://teretotal.blogspot.com.br/2013/08/grupo-teatro-que-roda-de-goiania-e-os.html>> Acesso em: 30/01/2016.

A fim de avançar um pouco mais na questão da espacialidade urbana, recorro a Jean-Jacques Roubine (1988), que em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral, Capítulo III - 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 diz que apesar de muito questionado, o modelo do palco à italiana serviu a vários encenadores em diferentes momentos, mesmo os mais inquietos como Antonin Artaud (1896 - 1948), que 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. Modelo que também permitiu que André Antoine (1858 – 1943) elaborasse sua teoria da *quarta parede*²² (ROUBINE, 1988).

Coloco isso, a fim de contextualizar o espaço, com o objetivo de avançar rumo a alguns recortes no conceito de um teatro que invade e ocupa a cidade, chegando ao ator e o espaço do seu corpo especializado (OLIVEIRA, 2011).

O ambiente urbano tem a capacidade de estimular as próprias operações dos atores e também 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, propondo 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 redefine 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 tem 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 (CARREIRA, 2009, p. 5).

²² A "quarta parede" é uma criação teórica do realismo teatral, devida a 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.

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”,²³ 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). Ainda acerca desta questão e sobre a atuação no Teatro de Invasão, cunhado e conceituado por André 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 sobre tudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação (CARREIRA, 2009, p. 8).

A cada apresentação de um espetáculo na rua, de alguma maneira essa rua/espço interfere reestruturando o espetáculo. Cada espaço gera diferentes imagens durante uma apresentação. Para os que se dispõem a parar, é gerado um tipo de imagens. Para os transeuntes que, na celeridade do cotidiano urbano, acompanham apenas trechos do espetáculo, há outro código na construção das imagens e para aqueles que passam em um coletivo ou mesmo dentro um carro e 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 ressignificado e que gera diferentes imagens apreendidas de maneira diferente por cada pessoa que passa por ele.

Ademais, tal condição do espaço do/no corpo e da corp(oralidade) espacializada 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 deste espaço e o espaço se torna parte dele, ele compõe com esse espaço. Neste caso, não podemos, portanto, falar de espaço e espacialidade sem falar da atuação do ator.

²³ Grifo do autor.

Quando se opera com o corpo *objétel*²⁴ trabalha-se com a ideia do objeto que é resignificado, transformado e que é lançado, numa forma de imaginário diferente. Elementos concretos que 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, elementos que 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, sinestesticamente, em fluxo 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. Assistimos 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 no espaço acústico, pode no espaço visual/plástico/estético ou mesmo no espaço afetivo, que envolvem as relações do ator com pessoas que transitam por este espaço.

Assim, observa-se que na experiência com o Teatro de Invasão, bem como na encenação proposta pelo Grupo Teatro que Roda, dirigida por André Carreira, há a ampliação da perspectiva do conceito de espaço e com a espacialidade do corpo e o corpo espacializado. Ou poderíamos dizer que expande a noção da dramaturgia no/ do/ com/ pelo espaço...

²⁴ Natássia Garcia define *corpo objétel*, 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 (sonoridade, luminosidade, intensidade, sabores, cheiros, odores, experiências táteis, texturas, transeuntes, etc.). Mas o corpo-objétel 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.

REFERÊNCIAS

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

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: matérias do teatro de invasão. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em: 22/02/2015.

_____. Invasão: A dramaturgia do espaço no teatro que invade a cidade. Disponível em: <http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/connepi/vii/paper/view/5384/1049>. Acesso em 27/02/2015.

_____. 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. Disponível em: <http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com.br/search?q=carreira>. Acesso em 03/11/2015.

_____. Teatro da Vertigem: processos contemporâneos. Teatro Escola – Célia Helena. São Paulo, 2009.

_____. TEATRO DE RUA: mito e criação no Brasil. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Acesso em: 23/04/2015.

_____. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/830/724>. Acesso em: 07/06/2015.

ARAÚJO, Celso. A cidade teatralizada. Instituto Terceiro Setor. Brasília, 2012.

CERVANTINA, Gazeta. Grupo Teatro Que Roda. Goiânia, 2006.

FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57271>. Acesso em: 27/02/2016.

_____. Recriar Sempre. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5263>. Acesso em 25/02/2016.

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

MARTINS, Lúcia Helena; CAMATI, Anna Stegh. A live art e o espectador em Das saborosas aventuras de dom quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido. 2014.

Disponível em:
<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/830/724>. Acesso em: 04/02/2015.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. Espaço Público: um olhar histórico sobre as relações entre o teatro e seu espaço na contemporaneidade.

Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300881042_ARQUIVO_CarinaMGMMoreira_Doutoranda_UNIRIO.pdf. Acesso em: 29/01/2015.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. Teatro Dialético em terras estranhas: a (in)diferenciação entre sujeito e objeto na formação cultural. 2013. 279 f. Tese de Doutorado em Educação – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

_____. Montagem do Espetáculo. *Habitus*: O sentido da experiência no espaço social e a corporeidade. In: BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior. Universidade Federal de Goiás. Licenciatura em Artes Cênicas: volume 5. Goiânia: Funape: Ciar, 2010.

PASMADJIAN, Ulisses. La utilización de espacios teatrales no-convencionales en São Paulo: antecedentes a la década del '90. In: Revista Urdimento.

Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, nº 2, p. 40 – 59. 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR.

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

BOMBINHA, Dionísio. Entrevista de André Carreira, concedida para José Alencar, Goiânia/GO, Brasil, agosto de 2015.

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

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