

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE MONTENEGRO
CURSO GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

RODRIGO PINTO WASCHBURGER

TEATRO NO BAR

Explorando as potências teatrais em um espaço alternativo.

MONTENEGRO

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE MONTENEGRO
CURSO GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

RODRIGO PINTO WASCHBURGER

TEATRO NO BAR

Explorando as potências teatrais em um espaço alternativo.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos

MONTENEGRO

2022

Catálogo de Publicação na Fonte

W312t Waschburger, Rodrigo Pinto.

Teatro no bar: explorando as potências teatrais em um espaço alternativo. / Rodrigo Pinto Waschburger – Montenegro, 2022.

48 f.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Licenciatura em Teatro, Unidade em Montenegro, 2022.

1. Bar. 2. Encontro. 3. Espectador. 4. Cômico. I. Passos, Angelo Marcelo Adams dos. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE ARTES – MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA

RODRIGO PINTO WASCHBURGER

TEATRO NO BAR

Explorando as potências teatrais em um espaço alternativo.

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Teatro na Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof.º Dr. Angelo Marcelo Adams
dos Passos

Aprovado em ___/___/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof.º Dr. Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof.ª Ma Jezebel Maria Guidalli De Carli
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Chegar ao momento da graduação de um curso não é uma tarefa fácil, e para que eu chegasse até esta etapa encontrei com pessoas muito especiais e que estão marcadas na minha trajetória de vida. Começo aqui agradecendo a quem chamo de inspiração para a minha escolha de curso, meu pai e minha mãe, sem eles eu talvez nem soubesse o que é teatro de fato, talvez nunca me interessasse por esta arte, mas a verdade é que sempre me encantei pelas histórias que me contavam desde pequeno, de um tempo em que viviam de teatro. Amo vocês e obrigado por me proporcionarem tanto. Ainda no setor família, agradeço ao meu irmão Bernardo, meu amigo, meu parceiro, cada ano que passa vejo nossa parceria crescer e se fortalecer;

Agradeço à mulher que amo e tenho o prazer de dividir a minha vida com ela, Rafaela Fischer, que topou estar junto comigo nessa empreitada do TCC, te agradeço pelas conversas, pelo carinho e principalmente pelo acolhimento nos momentos em que esse trabalho me enlouquecia. Estar passando por esse momento ao teu lado fez com que tudo ficasse mais fácil, seja os ensaios cansativos ou então bater perna no centro atrás de figurinos. Te amo;

Ao meu amigo e camarada João Pedro Corrêa, que dividiu comigo momentos incríveis dessa caminhada, meu colega de apartamento, de cena e amigo pra vida. E nada mais natural que estivéssemos juntos também nessa etapa final da universidade;

Ao Lucas Soares, amigo e colega, que mesmo com os giros que a vida dá sempre esteve perto, compartilhando risadas e também momentos de crise, nada com um bom vinho e horas de conversas pra refletir sobre a vida. Obrigado por topar estar em mais essa comigo;

Ao meu orientador, o professor Marcelo Adams, que com seu jeito calmo e tranquilo foi essencial para que eu conseguisse superar as dificuldades que encontrei durante esse processo. Além de todo aprendizado que tive contigo ao longo da minha formação;

Aos demais professores do Curso de Teatro: Licenciatura da Uergs, Jezebel De Carli, Marli Sitta, Tatiana Cardoso e Carlos Mödinger, por todos os ensinamentos, indagações, provocações e principalmente pelo carinho e afeto que empregam ao lecionar teatro dentro da nossa universidade. Saio do curso, não com professores, mas amigos;

À minha banca avaliadora: Jezebel e Carlinhos. Por terem topado participar de mais um processo comigo, para que eu possa mais uma vez aprender com vocês;

Aos meus colegas de turma, compartilhamos juntos momentos muito especiais, que guardarei para sempre na minha memória: Anita, Bruno, Charlene, Fayola, Felipe, Gabriela, Jocteel, Lucas, Marina, Mônica e Savana. Sem falar de tantos outros que estiveram junto nessa caminhada;

À Dulce e ao Gilmar, que estiveram sempre prontos pra nos auxiliar e tirar dúvidas sobre a nossa universidade;

À instituição, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, universidade pública, gratuita e de qualidade;

À Fundarte, instituição que abraça os seus alunos e também os alunos da UERGS, através do carinho e atenção de seus funcionários;

Ao Cesar Augusto Peixoto da Silveira, o Gutinho, só nós sabemos o quanto ele foi importante para esse trabalho, assim como foi para tantos outros que passaram pelo Bar do Nito. Sempre atencioso e carinhoso, e com um cafezinho passado, trazendo felicidade e energia pra todos nós. Agradeço também a toda equipe do bar, que fazem esse projeto *Teatro no bar* acontecer;

Aos meus colegas e amigos Camila Pasa e João Pedro Decarli, juntos vivemos momentos de muitas alegrias e também decepções, compartilhamos a estrada, um sonho. Obrigado pela paciência e pelos momentos de troca, vocês sabem o quanto foram importantes na minha trajetória;

Enfim, como é sabido, teatro não se faz sozinho, precisamos dos outros, e minha caminhada não foi diferente. Fico feliz em olhar pra trás e perceber que tive o prazer de cruzar com tantas pessoas especiais, só espero que isso continue acontecendo daqui pra frente, evoé!

RESUMO

A presente monografia expõe e reflete sobre a visão do encenador do espetáculo *Cabo Flop: de um povo heroico um brado repugnante*, livremente inspirado na obra *O berço do herói*, de Dias Gomes, e apresentado em um bar. O trabalho aborda temas referentes ao fazer teatral, o encontro e a relação artista e espectador. Expondo suas escolhas durante o processo, com o motor de estar buscando uma alternativa para o esvaziamento dos teatros. No presente trabalho é descrito o processo de criação de uma linguagem que busca uma aproximação dos atores e da atriz com os espectadores, potencializando o encontro teatral num espaço alternativo. Utilizando como principais bases teóricas autores como, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, Patrícia Fagundes, entre outros.

Palavras-Chave: Bar; Encontro; Espectador; Cômico.

ABSTRACT

This monograph exposes and reflects the vision of the director of the play *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*, freely inspired by the work *O berço do herói*, by Dias Gomes and staged in a bar. The work addresses themes related to theatrical work, the encounter and the relationship between artist and spectator. Exposing the choices made during the process, with the search for an alternative to the emptying of theaters. The present work describes the process of creating a language that seeks to bring the actors and actress closer to the spectators, enhancing the theatrical encounter in an alternative space. Using as main theoretical bases authors such as Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, Patrícia Fagundes, among others.

Keywords: Bar; Encounter; Spectator; Comic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 <i>A válvula</i> , no Teatro Terezinha Petry Cardona . Foto: Luana Corrêa.....	14
Figura 2 Espaço cênico no Bar do Nito.....	24
Figura 3 Fachada do Bar do Nito.	27
Figura 4 Agradecimentos após apresentação do espetáculo <i>Enfim nós</i> , no Bar do Nito.....	28
Figura 5 Cena: Filme Roque Foto: Lolla Monasterio.....	36
Figura 6 Figurino base Foto: Lolla Monasterio	39

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. COMO CHEGUEI ATÉ AQUI	11
3. OLHAR PARA O MEIO TEATRAL.....	16
3.1 TEATRO DURANTE A PANDEMIA	20
4. MINHAS ESCOLHAS	23
4.1 TEATRO X FESTA, TEATRO NO BAR	23
4.2 ESCOLHA DA DRAMATURGIA.....	29
4.3 LINGUAGEM.....	31
4.4 SONORIDADE.....	35
4.5 CENÁRIO	37
4.6 ILUMINAÇÃO	38
4.7 CARACTERIZAÇÃO E MAQUIAGEM.....	38
5. REFLEXÕES FINAIS	40
6. REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho trata-se de uma pesquisa teórico-prática sobre o processo de criação cênica que desenvolvi para o meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande de Sul, na qual ingressei no ano de 2016. Escrevo aqui sobre um processo que se concretizou com uma apresentação aberta ao público do espetáculo *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*, desenvolvido a partir dos temas investigados nessa pesquisa, iniciada em março de 2022. Carrego a responsabilidade de marcarmos o retorno das apresentações presenciais dentro do Curso de Teatro da nossa universidade, depois de mais de dois anos de pandemia. Discorro nessa monografia a respeito da minha visão sobre a arte teatral, seus problemas, seus méritos e as escolhas que tomo para a construção do espetáculo. Cito aqui a construção da cena, pois escolhi fazer meu TCC com ênfase em Direção Teatral. Essa escolha que tomei tem uma peculiaridade, trata-se da primeira pesquisa da graduação em Teatro: Licenciatura da Uergs a abordar a Direção Teatral, em virtude da implementação do novo Projeto Pedagógico do Curso (PPC), em 2020. Anteriormente, apenas TCCs em Atuação Teatral eram permitidos.

Portanto, coloco-me perante essa escrita como um investigador que busca alternativas às problemáticas que encontro no fazer teatral da atualidade, e tento as materializar em uma peça. Difícil prever o resultado do que está se construindo, mas não se trata de chegar a algum lugar específico, e sim, de jogar-me em movimento. Como estudante de teatro e artista atuante, sempre busquei aperfeiçoar meu trabalho, mas recorrentemente me deparava com um ponto que martelava em minha cabeça: o esvaziamento dos teatros. Tendo isso em vista, tentei encontrar, com esse processo, uma solução para tal problemática. Não tenho a ilusão de que o que desenvolvi nesse trabalho, junto com meus colegas, seja de fato um ponto final para esse problema, mas sim uma alternativa, que comecemos a construir novos caminhos e assim, chegar a uma valorização dessa arte que tenho como tão querida para mim.

Coloco em prática pensamentos e ideias sobre o teatro para a construção de um espetáculo que tem como base dramaturgica o texto *O berço do herói*, de Dias Gomes, que se tornou conhecido no Brasil inteiro, pois foi adaptado para a televisão, em formato de telenovela, denominada *Roque Santeiro*. Neste trabalho defendo que, para que o teatro volte a ser um bem consumido por uma grande parcela da população, devemos nos atentar ainda mais para a relação artista-espectador. E é através da linguagem cênica desenvolvida,

que trilho o caminho para esse objetivo. Linguagem essa, que foi construída por mim e pelo elenco que convidei para trabalhar comigo nessa empreitada: Rafaela Fischer, João Pedro Corrêa e Lucas Soares. Falarei um pouco melhor sobre a nossa relação no decorrer dessa pesquisa, mas trago o nome deles aqui, pois sem eles não chegaríamos aonde chegamos, trabalhamos de maneira conjunta e coletiva, mesmo eu estando na posição de diretor e fazendo as opções finais, o processo de criação foi muito compartilhado.

Divido a parte escrita dessa pesquisa em alguns capítulos, para que seja de melhor compreensão para quem a leia. No primeiro capítulo: *Como cheguei até aqui*, descrevo um pouco da minha trajetória de vida e no meio teatral, para que o leitor ou a leitora possam compreender de que lugar estou falando, e como cheguei nas decisões que tomei para este trabalho. Já no segundo capítulo: *Olhar para o meio teatral*, trago à tona algumas das minhas reflexões sobre o momento que vivemos em nossa arte, alguns dos problemas que enfrentamos e busco refletir sobre quais seriam as suas fontes. Falo também das dificuldades que vivenciamos com a chegada da pandemia e como isso reflete no presente trabalho. Já no terceiro capítulo: *Minhas escolhas*, como o nome já diz, eu irei destrinchar as minhas opções como diretor do espetáculo, as justificando e as exemplificando. Esse capítulo é subdividido, pois em cada subcapítulo, falo sobre um aspecto: espaço, dramaturgia, linguagem, cenário, caracterização e sonoridade.

Para desenvolver essa pesquisa me aliei a pensadores e pensadoras do teatro, de períodos diversos da história da arte teatral. Busco em Bertolt Brecht conceitos do teatro épico, como recursos de linguagem, além de trazer dele o conceito de divertimento nos espetáculos. Entendo o momento da apresentação como um momento de encontro e festa, e para isso, utilizo-me dos escritos da diretora e professora gaúcha Patrícia Fagundes, junto das ideias trazidas por Georg Fuchs, que pensava o teatro alemão no fim do século XIX e início do século XX. Para meu olhar e minha prática como diretor, busco referencial, principalmente, nos escritos de Eugenio Barba e Peter Brook, não buscando uma metodologia, mas sim uma visão sobre qual o papel do encenador e como poderia buscar alternativas para as escolhas que fiz. Jorge Dubatti também foi importante para que eu pudesse desenvolver a ideia que trago nessa pesquisa sobre a potência do encontro teatral, suas possibilidades e como chego ao resultado do espetáculo que desenvolvemos.

2. COMO CHEGUEI ATÉ AQUI

Sinto como necessário descrever um pouco da minha trajetória no meio teatral e acadêmico, pois somente dessa forma eu encontro uma maneira de contextualizar as inquietações e os motores desta pesquisa. Ingressei na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, a Uergs, no ano de 2016, após estudar durante o ano anterior na escola de teatro Casa de Teatro de Porto Alegre, no curso de formação de atores. Momento de suma importância para que eu tivesse compreensão do que era o fazer teatral, e assim, tomar isso como uma escolha de vida. Nesse período comecei a enxergar, sem aquela névoa de encantamento que nos faz imaginar uma carreira facilitada e com reconhecimento, e pude ver o que realmente me encantava no “trabalhar com teatro”: a força de trabalho, a perseverança, e a necessidade de reinvenção. Um olhar romântico, mas que me colocou em movimento e fez com que eu buscasse mais conhecimento sobre a área. Portanto, entrar na universidade me pareceu um caminho óbvio para que eu pudesse aprender ainda mais sobre a arte do encontro. Deparo-me, no texto *O teatro como um estado de encontro*, da diretora, professora e produtora de teatro Patrícia Fagundes, ela traz uma citação de Michel Maffesoli, um sociólogo francês, que me ajuda a explicar o que entendo como *encontro* na arte teatral:

A relação com os demais determina o que eu sou. Participar juntos em uma experiência comum, comunicar-se, dividir coisas comuns, etc. Em uma palavra, a experiência não é vivida por um ego poderoso e solitário, e sim deve ser dita, contada, vista. E, não por acaso, a teatralidade se exacerba de múltiplas formas. A experiência é uma perpétua encenação, nos introduz em uma lógica que é relacional de cabo a rabo. (MAFFESOLI, 2007, p.71 *apud* FAGUNDES, 2009, p. 36)

Por acreditar nessa possibilidade de compartilhar uma experiência com as pessoas que estão assistindo comigo um espetáculo, e as múltiplas formas que a teatralidade de uma obra pode tomar para potencializar essa troca, opto por pesquisar um teatro de aproximação com o espectador. Como encenador, as minhas escolhas buscam sempre esse ponto, como tornar a relação espectador-artista mais fluida. E como estamos fazendo um tipo de arte que é vivo, e que nunca se repete, pois a cada apresentação temos um público diferente, o dia de cada indivíduo que performa a cena foi diferente, a obra sempre é alterada. Fazendo assim, com que cada encontro gere situações diversas e compreensões particulares para cada apresentação. O crítico teatral e teórico argentino Jorge Dubatti, em uma entrevista, fala algo que me ajuda a compreender a complexidade e as nuances do “encontro” no teatro e como ele se altera:

Posso encontrar regras de regularidade, mas talvez o mais interessante não seja a regularidade, mas aquilo que o convívio muda. Espetáculos que me interessam muito, vejo-os mais de uma vez. É impressionante não só como eu mudo na relação com o acontecimento já tendo visto o espetáculo uma vez, mas também como muda o acontecimento pela nova composição do público e pelo estado dos atores. Isso já foi muito dito: a apresentação nunca é a mesma. (DUBATTI, 2014, p.257)

Esse emaranhado de fatores que se somam no momento em que alguém se coloca como espectador de outra pessoa que se propõe a encenar algo, me fascina. Nós, como artistas, temos como propor esse encontro de diferentes formas, mas é impossível que possamos definir como ele se desenrolará. Porém é no que cabe ao artista que devo me deter, e explorar como é possível deixar a experiência do espectador ainda mais rica. E é nesse nó que entra o trabalho do encenador, é ele quem tem a responsabilidade de desatar esse emaranhado e transformá-lo no que chamo de acontecimento teatral. Fascinam-me as possibilidades que temos para transformar esse acontecimento ainda mais potente, tanto para transformação social, como puro entretenimento. Portanto me colocar nessa posição de diretor me pareceu algo natural para concluir minha trajetória acadêmica, mas discorrerei mais sobre o assunto ao longo desta monografia.

Enxergo a universidade como um espaço de troca, debate de ideias, desenvolvimento de pensamentos, e que nos fornece terreno fértil para a criação e para que possamos buscar alternativas para os problemas da profissão e da sociedade. Portanto, dentro da academia, com as leituras e assimilações feitas em diversos debates, meus pensamentos foram se alinhando. Mas um deles já salta aos meus olhos, por sua recorrência e incansáveis conversas sobre o assunto: a ausência de público nos teatros, minha vontade de fazer um teatro mais popular (que alcance uma grande parcela da população), tornar a experiência de ir ao teatro algo mais atrativo, enfim. Essa problemática se tornou o mote inicial para os meus questionamentos e para a minha pesquisa, pois considero que tudo será em vão, caso não seja possível a comunicação com o espectador. Outro ponto que preciso destacar aqui é o meu interesse pelas questões políticas e sociais, que vem de muito tempo, desde meus tempos de Ensino Médio. Na academia, através da leitura de autores como Augusto Boal e Bertolt Brecht, pude acrescentar ao meu olhar referente ao fazer teatral, a possibilidade de fazer uso dele como ferramenta de transformação social. Buscando desfrutar da potência do encontro, em que artista e espectador se colocam abertos para a troca, gerando reflexões críticas.

Durante a minha trajetória de vida, incluindo a acadêmica, encontrei-me com pessoas muito importantes e é preciso enfatizar aqui, três em especial: Rafaela Fischer, João Pedro Corrêa e Lucas Soares. Três colegas de curso, e muito mais que isso, pessoas que eu tenho o prazer de chamar de amigos. Compartilhei com eles o momento que denomino como ponto de partida dessa pesquisa. Estive com eles desenvolvendo o meu trabalho do componente curricular Prática de Encenação Teatral¹, ministrada pela Professora Ma. Jezebel De Carli, a primeira parte desta pesquisa, que é contínua. Não se encerrou em 2019 quando estreamos o espetáculo *A Válvula* na conclusão da disciplina, e não se encerrará ao término deste Trabalho de Conclusão de Curso. Naquela oportunidade, tive o primeiro gosto do que é se colocar na posição de diretor de um espetáculo. Essa experiência foi tão intensa que pude enxergar, na direção, maior domínio sobre o rumo artístico da obra, uma autonomia para fazer valer o que acredito ser mais potente no teatro. O que também vem com muitas responsabilidades, pois devo pensar em todos os elementos que compõem um espetáculo teatral, junto do desafio de provocar os atores para a criação das cenas. Mas a verdade é que gostei muito, tanto é que foi naquela oportunidade que decidi fazer o meu TCC com ênfase na Direção. É importante ressaltar aqui, que dividi esse espaço de pesquisa com meu colega João Pedro Corrêa, que desenvolveu sua pesquisa de TCC, neste mesmo trabalho, só que com ênfase em atuação, portanto se trata de uma pesquisa compartilhada.

¹ Nesse componente curricular os alunos do curso devem se experimentar na função de diretores, e assim, construir uma cena para ser apresentada para os demais colegas e a comunidade em geral, pois se trata de uma apresentação aberta ao público. A ênfase da disciplina é a direção. **Ementa:** Estudo de estilos e gêneros. Encenação e apresentação pública de um fragmento dramático. Sob orientação. Produção teatral.

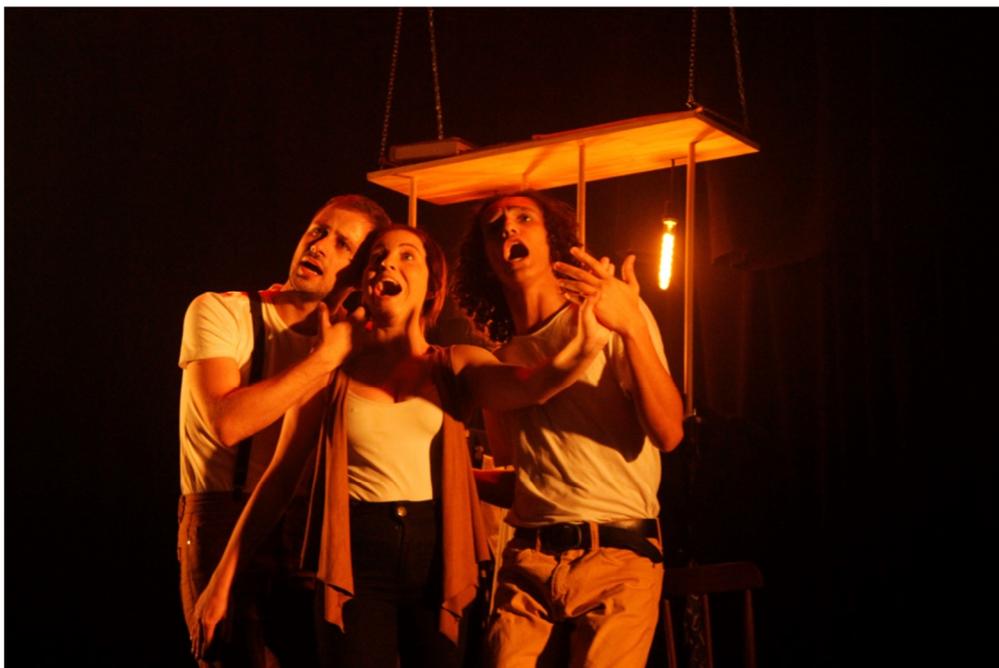


Figura 1 A válvula, no Teatro Terezinha Petry Cardona . Foto: Luana Corrêa

Convido o mesmo elenco para se juntar a mim nessa empreitada, pois compartilhamos muitos valores em comum, compartilhamos uma ideia do que queremos fazer com a nossa arte teatral e do que consideramos potente nela. Com eles pude trabalhar de maneira intensa e leve, já que são artistas extremamente criativos. O que é ótimo, pois a improvisação é essencial na construção do espetáculo. Na primeira ocasião, desenvolvemos o espetáculo a partir do texto *O Mito*, de Lauro César Muniz, dramaturgia que tem muitas semelhanças com o que busco nesse momento da pesquisa, pois ele explora a desconstrução de um herói e foi censurado pela ditadura, assim como o texto *O berço do Herói*, de Dias Gomes, que desenvolvemos neste Trabalho de Conclusão de Curso. Mas o ponto de conexão entre as duas encenações, que considero como principal, é a linguagem que buscamos desenvolver. Esse alinhamento de ideias que encontrei com essas pessoas é essencial para que tenhamos um resultado satisfatório ao fim desse processo, mas principalmente, para que nos divertamos ao longo dele. Pois se os artistas não se divertem com o que fazem, duvido muito que os espectadores sigam por um caminho diferente. No livro *Prazer e Crítica*, em dado momento a autora, Francimara Teixeira, analisa o texto *Mais do bom esporte*, escrito por Bertolt Brecht em 1926:

O ator, por exemplo, que não encontra prazer nas coisas que faz, “não pode pretender que essas coisas sejam fontes de prazer para outras pessoas”(1967c: 83), porque, para Brecht, tanto o artista quanto o espectador precisam encontrar na arte uma fonte de prazer. A apreciação de uma obra depende de sua

apresentação e uma apresentação para agradar ao público, deve antes agradar ao ator. (TEIXEIRA, 2003, p. 27)

Sempre achei curioso o fato de que os textos escritos tanto por Brecht como por outros artistas ainda façam tanto sentido para mim nos dias de hoje, já que vivemos em uma era completamente diferente em tantos aspectos. E tenho essa ideia, de encontrar na arte que fazemos uma fonte de prazer, como lei para os trabalhos que faço tanto na academia quanto fora dela. Não vejo sentido em dedicarmos horas e horas de ensaio para algo que não nos dê prazer, não nos divirta. Parece algo supérfluo, mas como diretor, busco sempre elevar a energia nos ensaios, pois considero isso como uma premissa para que possamos ser criativos. Em diversos momentos isso se torna um grande desafio visto as circunstâncias em que vivemos hoje, com a dificuldade que temos em trabalhar com arte no Brasil. Mas é um desafio que encaro com prazer, divirto-me muito em nossos ensaios, e acredito que isso se reflita na cena apresentada ao término deste processo.

3. OLHAR PARA O MEIO TEATRAL

Ao ler o livro *Queimar a casa*, de Eugenio Barba, fundador e diretor do Odin Teatret², deparo-me com uma reflexão que levo como referência para minha pesquisa. Ao afirmar que a partir da segunda metade do século XX o Teatro já não tem a mesma potência para as transformações de mentalidades de uma sociedade, ou de uma cidade inteira, por exemplo, Barba afirma:

Um teatro capaz de falar para cada um dos espectadores com uma língua diferente não é uma fantasia e muito menos uma utopia. Isso é o que muitos de nós, diretores ou líderes de grupos, treinamos fazer por muito tempo, primeiro sem nos darmos conta, acreditando indagar as fontes secretas da arte; depois, conscientemente, sabendo que estamos explorando as catacumbas de uma rebelião não violenta. (BARBA, 2010, p 23-24)

Acredito que essa afirmação sintetize o que sinto atualmente em relação ao teatro: estamos explorando as catacumbas de uma rebelião não violenta. Estamos trabalhando com uma arte pobre, se formos compará-la com outras áreas artísticas, veremos que temos muito menos investimentos e até mesmo menos prestígio da sociedade em geral. Vivemos em uma época em que as instituições governamentais já não olham para o teatro com um olhar de importância, e sim, por muitas vezes, um olhar de desprezo. Fechando teatros e sucateando as instituições que ainda alimentam o mercado da nossa arte. Em um primeiro momento isso fez com que eu descreditasse de muitas coisas, me fez repensar minha escolha de carreira e os motivos pelos quais me coloquei a estudar e profissionalizar em um setor como esse. Não sei precisar o momento, mas durante essa minha trajetória, ainda incipiente, tive uma virada de chave, uma mudança de mentalidade. Parei de querer mudar o mundo com o teatro, e foquei-me em algo muito mais palpável, mudar o meu fazer teatral.

Trago aqui um ponto de vista através da ótica das minhas vivências, que geraram uma reflexão sobre o momento teatral que vivemos. Se formos analisar a história do teatro, podemos perceber que acaba acontecendo uma alternância de altos e baixos na popularidade dessa arte. Variando entre momentos em que há uma valorização da profissão e de sua importância, e momentos em que há descaso e até desprezo em algumas esferas sociais. Dessa forma, acredito que o caminho para entender o que acontece hoje seja olhar

² Odin Teatret é um Grupo de teatro fundado por Eugenio Barba em 1964. Com sede em Holstebro na Dinamarca, o grupo atua até o presente momento, realizando um teatro de pesquisa de linguagem cênica. Seu diretor é também o fundador da Escola Internacional de Teatro Antropológico.

para o passado e buscar alternativas. Tendo a pensar que o momento que vivemos em nossa arte é a parte baixa desse ciclo histórico, assim como Brecht viveu a decadência do teatro burguês, acredito que estamos vivendo a decadência na arte teatral dos tempos modernos. Patrice Pavis, estudioso e Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury, Inglaterra, até 2015/16 quando se aposentou, descreve o teatro burguês:

No século XIX, o drama burguês, sob sua forma elegante (drama romântico) ou popular (melodrama e vaudeville) se torna o modelo de uma dramaturgia na qual triunfam o espírito empreendedor e os novos mitos burgueses. Com a chegada, porém, de uma nova classe que se opõe diretamente aos interesses da burguesia, o teatro burguês assume um sentido completamente diferente e se torna, no jovem BRECHT, por exemplo, sinônimo de dramaturgia “de consumo”, baseada no fascínio e na reprodução da ideologia dominante. (PAVIS, 2015, p. 376)

Não acho que tenhamos hoje um drama burguês tal qual no século XIX e no início do XX, mas o que me atrai nessa relação é a postura de Brecht, por exemplo, ao detectar uma arte que servia para manutenção de um *status quo*³. Há nele uma atitude que admiro muito, não responsabilizar as pessoas por se afastarem de um teatro que para ele estava falindo, mas buscar uma alternativa em sua prática, para que os seus trabalhos comunicassem melhor com seu público, fazendo com que isso os tornasse mais atrativos. Além disso, há no teatro de Brecht, uma constante preocupação com o espectador, assim como descreve Francimara Teixeira em seu livro, *Prazer e Crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*:

Trata-se do espectador e da preocupação recorrente com ele. O problema da recepção é tratado por Brecht em diversos textos, quer seja nas notas às peças, quer seja nos escritos que tratam de definir os efeitos de estranhamento. Ou seja, ao longo dos Escritos a relação palco-platéia é sempre tematizada, caracterizando-se como um ponto realmente fundamental para a teoria do teatro épico. (TEIXEIRA, 2003 p.19) A inversão da Olhadela - recepção

Percebi que hoje, por muitas vezes, o teatro acaba se distanciando do espectador e dessa preocupação com ele, assim como no teatro burguês. Como artista, comecei então a me questionar se a minha prática não alimenta ainda mais essa situação, gerando algumas das dificuldades que já encontro enquanto atuo no mercado de trabalho, e a principal delas: pouco público nos teatros. Durante esse processo intencionei o desenvolvimento de uma linguagem teatral que busque o encurtamento da distância entre espectador e artista. Tomei

³ *Substantivo masculino*: Condição de alguém ou estado atual de alguma coisa. Estado ou circunstância que se mantém igual ou do modo como estava antes de alterações.

decisões baseadas nesse impulso de aproximar os espectadores e artistas, criando um espaço ainda mais fértil para reflexão e crítica. Nos escritos de Beatriz de Oliveira, pesquisadora formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobre o texto *A revolução do teatro*, de Georg Fuchs⁴, vislumbro um caminho para o que pretendo alcançar:

Fuchs pretendia trazer o teatro de volta a uma antiga função social, transcendendo o ato puramente estético. O momento festivo, que se destaca da vida cotidiana, tem a tarefa e a força de diluir ou mesmo eliminar as barreiras impostas socialmente. (OLIVEIRA, 2018, p. 3)

Georg Fuchs e Bertolt Brecht foram contemporâneos, e em seus escritos demonstraram preocupações sobre um ponto abordado com esta pesquisa: um teatro que se distancia cada vez mais do espectador. O ímpeto por buscar alternativas para que isso seja revertido é percebido em ambos os autores: Brecht encontrou no Teatro Épico⁵ um caminho para isso, Fuchs propunha um teatro festivo, que proporcionasse um encantamento no espectador que participa do evento teatral. E usei dessas fontes para desenvolver meu trabalho.

Já não vejo o teatro com um olhar romântico, agora o vejo de maneira muito realista. Não acredito que mudarei o mundo com o meu fazer ou a vida de quem assiste ao trabalho. Concentro-me no que acredito ser o real potencial, a comunicação com cada indivíduo presente na plateia, no direcionamento do meu fazer como diretor, conduzindo o espetáculo para uma linguagem que possa ser compreendida pelas pessoas mais diversas. Desta forma, vejo como possível o início de uma rebelião não violenta como a citada por Barba, que se constrói na sutileza da conexão estabelecida entre artistas e espectadores, nas emoções que emergem nesse espaço, nas associações feitas por cada um. Enfim, há muito espaço para criação e reflexão durante um espetáculo teatral, e não estou falando em criação dos artistas ou da improvisação necessária em muitos momentos, estou falando do universo que o espectador cria em sua cabeça ao assistir um espetáculo. Acredito que minha função como diretor, para além de conduzir os atores e a atriz na construção do espetáculo, seja também fornecer o máximo de material possível para que os espectadores

⁴ Georg Fuchs foi um encenador alemão, que se propôs a pensar a sua prática e o teatro alemão na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. Autor do livro *Revolução do teatro: conclusões sobre o Teatro dos Artistas de Munique*, publicado em 1909.

⁵ Na década de vinte, BRECHT, e, antes dele, PISCATOR deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação [...] O teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um *ponto de vista* sobre a fábula e sobre sua encenação. (PAVIS, 2015, p. 130)

construam esse universo mental, façam suas análises e compreensões, criem relações e principalmente, se divirtam com isso. Esse universo mental depende da *dramaturgia evocativa* definida por Barba como:

O nível da dramaturgia evocativa: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente. (BARBA, 2010, p.40)

Busquei nessa pesquisa, um espetáculo que potencializasse esse nível de dramaturgia evocativa, uma conexão que permita uma ressonância em cada espectador de forma particular, através de recursos práticos, como transpor um texto clássico do imaginário brasileiro para a atualidade; trazer essa construção para um espaço alternativo, um bar; trabalhar satiricamente com referências da cultura pop. Dessa forma é possível conectar com memórias de cada pessoa, mesmo que de maneira sutil, e isso faça com que elas se conectem de alguma forma com o espetáculo. Por cultura pop entendo também aquilo que circula na internet e reverbera nas pessoas, como por exemplo a expressão que utilizamos na escolha do nome do espetáculo (*Cabo Flop: De um povo heroico o brado repugnante*), a expressão “flop⁶” faz parte de uma linguagem muito utilizada na internet, presente em diversos memes⁷. São esses alguns dos pontos que, como diretor, explorei nessa pesquisa, desmistificando não somente o herói expresso na fábula de *O berço do Herói*, mas também o fazer teatral, não há nada de sagrado aqui, há sim um grupo de artistas se propondo a trabalhar em um texto, se divertindo e buscando a conexão com o espectador. Busco aqui um teatro que potencialize as conexões criadas durante o encontro teatral, que não crie barreiras entre artista e espectador.

Quando falamos a palavra teatro, como espaço físico, temos o senso comum de visualizar o palco italiano, um espaço tradicional, em que espectadores e artistas estão separados, atores no palco e público na plateia, geralmente em níveis diferentes e

⁶ Termo que pode ser traduzido por “fracasso”, muito utilizado na internet para descrever algo que, justamente, foi um fracasso. Utilizo essa expressão no título do espetáculo pois se trata de um falso herói, um cabo que na verdade era um covarde.

⁷ O termo é bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "viralização" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc, que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade.

separados ainda pela quarta parede⁸ em muitas ocasiões. Outra barreira que julgo necessária à diluição é a de linguagem. Para que possamos nos comunicar com o espectador, precisamos “falar a mesma língua”, não de maneira literal, mas no sentido figurado, que possamos ter uma comunicação mais direta e não rebuscar as nossas palavras para que pareçamos mais inteligentes ou algo assim. O teatro que intento fazer, é capaz de comunicar com o máximo de pessoas possíveis, que minha avó possa ir assistir ao espetáculo e que se divirta com ele, que as pessoas das mais diversas camadas sociais possam ter um momento de comunhão e que aproveitem isso. Claro que isso é ambicioso e foge do meu controle, pois não temos como prever como as pessoas irão receber o que lhes é apresentado, mas falo isso no sentido de ter isso como um norte para a minha prática. É algo que tenho sempre em mente, pois dessa forma acredito me aproximar desse objetivo audacioso.

3.1 TEATRO DURANTE A PANDEMIA

O mundo sofreu um golpe brutal em todos os aspectos de 2020 até o momento presente, e o Teatro, como arte e profissão não foram diferentes. De uma hora para outra nos vimos privados de exercer o ponto primordial para a nossa arte, o encontro. Portanto, as salas de espetáculos que já sofriam com a falta de público se tornaram proibidas, completamente inabitadas. Nós artistas nos vimos impossibilitados de exercermos nossa profissão. No meu caso, vi-me obrigado a buscar alternativas de sustento, para que eu pudesse tanto me manter, quanto ter uma alternativa caso algo como a COVID-19 volte a acontecer no mundo. Aproximei-me então do audiovisual, pois já flertava com isso filmando espetáculos e também os fotografando. E me colocar nesse mercado me fez perceber ainda mais a necessidade que eu, como artista do teatro, preciso ter para conseguir me comunicar melhor com públicos que não estão habituados a frequentar os teatros. É significativo e um dos motores para minha inquietação, mas todas as pessoas que tenho conhecido têm a mesma reação quando conto para elas que estou terminando uma graduação em teatro e trabalho com isso, elas acham algo muito legal e diferente, mas

⁸ Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista*, o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. (PAVIS, 2015 p. 315-31)

quando pergunto se elas costumam ir ao teatro ou simplesmente já foram, as respostas são, em sua maioria, negativas.

Aproximando isso do fato de que as pessoas estão sedentas pela socialização, e estejam reaprendendo a viver em sociedade após mais de dois anos de isolamento social, percebi um momento propício para reconquistar o espaço do teatro na cena cultural porto-alegrense. Um desafio gigante, que possivelmente só estou encarando por estar na Universidade e acreditar ser esse o espaço ideal para experimentarmos e arriscarmos novas possibilidades. Desafio que só cresce, pois se trata de criar um espetáculo após dois anos em que ficamos “parados”, sem praticar nossos ofícios, como fazíamos diariamente antes de o mundo parar.

Durante a pandemia minha reação natural foi me afastar das tentativas feitas por muitos artistas em traspor o teatro para uma plataforma digital. Não foi uma coisa consciente, hoje enxergo isso como uma reação da minha mente para me proteger, não me entristecer ainda mais com a situação que vivemos nos últimos anos. Não via sentido naquilo, como disse anteriormente, para mim o ponto central do teatro é o momento do encontro entre as pessoas que estão presentes e a história que está sendo contada. Assim sendo não consegui acompanhar nem as realizações de colegas, perdi muita coisa, mas entendo que precisei desse tempo também para assimilar as minhas vontades, sempre aguardando o retorno presencial, ansiosamente.

Quando esse momento tão aguardado chegou, foi assustador. Sempre ouvimos que é melhor nunca criarmos expectativas, mas para mim isso é impossível. Assustei-me com o quanto esse tempo parado interferiu. Nos primeiros ensaios desse processo, tivemos diversos momentos em que precisamos parar o que estávamos fazendo, pois sentíamos como se estivéssemos perdidos. Eu, como diretor, me senti perdido muitas vezes, sem saber para que caminho ir, sentindo a falta de ritmo. Tive de encarar junto dos meus colegas, e de certa forma, foi isso que me fez ir adiante. Apoiamo-nos uns nos outros, já que esse sentimento era compartilhado entre todos. Fomos encontrando os caminhos de maneira lenta, mas contínua. E em certo momento conseguimos até brincar com a situação de termos vivido tudo isso, e ainda estarmos juntando os cacos. Tivemos um debate em dado momento do processo, sobre se iríamos pedir que as pessoas utilizassem suas máscaras de proteção individual. Nessa conversa, a Rafaela veio com uma solução perfeita, para minha opinião: como estamos trabalhando com comédia, transformamos uma cena em que produzimos um “programa de rádio”, com um momento em que anunciamos a

previsão do tempo. Nessa previsão anunciamos a certeza de que os atores e a atriz expelirão perdigotos durante o espetáculo, portanto todos podem ficar à vontade caso queiram usar seus equipamentos de proteção.

Durante o processo, inclusive, fomos interrompidos por esse maldito vírus. A Rafaela testou positivo faltando um mês para a primeira data de entrega do trabalho, o que por si só já era muito ruim, mas para piorar a situação, na semana em que poderíamos retornar os ensaios, foi a vez do João ser diagnosticado com COVID. Isso veio como um furacão para o nosso processo, pois estávamos conseguindo criar e desenvolver o trabalho já com um ritmo considerável, mas então tivemos de ficar parados por aproximadamente quinze dias. Foi de fato mais um desafio que tivemos de superar nesse momento de retorno às atividades práticas, pois ao voltarmos para a sala de trabalho, tive a sensação de que estávamos começando tudo de novo, só que dessa vez com os prazos muito mais apertados. Mas felizmente conseguimos retomar o trilho, mesmo que de maneira cambaleante.

Voltar aos palcos, a Universidade voltando a produzir trabalhos práticos e presenciais, todas são questões muito significativas. Que bom que esse momento chegou, isso gera em mim um misto de alegria e ansiedade, mas sinto-me honrado em poder, com esse trabalho, marcar o retorno dentro do nosso curso. Transformar esse momento em festa, alegria e comunhão, pois se trata de teatro e para mim, dentre tantas outras coisas, é isso.

4. MINHAS ESCOLHAS

No presente capítulo busco descrever minhas escolhas como encenador. Partindo do meu ponto de vista, mas acrescido daquilo que o restante do grupo trazia consigo. Portanto, trabalhamos com aquilo que tínhamos a nossa disposição, a “bagagem cultural” de cada um além dos aprendizados que tive durante a minha graduação e experiências de trabalho que tive durante os anos. Quem ler essas palavras, não irá encontrar um processo organizado, com uma metodologia bem estabelecida, pois infelizmente não me encontro com essa destreza, sendo assim me coloquei durante o processo justamente como o que sou: um diretor iniciante, que ama o que faz e quer experimentar coisas diferentes com seu fazer teatral. Valho-me dessa introdução ao capítulo para ressaltar que nada do que foi apresentado foi decidido empiricamente por mim, o diretor do espetáculo, pois trabalhamos durante essa trajetória de forma que julgo se assemelhar a um processo colaborativo. Segundo Luiz C. Checcia, pesquisador, diretor teatral, dramaturgo, integrante fundador da Cia Teatro dos Ventos, o teatro colaborativo pode ser definido como:

Herdeiro de diversas experiências teatrais que remontam às antigas organizações populares de grupos e companhias, o chamado teatro colaborativo não é muito mais do que uma forma de relacionamento entre pessoas dispostas à prática teatral baseada no diálogo, construção do consenso e na colaboração mútua; se o teatro de produção baseia-se na estrita e estanque divisão de funções, no teatro colaborativo essas funções, se bem que preservadas, dialogam entre si, e cada artistas que assume uma delas não deixa de colaborar com os demais integrantes de um mesmo coletivo . (CHECCIA, s.d, p 1-2)

E foi assim que transcorremos durante essa criação artística: partindo de algumas proposições minhas, como encenador, mas trabalhadas em conjunto, sendo por muitas vezes completamente alteradas. Mas a principal delas, que serviu como alicerce dessa pesquisa, foi a de criarmos em um espaço alternativo, um bar, e é por essa escolha que começo a discorrer no seguinte subcapítulo.

4.1 TEATRO X FESTA, TEATRO NO BAR

Antes de definir qualquer questão referente à encenação, antes mesmo da dramaturgia, defini o local em que eu a iria desenvolver. Encontrei no espaço alternativo de um bar uma potência para trabalhar um teatro que esteja mais próximo do público,

fisicamente, para que a conexão “olho no olho” aconteça sem maiores dificuldades. E consequentemente as possibilidades de conexões criadas entre atores e espectadores se ampliam também de maneira intelectual. Trata-se de um local onde alguns pontos que dividem artista e espectador são diluídos, pela proximidade do público com o espaço cênico, a disposição da plateia que envolve a cena, por não trabalharmos com a quarta parede (potencializada em um palco italiano), além de não trabalharmos com o *blackout* clássico das casas tradicionais de espetáculo. No Bar do Nito, onde realizamos o espetáculo, exploramos esses recursos para gerar ainda mais intensidade na troca teatral instaurada em uma encenação, jogando a cena entre os atores, mas constantemente comentando com as pessoas que dividirão este momento conosco, nesse espaço de encontro. Trata-se de um bar tradicional de Porto Alegre, que carrega em si histórias desde 1992 (ano de abertura), mantendo a tradição da música popular brasileira. Que, por si só, já traz muito material para ser explorado na criação teatral.



Figura 2 Espaço cênico no Bar do Nito.

O bar e suas mesas são terreno fértil para a criação artística, para a troca, para a instauração de um teatro popular, entendendo popular como algo que as pessoas, quando assistem, sintam-se pertencentes àquilo, seja no inconsciente com relações e associações feitas pelas mesmas ou apenas acompanhando atentas a cena que se apresenta. O célebre encenador inglês Peter Brook defende, no capítulo *O teatro bruto*, de seu livro *O espaço*

vazio, que a solução para a decadência do teatro em diversas épocas é o teatro popular, e uma breve descrição que trago como exemplo do que enxergo como “popular” como descrito no trecho a seguir:

Quem salva sempre a situação é o teatro popular. As várias formas que vem assumindo ao longo dos tempos têm um único fator em comum: o teatro em estado bruto. Sal, suor, barulho, odores: O teatro que não se faz em teatros, o teatro em estrados, em carroças, em palanques; com o público em pé, a beber, sentado à volta da mesa, a participar, a responder; o teatro na sala do fundo, no sótão, no celeiro; representações únicas, um lençol rasgado preso à parede, um biombo para ocultar as mudanças rápidas de roupa - teatro é um termo tão genérico que inclui tudo isto e ainda o brilho dos candelabros. (BROOK, 2008, p 91)

Para além dessa diluição das barreiras entre artista e público, o ambiente de um bar é um local de encontro. É um local de socialização dos indivíduos de uma sociedade, onde se trocam ideias, conversas e histórias. Temos a tendência, quando estamos em um bar, de nos colocarmos mais abertos uns para os outros, não é incomum que uma pessoa encontre-se com os amigos e coloque-se a desabafar sobre problemas de sua vida, sendo um momento catártico também. Podemos considerar inclusive que se trata de um lugar em que, a princípio, as pessoas estão mais receptivas. De acordo com a encenadora brasileira Patrícia Fagundes:

Somos animais sociais, buscamos relações no mundo ainda que possa ser tão complicado dividir. Estar aberto ao encontro é estar aberto ao mistério do outro em um difícil exercício de humildade, despojamento e escuta que implica uma atitude ética e artística extremamente exigente e significativa, mesmo que possa parecer que se mova por territórios limitados. O mundo é feito de relações. (FAGUNDES, 2009, p39)

Ao analisar a obra *Environmental theater*, do Professor Richard Schechner, de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, o professor da Universidade Federal da Bahia, Gláucio Machado Santos analisa o acréscimo possível a uma obra teatral quando ela acontece em um espaço alternativo:

Com a obra *Environmental theater*, o Prof. Richard Schechner (1973) amplifica a percepção do espaço físico onde se desenrola o evento teatral ao pormenorizar outras contribuições além da condição de suporte físico do espetáculo. A própria história do local da representação passa a interferir na poética do encenador. (SANTOS, 2019, p. 137)

Minha escolha por criar o espetáculo em um bar vai para além de o espaço ser diferente de um palco italiano, trata-se de um conceito que me atravessa como encenador. Trabalhar uma linguagem de aproximação com o público e que permita que o teatro vá aos espaços que já são ocupados pela população em geral. Como diz Milton Nascimento em sua canção *Nos bailes da vida* “... Todo artista tem de ir aonde o povo está, se foi assim, assim será...”. Acredito que com o teatro indo aonde o povo está, temos maior possibilidade de reaproximarmos o público da nossa arte. Nesse caso, o trabalho foi desenvolvido no Bar do Nito, que tem um público com seus parâmetros sociais, mas utilizo-me da frase de Milton, pois a linguagem desenvolvida cabe em diversos bares e em diversas localidades. Encontro nesse ponto um resquício de meu romantismo em relação ao teatro, pois acredito que estamos plantando uma pequena semente que pode brotar e fazer com que esse movimento gere a formação de novos espectadores. Ao nos colocarmos em um espaço não convencional, estamos também explorando novos públicos, novas relações, mas não cabe a nós prever o futuro, e sim, gerar movimentos para que isso reverbere no que ainda está por vir. Quem sabe se o que estamos fazendo hoje não irá fazer com que mais pessoas se interessem por esta arte milenar que temos o prazer de desfrutar em nosso fazer diário. Gosto de acreditar nisso, ao buscarmos novamente esse espaço alternativo, que já foi palco para diversas apresentações teatrais em diversas regiões do mundo, estamos nos propondo a fomentar a cultura teatral em outros públicos, em outros corpos.

Além disso, o bar é um ambiente recheado de sonoridades. E nesse emaranhado estão presentes, músicas, conversas, discussões, histórias e também desabafos e lamentações. Todos são elementos ricos para a criação de um espetáculo teatral. Se fizermos o exercício de sentar em uma mesa de bar com nossos ouvidos abertos e receptivos para a escuta, de lá sairemos com uma diversidade de histórias e sensações. Com o simples ato de fechar os olhos, os sons podem nos transportar para diferentes lugares, diferentes épocas e atmosferas completamente distintas. E isso é uma potência que exploro em minha pesquisa. Isso pode se dar em qualquer ambiente de bar, mas irei me deter em um específico: o Bar do Nito.



Figura 3 Fachada do Bar do Nito.

Não escolho o Bar do Nito por acaso; em 2011, meu pai veio a se tornar sócio da casa, portanto encontro uma facilidade em ter o espaço à disposição. Mas não se trata disso, venho de uma família de artistas, meu pai e minha mãe se conheceram no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando ingressaram na Graduação em Arte Dramática da UFRGS, em 1988. De certa forma, ali começou também, a minha história com o teatro. Meus pais se casaram, tiveram dois filhos, eu e meu irmão Bernardo. Por motivos da vida, os dois se afastaram dos palcos e do fazer teatral, meu pai foi cursar Publicidade e Propaganda e minha mãe Psicologia. Digo isso, pois quando comecei a estudar teatro, ainda na Casa de Teatro de Porto Alegre, meu pai começou a ensaiar um retorno aos palcos, acredito que me ver interessado por algo que já foi seu sonho o fez querer um gostinho a mais daquilo. Ele volta aos palcos em 2015, com o espetáculo *Romeu e Julieta*, dirigido por seu amigo de longa data, o diretor argentino Néstor Monasterio. Antes disso, eu nunca havia assistido meu pai em cena, ou pelo menos não que eu tenha memória, confesso que foi uma sensação curiosa, mas com

certeza muito boa de sentir. Já minha mãe, demorou um pouco mais para ensaiar seu retorno para os palcos, mas esse retorno tem um ponto em especial, também para essa pesquisa.

No ano de 2017, depois de diversas conversas “despretensiosas”, minha mãe manifestou seu desejo em também retornar aos palcos. Só que dessa vez, de uma forma um pouco diferente. Ela decidiu, junto com meu pai, criar um espetáculo, intitulado *Enfim nós*, em que os dois estivessem juntos em cena, encenado no Bar do Nito, dando início ao projeto *Teatro no Bar*, que estreou em novembro do mesmo ano. Eu já havia assistido alguns espetáculos encenados em espaços alternativos e até em bares, mas assistir neste bar, meus pais em cena, de fato mexeu comigo. Além da emoção de estar vendo os dois atuarem juntos, sendo a materialização de uma inspiração que só compreendi de fato naquele dia, esse momento acendeu em mim uma faísca, uma vontade de criar para aquele espaço, com tudo que há dentro dele. Por isso, digo, que o retorno de minha mãe aos palcos tem um ponto especial nessa pesquisa. Algo que hoje sou capaz de compreender, mas na época nem tanto.



Figura 4 Agradecimentos após apresentação do espetáculo *Enfim nós*, no Bar do Nito

O projeto *Teatro no bar*, que estreou com o espetáculo *Enfim nós*, teve sequência e contou com 13 espetáculos, tendo participado do festival *Porto Verão Alegre*⁹ em 2020,

⁹ Tradicional festival de teatro que acontece em Porto Alegre no período do verão, das férias escolares. Em 2022 o festival celebrou sua 23ª edição.

até que foi interrompido, como o mundo inteiro, pela pandemia de COVID-19. Por se tratar de um projeto “familiar” eu experimentei diversas funções naquele espaço, desde bilheteiro, iluminador, até apresentar o espetáculo *A válvula*, na função de diretor. Senti-me realizado ao fazer, pois nisso empenhei tudo que eu acredito: trabalho, amor e resistência. E pode parecer besteira, mas ao término da primeira apresentação que fizemos com esse espetáculo neste bar, enxergando os olhos das pessoas que amo nessa vida se enchendo de brilho, me senti inteiro. E é esse sentimento que eu busco com essa pesquisa, talvez eu não saiba explicar de maneira precisa com as palavras, mas é isso que quero fazer, e é isso que estou fazendo com esse trabalho. Ao fim de cada apresentação que presenciei ali, vi artistas e espectadores juntos, comemorando, se divertindo, sorrisos, risadas e até mesmo choro: uma festa. Acredito na potência do teatro naquele espaço, porque eu enxerguei isso acontecendo, dessa forma sei que é possível.

4.2 ESCOLHA DA DRAMATURGIA

Parti então para o próximo ponto: como se daria a construção dramaturgica do trabalho. Para mim, esse é de longe o passo mais difícil de se dar, pois se trata da espinha dorsal da cena, o que escolhêssemos como dramaturgia, seja ela como fosse, definiria muitos outros elementos da montagem. E até chegarmos ao texto escolhido, *O berço do herói*, de Dias Gomes, transitamos por diversas ideias e pensamentos, mas elejo aqui uma delas para discorrer.

Com meu interesse já definido, de escolher algo que nos possibilitasse criar uma cena com crítica social e comicidade, a decisão foi de que iríamos buscar em jornais antigos do Rio Grande do Sul, mais especificamente edições publicadas nas datas em que ocorreram golpes militares na América Latina, notícias que fossem da vida cotidiana, mas com potencial teatral. E nessa busca encontramos muitas coisas interessantes, incluindo anúncios extremamente curiosos para os dias atuais, e pequenas manchetes sobre a vida da burguesia local. Até aí nos encontrávamos em um lugar muito promissor, pois se tratava de notícias facilmente risíveis, mas com conteúdo para reflexão social. Porém, quando partimos para a sala de trabalho para começar a construir de fato a cena, nos deparamos com uma grande dificuldade em transformar essas cenas em “teatro”. Percebi que, por muitas vezes, o texto da matéria não nos dava informação o suficiente para construirmos as cenas e o espetáculo com suas costuras. Notei que o tempo que teríamos de ensaio até a

conclusão desse processo não seria o suficiente para entregar algo que nós considerássemos como satisfatório.

Portanto, foi necessária uma reavaliação do caminho que estávamos tomando. Conversando com o grupo, decidimos assumir uma dramaturgia já existente, e que meu orientador neste TCC, Dr. Marcelo Adams, já havia indicado para mim na nossa primeira orientação. Fui para casa no dia dessa conversa e li o texto *O berço do herói*, de Dias Gomes, e foi como se tudo se encaixasse. O texto foi escrito em 1963 e deveria ter sido encenado em 65, mas foi censurado pelo governo militar. Em 1975 o autor resolveu adaptar a obra para a televisão. Mas, novamente, a história foi proibida. No ano de 1985, com o processo de abertura do regime militar, a novela *Roque Santeiro* foi levada ao ar.

Vi nele a possibilidade de explorar a fundo a teatralidade e o jogo que desenvolvo com o elenco desde a montagem da peça *A válvula*. Um texto com comicidade e crítica, dois pontos complementares e que considero de suma importância para esse projeto, e com o mesmo tema de *O mito*, texto em que nos baseamos para a construção do espetáculo feito na primeira fase desta pesquisa: a dessacralização de um herói. Segundo as palavras do próprio autor Dias Gomes:

É que a peça abordava o mito do herói (e herói militar), tema delicado para o momento que atravessava o país. Tão delicado que ela acabou sendo proibida na noite em que deveria ser encenada pela primeira vez. O então Governador Carlos Lacerda, pressionado pelos militares, assumiu publicamente a autoria da proibição. (GOMES, 1991, p. 6)

Essa citação traz também outro ponto em comum entre os dois textos: ambas as dramaturgias foram censuradas pela ditadura civil-militar brasileira. Trazendo mais um ponto ao meu interesse: ali há material para crítica. Parece que as coisas foram se encaixando, e assim, pude conduzir os ensaios com mais tranquilidade e assertividade.

Esse momento foi um divisor de águas, pois com uma dramaturgia já existente, pude me sentir muito mais seguro para exercer a posição que de fato estava me propondo a me colocar, a de diretor. Não precisava mais me preocupar em construir todo um universo dramaturgício. Por mais que eu gostasse muito da ideia de trabalhar com as notícias como mote da criação do trabalho, tive de desapegar para poder direcionar minha energia de maneira mais efetiva. Desapegar foi sem dúvidas, a melhor opção. Dessa forma pude “recomeçar” o processo, mas dessa vez apoiado em uma dramaturgia sólida, que me permite trabalhar suas potências e de maneiras diversas, adaptando e atualizando as questões trazidas ali. Nesse momento, me vi com todos os elementos necessários para que

colocássemos a mão na massa e se iniciasse a construção da cena: o espaço, o elenco e a dramaturgia.

Para tornar o nosso trabalho mais objetivo, dada a necessidade de otimizar o pouco tempo que tínhamos, e pudéssemos dar conta de trabalhar essa história com uma dinâmica que não a tornasse cansativa para o público, selecionei na obra original as cenas que precisavam ser contadas para que a fábula fosse compreendida. Mesmo que isso significasse cortar cenas muito legais e personagens fossem suprimidos, afinal de contas estamos falando de um texto com mais de 150 páginas, dois atos e 13 personagens. Foi necessário que eu cortasse da representação personagens como o prefeito Florindo Abelha, o Zé das Medalhas ou o Padre Hipólito. Figuras que traziam elementos cômicos e importantes também para o texto, mas esse corte que ocorreu foi apenas da representação e não da fábula. Como utilizamos muito do recurso da narração, eles seguem presentes na história contada, são citados em mais de um momento em diálogos de outras personagens, só não são colocados em cena através dos corpos dos atores e da atriz.

4.3 LINGUAGEM

Começo esse subcapítulo dizendo que não tenho intuito nenhum em inventar uma linguagem nova, mas sim me aproveitar de tudo que tenho em minha “bagagem cultural” para construir algo que se aproxime ao máximo de um espetáculo que possa ser apreciado pelo maior número de pessoas possível. Inclusive, desfrutando de ideias inspiradas em coisas que assisti ao longo de minha vida. Em uma conversa que tive com Néstor Monastério, consagrado diretor argentino, que atua no Brasil há mais de 40 anos, e que carinhosamente tenho o direito de chamar de tio, não de sangue, mas de coração mesmo, eu falei para ele que estava me inspirando em cenas que já havia assistido em espetáculos dele com meus pais. A resposta dele fez com que eu enchesse meus olhos de água: “Tu estás apenas tomando a tua herança pra ti”. Não há palavras que possam descrever meu sentimento ao ouvir isso, mas ali, naquele momento, eu compreendi muitas emoções que tive durante a minha trajetória até aqui. E tive a certeza de que estou buscando meu caminho, com os meus pés, mas não estou sozinho. Que bom afinal, teatro não se faz sozinho. Pelo menos eu acredito que não.

Portanto, depois desse breve parêntese, falo aqui da linguagem que busco desenvolver junto com os atores e a atriz do espetáculo, tento proporcionar uma

aproximação do público com as questões tratadas, para que possa haver alguma reflexão. Utilizo-me de artifícios do teatro épico, de Bertolt Brecht, como a narração de ações e acontecimento por parte dos atadores, estabelecendo uma comunicação direta com o espectador, canções e músicas como comentário das ações de cena. Tudo isso, visando criar a possibilidade de uma atitude analítica do espectador. A escolha de se encenar em um bar, é justamente para criar uma atmosfera mais propícia para esta troca, utilizando-me desse espaço para estabelecer uma relação mais intimista, propiciando o “olho no olho” entre atadores e público.

Realizando uma transposição do texto, que é majoritariamente dramático, para um texto que se misture também com o gênero épico, pois:

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala (...) (ROSENFELD, 2002, p24)

A objetividade que esse gênero carrega, faz com que tenhamos mais liberdade na hora de usufruirmos dos recursos da teatralidade. Conseguimos, com as narrações e quebras de linguagem, manter a coerência da história contada e seu arco dramático. Dessa forma tenho a possibilidade de transitar entre diálogos e narrações, facilitando o efeito do estranhamento¹⁰. Além de abrir espaço para que os atores e atrizes construam a história que está sendo contada, tanto com os diálogos, como com as canções e a sonoplastia. Para isso, os atadores ocuparão uma função de contadores, assemelhando-se aos *poetas rapsodos* da Grécia antiga, que contavam e encenavam as histórias que lhes eram concedidas pelos deuses. Céline Hersant e Catherine Naugrette em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac, dramaturgo e diretor francês, me ajudam a compreender melhor o que é essa *rapsodização* do texto, e o que isso permite para a construção desse espetáculo.

Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-

¹⁰ O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação: ele o “desconstrói”, coloca-o à *distância* por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico. Semelhante ao signo poético que é auto-referencial (JAKOBSON, 1963) e que designa seus próprios códigos, a *teatralidade* é exageradamente ressaltada quando da produção deste efeito de estranhamento. (PAVIS, 2015, p. 119)

tecido” –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático. (HERSANT e NAUGRETTE, in SARRAZAC, 2012, p. 126)

Portanto trabalho transitando constantemente entre esses gêneros, o dramático e o épico. Fiz algumas escolhas para que esse jogo de transitar entre os gêneros ficasse evidente para o público, por exemplo, ao abrir o espetáculo com uma canção que apresenta o que será contado para eles naquela noite. Propus que o elenco desenvolvesse uma paródia da música tema da novela *Roque Santeiro*¹¹, de Sá e Guarabyra, com o intuito de gerar, nos espectadores que assistiram à novela, alguma memória e conseqüentemente conexão com o espetáculo. Ao fazer isso, busquei estabelecer, nessa abertura, o clima do espetáculo, trazendo uma música festiva, e que conta algo. Para chegarmos na canção de abertura do espetáculo, fizemos uma improvisação inspirada em uma roda de samba, com um pandeiro eu mantinha o ritmo estabelecido, e fomos improvisando juntos por algum tempo. Assim como em qualquer improvisação, criamos bastante para depois limpar, e chegar na seguinte letra:

Dizem que o teatro tá morto
Que não tem ninguém na plateia
Por isso que estamos num bar com vocês
Mas sei que ainda é vivente
Então nessa peça minha gente
Nós vamos contar pra vocês:
A história do Roque Santeiro
Que diz o que, que diz o que?
Que diz que morreu pela gente
Morreu de que, morreu de que?
Morreu fuzilado no front,
Meu Deus, por que, meu deus, por que?
É isso que vocês vão ver
Com muita ironia e sarcasmo
Deixando o pudor bem de lado
Aconteça o que acontecer
A história do Roque Santeiro
Que diz o que, que diz o que?
Que diz que morreu pela gente
Morreu de que, morreu de que?
Morreu fuzilado no front,
Meu Deus, por que, meu deus, por que?
É isso que vocês vão ver

¹¹ Novela televisiva exibida pela Rede Globo de de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986, em 209 capítulos.

Quando fomos trabalhar as cenas dramáticas, que contam com personagens e diálogos bem definidos, busquei utilizar uma linguagem que se assemelha à farsa, pois ela nos permite explorar as características de cada personagem e suas relações de maneira escrachada e cômica:

A farsa, ao contrário, faz rir, com um riso franco e popular: ela usa, para este efeito, recursos experimentados que cada um emprega como quer e de acordo com sua verve: personagens típicas, máscaras grotescas, truques de *clown*, mímicas, caretas, *lazzis*, trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno. Os sentimentos são elementares, a intriga construída sem o menor apuro: alegria e movimento carregam tudo (MAURON, 1964, p. 35-36 *apud* PAVIS, 2015, p. 164)

Trato de estabelecer um jogo, entre os atadores, que seja rápido, para transitarmos entre essa linguagem épica e os momentos em que as cenas são dramáticas, carregadas de elementos da farsa como: a triangulação (típica do *clown*), intrigas, trocadilhos e personagens caricatos.

Não tenho como falar desse projeto e da linguagem que estou tentando desenvolver, sem citar aqui um trabalho que tem extrema importância na minha trajetória artística e de vida: o espetáculo *Macbeth e o Reino Sombrio: Shakespeare para crianças*. Nesse trabalho, dirigido pelo meu colega e amigo João Pedro deCarli, com quem divido a cena junto da atriz e produtora Camila Pasa, ambos formados pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Este trabalho foi desenvolvido dentro da universidade, na mesma disciplina em que criei o espetáculo *A válvula*, que citei anteriormente no capítulo *Como cheguei até aqui*. E foi uma peça que rompeu as barreiras da academia e tivemos a oportunidade de apresentá-la em diversas cidades do estado e até mesmo fora dele, pois ganhamos notoriedade no meio artístico após recebermos cinco prêmios Tibicuera¹², no ano de 2018.

Nesse trabalho pude experimentar, como ator, um pouco do que tento explicar aqui com palavras, e tento passar para os atores e a atriz do meu espetáculo. Apesar de se tratar de um espetáculo destinado ao público infanto-juvenil, é possível traçar diversos paralelos com o que estou desenvolvendo hoje. Trata-se de um espetáculo com foco no trabalho de ator, ao realizarmos uma temporada em Porto Alegre no ano de 2018, recebemos com muito carinho uma crítica dele, que hoje é orientador do presente TCC, Dr. Marcelo Adams. E trago um trecho desse texto, para elucidar o que estou tentando descrever:

¹² O Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil é o principal prêmio para as artes cênicas voltada ao público infantil. É realizado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através da Secretaria Municipal da Cultura. Aos vencedores é entregue um troféu criado em 1993 pelo artista plástico Vasco Prado.

A estratégia encontrada foi a de fazer transbordar a teatralidade: na alternância veloz entre personagens, que é imposta ao trio de atadores para que possam dar conta de tantas figuras necessárias ao andamento da fábula; na aposta, sempre bem sucedida, no humor como chave da comunicação com os espectadores; no trabalho acrobático da atriz e dos atores, que demonstra qualidade e inventividade. (ADAMS, 2018)

São diversas semelhanças com o espetáculo que fazemos hoje que saltam aos olhos: três atores (dois atores e uma atriz), humor como peça chave, dinâmica e velocidade no jogo teatral, etc. Mas o ponto que quero destacar é o “transbordar da teatralidade”, pois nos valemos dela para conduzir, tanto os espectadores como os artistas, para o universo instaurado durante a apresentação do espetáculo. Por uma noite vamos todos juntos brincar de estar em Asa Branca¹³, com a teatralidade, podemos convencionar o que quisermos, portanto, o som de dois raladores de cenoura esfregados um ao outro pode se tornar o som de um fuzil sendo engatilhado. Pois a convenção teatral é:

Conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação. A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que plateia e palco vem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam. (PAVIS, 2015, p. 71)

São essas convenções que alimentam a teatralidade, o simples fato de um ator dizer, em cena, “agora estamos na praça da cidade” ou no caso de *Macbeth e o Reino Sombrio*, eu falar “Agora estamos no castelo do rei”, já é o suficiente para que instauremos esses diferentes ambientes no imaginário do espectador e do artista que está em cena. Para mim, isso traz dinâmica à história contada, podemos nos “teletransportar” para o lugar que quisermos, simplesmente com o poder da palavra, e se alinharmos com ações e alguns elementos isso fica ainda mais potente.

4.4 SONORIDADE

Trago o aspecto da sonoridade do espetáculo logo após a linguagem, pois ele faz parte dela. Não são pontos desconexos, a trilha sonora ajuda a compor a linguagem e dessa forma construir o espetáculo. Optei por trabalhar com uma mistura de trilhas mecânicas

¹³ Asa Branca é a cidade fictícia criada por Dias Gomes no texto *O berço do herói*, na qual a fábula do espetáculo se desenvolve.

com sonoridades feitas pelos próprios atores e pela atriz, trazendo essa criação sonora para dentro do jogo teatral. Trago aqui o exemplo de uma cena do espetáculo, em que, no texto original, há uma descrição de uma cena de cinema, um roteiro cinematográfico. Para criar esse momento dentro do espetáculo, optei por desenvolver com o elenco um jogo em que um dos atores representaria o personagem Roque, nesse filme dentro da peça, e o restante do elenco fica no fundo da cena produzindo os efeitos sonoros da cena, o *foley*¹⁴, gerando um jogo cômico com o ator que está no centro da cena. Utilizando de elementos como dois raladores de alimentos, um sino e sons produzidos pelo próprio elenco, com suas bocas. Na imagem a seguir é possível ver os objetos referidos acima:



Figura 5 Cena: Filme Roque | Foto: Lolla Monasterio

Opto por trazer nesse subcapítulo da monografia a minha escolha por me colocar em cena também como ator. Em alguns momentos do espetáculo, faço um papel de

¹⁴ Foley é a reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção para melhorar a qualidade do áudio. É conhecido na transposição para a língua portuguesa como sonoplastia. Englobam sons de toda a ordem: por exemplo o bater de portas, vidro quebrando.

radialista, que com algumas interferências contribui para contar a fábula da dramaturgia que escolhi. Trata-se de narrações e falas que reproduzo em um microfone, para interferir na atuação e no jogo do elenco. Acredito que dessa forma eu contribuo para a criação de mais uma camada no imaginário do espectador, uma voz que surge durante a cena trazendo a linguagem do rádio para dentro da criação cênica, sempre com o intuito de gerar comicidade e dinâmica no jogo teatral. Trazendo mais uma possibilidade de resolução das cenas e das diversas personagens que tivemos de suprimir do texto original, já que trabalhamos apenas com três pessoas no elenco.

4.5 CENÁRIO

Como disse anteriormente, que a teatralidade nos permite ir para onde quisermos, adoto uma escolha de um cenário minimalista, que não traga consigo muitas informações. E sim que sirva para que a história seja contada de maneira mais dinâmica. Todos os elementos que utilizo nesse espetáculo, como cenário e figurino, conversam com o espaço onde está sendo trabalhada a peça, o Bar do Nito. Tento direcionar as escolhas para funcionalidade e para o norte de minha pesquisa: a aproximação do espectador com a obra encenada. Desta forma, o que constitui o cenário são elementos do próprio bar, mesas e cadeiras características de bar. Dispostas de maneira com que os artistas estejam realmente em um mesmo espaço que os espectadores, um mesmo universo. Busco me distanciar de elementos que tragam a ilusão de que o que está sendo feito no momento de apresentação esteja distante do bar, das pessoas que o frequentam. Almejo a aproximação com o espectador, pois entendo que assim há maior chance de que se consiga o efeito de estranhamento, ou em outras traduções: distanciamento, o que é um pouco irônico para mim, pois aproximo para que tenha o distanciamento.

Como o foco da linguagem que estamos experimentando é o jogo dos atores, parece-me que o mais importante seja que o cenário esteja na cena em função desse jogo, por isso optei por elementos simples: como o uso da cadeira, para que possam explorar outros níveis. Além desses elementos, conto com uma vantagem muito grande ao escolher trabalhar em um espaço alternativo, o fato de o bar já ser um cenário. As paredes do bar já me trazem uma ambientação, um clima. Não se trata de uma caixa preta, onde tenho a necessidade de preencher os espaços, ali já conto com anos de história que comunicam por si só.

4.6 ILUMINAÇÃO

Por estar trabalhando em um bar que está preparado para receber espetáculos teatrais, contei com os recursos de iluminação cênica que estavam ali presentes. Mas optei por trabalhar com uma iluminação simples, sem muitos efeitos, que servisse justamente para evidenciar o jogo desenvolvido pelos atores e pela atriz. Por mais que eu trabalhe também como iluminador, não me coloquei a pensar em um conceito de luz muito bem definido, mas o que posso dizer aqui, é que utilizei da luz como um recurso complementar, trazendo evidência para a cena, sem apagar completamente a luz que reflete nos espectadores, deixando-os visíveis uns para os outros e para os atores. Como trabalhei com o conceito de aproximação entre o elenco e a plateia, é necessário que os atores e a atriz possam enxergar o público, podendo trocar entre eles olhares e comentários, à vista de todos.

4.7 CARACTERIZAÇÃO E MAQUIAGEM

Tendo em vista o fato de os atores e a atriz estarem durante todo o espetáculo sob o olhar dos espectadores, mesmo quando não estão em cena, nem prontos para performar alguma das personagens, optei por trabalhar com um figurino “base”. Sendo assim, foi possível trazer uma unidade entre os atores e a atriz. Isso permite também, que componhamos as figuras com adereços ou elementos que as representem. É preciso lembrar que estamos desenvolvendo o trabalho com uma linguagem que exige uma rapidez entre as trocas de personagens, variando em alguns momentos, inclusive, o ator ou atriz que representa a mesma figura. Portanto, para os adereços que auxiliam na identificação de cada indivíduo da história contada, foi necessário que se levasse em conta a praticidade de vesti-los.

Depois de decidir que trabalharia com esta ideia de figurino “base” que se somaria com elementos de cada personagem, foi necessário definir o que seria este figurino básico. Uma decisão que foi tomada em conjunto, valendo-nos do senso estético das pessoas envolvidas no projeto. Depois de muitas conversas com o elenco sobre o assunto, chegamos a uma ideia que agradou a todos, pois caminhava junto da ideia de aproveitarmos do que o bar nos oferece: Utilizar uma alinhada roupa de garçons, que tragam um ar antigo nas vestimentas. Dessa forma os atores e a atriz estarão ainda mais integrados com o espaço de bar, ajudando a criar uma atmosfera para o encontro teatral. Sendo composto por uma calça de sarja preta, camiseta preta e suspensórios brancos, como

na figura a seguir:



Figura 6 Figurino base | Foto: Lolla Monasterio

Como o elenco transita entre diferentes figuras, a maquiagem deve ser aplicável em todas elas, que não limite a mudança rápida entre personagens. Assim sendo, optei por uma maquiagem básica, neutra, com a qual consigamos reduzir o aspecto da oleosidade na pele e resalte os olhos dos atores e da atriz.

5. REFLEXÕES FINAIS

Falo nesse momento de impressões e reflexões que pude ter após mergulhar em um processo caótico da minha direção e escrita. Chamo de caótico, pois de fato senti-me em estado de caos durante grande parte do processo, seja pelo fato de termos ficado pelo menos dois anos sem praticarmos a criação teatral em sala de trabalho, seja pelo fato de eu estar me aventurando em águas desconhecidas, no que diz respeito a métodos de direção. Falo, portanto, de aprendizados e momentos que vivenciei durante um semestre intenso, de muita troca, diversão e em diversas situações dúvidas e ansiedade. Nada que fuja de uma normalidade, já que se trata de um trabalho que fecha minha trajetória de graduação que durou pouco mais de seis anos. Uma pesquisa que funciona como um espelho para as minhas vontades.

Percebo que esse processo não resulta em uma solução para os problemas que enxergo hoje na arte teatral, mas reflete as minhas inquietações e questionamentos a respeito de indagações muito mais amplas do que o próprio fazer teatral. Esse processo caótico que vivi ao lado da Rafaela, do Lucas e do João, é um reflexo de tudo que passamos em nossas vidas e daquelas coisas que nos movem. Não posso afirmar que em seu todo, a obra que criamos, seja exatamente o que todos nós idealizamos, mas posso dizer que certamente tem um pouco de cada um de nós no que conseguimos produzir juntos. Ao ler um artigo sobre dialética hegeliana, a autora, Paula Regina dos Santos analisa a teoria de Hegel, de uma forma que fez muito sentido com o que enxergo hoje dessa pesquisa que desenvolvi:

Através do movimento dialético presente nas diversas representações, no movimento histórico do percurso em que cada forma de arte aparece, é possível perceber que, cada forma corresponde a uma tentativa de manifestar o espírito em sua liberdade, partindo de determinada cultura, sua forma de pensar e conceber o mundo, enfim, de realizar, no plano do concreto, o absoluto. (SANTOS, 2011, p. 89)

Minha visão de mundo está de certa forma, retratada em *Cabo Flop: de um povo heroico o brado repugnante*. Já que o que moveu as minhas proposições, os caminhos de idealização dessa pesquisa são os aspectos que me constituem como sujeito em uma sociedade, minha forma de pensar e conceber o mundo.

Sempre haverá formas diversas de se ver as coisas e isso não é diferente no teatro. Posso assistir a um espetáculo e me divertir muito, ao mesmo tempo em que outra pessoa

pode assistir à mesma obra, na mesma sessão, e ter uma péssima experiência. Portanto, é difícil tirar qualquer conclusão a respeito das propostas que trago para qualificação da experiência teatral, pois não se tem como prever como as pessoas a receberão. Dessa forma me cabe aqui refletir sobre a minha experiência em passar por um processo de direção durante esse semestre e como o espetáculo que produzimos aparentemente refletiu nos espectadores que estavam presentes no dia 28 de Junho no Bar do Nito para compartilhar esse momento conosco.

Não foi nada fácil, ainda mais por se tratar de uma área que não desenvolvemos de maneira muito extensa durante a nossa graduação, pelo menos não no currículo antigo do nosso curso, que foi o que cursei. Fui descobrindo muitas coisas durante essa trajetória, como lido com determinados contratempos e que de fato tenho muito ainda o que aprender. Percebo que trabalhar com uma dramaturgia já existente facilita o caminho da criação, pois ao tentar trabalhar com as notícias de jornais para então criar uma dramaturgia, me vi perdido e com um bloqueio enorme para criar uma concepção do espetáculo. Pude também notar a transformação dessa concepção, pois ela foi sendo desenvolvida conforme o espetáculo foi ganhando corpo. O que eu tinha no início era uma vontade: criar um espetáculo para um espaço alternativo e que ele comunicasse com o maior número de pessoas possíveis de maneira que nos divertíssemos junto do público. Todo o resto foi sendo constituído através de descobertas após descobertas, trabalhando em conjunto com o elenco, de maneira coletiva. Posso dizer com tranquilidade que nos aproximamos desse objetivo, pois o que refletiu nos rostos das pessoas que estavam ali presentes foram feições de alegria e comunhão. E com isso fico satisfeito e contente, propiciar uma noite de troca e divertimento para outras pessoas, em um momento sombrio e violento que vivemos no Brasil de 2022, já é um feito que me realiza como artista.

Posso também afirmar que, ao trabalhar em um espaço alternativo, é essencial que possamos ensaiar e criar nele, pois quando tivemos de ensaiar em outros lugares, devido a alguns contratempos, o processo ficava travado e os ensaios não fluíam. Ao contrário de quando realizávamos os ensaios no Bar do Nito, que tínhamos a sensação de que o próprio espaço nos sugeria alternativas artísticas constantemente. Temos, no espaço, campo para criar em diferentes ambientes, para jogar com os elementos que estão dispostos ali, permitindo que visualizemos com maior facilidade o que de fato estava se criando.

Tenho como concluir sobre a efetividade das escolhas tomadas para uma experiência que aproximasse artistas do espectador, potencializando as valências do encontro teatral, apenas por uma única apresentação e por um ensaio aberto que realizamos antes da estreia. Optei por fazer um ensaio com convidados, justamente para testar a nossa linguagem, além de permitir que os atores e a atriz experimentassem o jogo com a plateia. Fiquei contente com a experiência, pois pude perceber que estávamos conseguindo comunicar com aquele público, transmitindo divertimento e obtendo a compreensão da fábula que estamos contando. Claro que a amostragem é muito pequena e que a obra que criamos, só ganhará de fato, corpo, depois de várias apresentações, em que o elenco possa experimentar o jogo de diversas formas com públicos diversos, e aprenda a lidar com os imprevistos que podem acontecer em apresentações ao vivo. Mas já foi visível para mim que o caminho está em uma direção correta, dadas às impressões compartilhadas por aqueles que estavam presentes.

No dia da apresentação final, pude ver a concretização dos nossos esforços. Rimos, choramos e compartilhamos momentos entre nós, artistas e espectadores. Não se trata de um processo concluído, mas sim de uma etapa concluída, acredito no espetáculo como uma obra viva, que está em constante transformação. Ainda mais por estarmos tratando de temas contemporâneos através de um texto clássico da dramaturgia brasileira, temos de nos manter atentos às atualizações necessárias. Trabalhamos com o cômico nesta peça, portanto é necessário que o conteúdo do jogo teatral que propomos acompanhe tudo que acontece no mundo. Segundo Checcia, ao falar sobre o teatro colaborativo:

Assim, se de certa forma se percebe a identidade criativa do diretor ou de um integrante do elenco expressa no trabalho em cena, sabe-se também que ele é fruto de sua vivência com os demais parceiros e parceiras no processo de montagem do espetáculo. Ou seja, ao mesmo tempo em que se percebe a identidade de cada um dos participantes, a montagem não tem a “cara” do diretor ou do ator, mas sim a “cara” do grupo. (CHECCIA, s.d, p2)

Acredito que foi possível imprimir nessa encenação a cara do nosso grupo, um trabalho alegre, divertido e que abre espaço para crítica social. Não posso aqui, falar pelos meus companheiros dessa empreitada, mas não creio estar errado ao fazer essas afirmações, visto que assim que realizamos a apresentação para a banca avaliadora, já começamos a nos articular para manter este trabalho vivo.

Posso por fim concluir que, como artista, tenho a necessidade de estar sempre buscando alternativas. Seja para os problemas que enxergo no fazer teatral, seja na própria criação artística. Portanto, vejo essa minha vontade de explorar um espaço alternativo, um bar, para a minha prática como uma inquietação natural, e que aquele olhar romântico que tinha de mudar o mundo através do teatro não morreu completamente, ele apenas se transformou, amadureceu. As expectativas que eu tinha quando entrei na universidade foram se modificando ao longo dos anos, pude crescer como artista e como ser humano, compreendendo ainda mais o meio em que estou inserido. Uma coisa permaneceu em pé durante esse período, minha visão de que essa caminhada não era a respeito de um diploma, e sim do próprio trajeto que eu tinha em minha frente. Conheci pessoas incríveis, fiz relações que levarei para a vida e principalmente: diverti-me muito com isso tudo. E no fim das contas, teatro para mim é diversão e se um dia eu parar de me divertir com ele, não verei mais sentido no fazer teatral.

6. REFERÊNCIAS

- ADAMS, Marcelo. **Macbeth e o Reino Sombrio**. 2 de setembro de 2018. Disponível em: < <http://marceloadams.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 de junho de 2022.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a casa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008
- CHECCIA, Luiz C. **O Teatro Colaborativo**, Disponível em: www.encontrosdedramaturgia.com.br. Acesso em: 18 julho de 2022.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti**. Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz. Urdimento, Santa Catarina, volume 2, número do exemplar 23, p.251-261, dezembro, 2014.
- FAGUNDES, Patrícia. **O teatro como um estado de encontro**. Porto Alegre: Revista Cena, 2009.
- GOMES, Dias. **O Berço do Herói**. São Paulo: Editora Tecnoprint S. A., 1991
- OLIVEIRA, Beatriz Magno Alves de. **O Teatro de Georg Fuchs**. Rio de Janeiro: Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, 2018.
- OLIVEIRA, Beatriz Magno Alves de. **A cena como relevo, o teatro como festa: reflexões sobre a revolução do espaço teatral de Georg Fuchs**. Rio de Janeiro: Ufrj – Unirio, 2020.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- ROSENFELD, Anatol, **O teatro épico**. 4ª Ed. São Paulo. Editora Perspectiva. 2002
- SANTOS, Gláucio Machado . **Iniciação à direção teatral: sugestões práticas e aspectos teóricos**. São Paulo: Hucitec Editora, 2019
- SANTOS, Paula R. F. **Hegel e a dialética como movimento necessário no interior da arte**. *Contradicto* v.3 n.1. 2011
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- STATUS QUO. **Dicionário online de português**, 2009-2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/statu-quo/>>. Acesso em: 22, junho de 2022.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003