

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

JOÃO MARCOS MACHADO GONTIJO

**GRUPO GALPÃO:
A ARQUITETURA TEATRAL E O LUGAR
NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO**

**BELO HORIZONTE
2009**

JOÃO MARCOS MACHADO GONTIJO

**GRUPO GALPÃO:
A ARQUITETURA TEATRAL E O LUGAR
NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientação: Professor Doutor Fernando Antonio Mencarelli

**Belo Horizonte
2009**

DEDICATÓRIA

À Luciana,
minha mulher e minha luz,
que me iluminou desde as primeiras idéias deste trabalho,
também parceira na história do Galpão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor doutor Fernando Mencarelli, que acreditou nesta jornada.

Aos professores doutores Ernani Maletta e Júnia Alves, que deram indicações precisas e o norte necessário para os rumos desta pesquisa.

Ao amigo e parceiro, professor doutor Carlos Antônio Leite Brandão – o Cacá Brandão – pela sabedoria e pelas reflexões.

Aos funcionários do Galpão Cine Horto e do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que pacientemente ajudaram na localização dos arquivos consultados neste trabalho.

Aos funcionários do Galpão, colaboradores e todo o corpo técnico, pela participação fundamental na trajetória do grupo.

À minha família, pela paciência e pelo apoio, ao longo desses dois anos de pesquisa.

Agradeço, especialmente, aos atores do grupo Galpão, amigos de três décadas, que contribuíram generosamente para esta pesquisa. E, sobretudo, agradeço a eles pela paixão e pela coragem no ofício do Teatro.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a arquitetura teatral e o espaço cênico como elementos fundamentais no estabelecimento da linguagem teatral do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, e de seu diálogo com o público. A partir dos conceitos de espaço e de lugar e das noções de arquitetura como espaço vivido pelo homem e de teatro como encontro, investigaremos os espaços cênicos e sua relação com o lugar físico onde é montado um espetáculo. Analisaremos algumas peças do Grupo Galpão que são significativas do ponto de vista do tratamento espacial, em diversas arquiteturas teatrais: espaços públicos, convencionais e alternativos. Esta pesquisa pretende mostrar também, que o Galpão transita com a mesma competência e fluidez nas diferentes arquiteturas, com igual domínio do espaço cênico – apesar de reconhecido e consagrado como um grupo de “teatro de rua”. Procuraremos entender como as características e especificidades do modo de trabalhar, do modo de pensar e do fazer teatral do Grupo Galpão, sua organização e forma de atuação, estabelecem uma linguagem teatral particular que agrega e contribui para a criação e expressividade dos espaços cênicos.

Palavras-chave: Grupo Galpão, teatro, espaço, lugar, arquitetura teatral, espaço cênico.

ABSTRACT

This study aims to investigate the theater architecture and stage space as key elements to establish the theatrical language of Grupo Galpão, from Belo Horizonte, and its dialogue with the audience. Starting with the concepts of "space" and "place" and with the notion of architecture as a space where men live and the theater as a meeting point, we aim to investigate the stage spaces and their relationship to the physical place where a play is mounted. We shall also analyze some plays of Grupo Galpão that are significant in terms of space treatment in various theatrical architectures: public spaces, conventional and alternative places. This research also aims to show that Galpão transits with great skill and fluidity in different architectures, with the same control over the performing space - although recognized and valued as a "street theater" group. We shall seek to understand how the characteristics and the specific ways of working, thinking and doing theater of Grupo Galpão, its organization and manner of acting, establish a particular theatrical language that adds value and contributes to the creation and expression of stage spaces.

Key-words: Grupo Galpão, theater, space, place, theatrical architecture, stage space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1 - Um Molière imaginário	33
FOTO 2 - Um Molière imaginário	33
FOTO 3 - Um Molière imaginário	33
FOTO 4 - Cenário de Um Molière imaginário.....	34
FOTO 5 - Partido.....	38
FIGURA 1 - Espaço Cênico	40
FIGURA 2 - Esquema espacial d'A comédia da esposa muda	52
FOTO 6 - A comédia da esposa muda.....	53
FOTO 7 - A comédia da esposa muda.....	53
FOTO 8 - A comédia da esposa muda.....	53
FOTO 9 - A comédia da esposa muda.....	54
FOTO 10 - A comédia da esposa muda.....	56
FOTO 11 - Corra enquanto é tempo	64
FOTO 12 - Corra enquanto é tempo	65
FIGURA 3 - Esquema espacial de Corra enquanto é tempo.....	66
FOTO 13 - Corra enquanto é tempo	67
FOTO 14 - Corra enquanto é tempo	68
FOTO 15 - Manifestação Diretas já.....	71
FIGURA 4 - Esquema espacial de Queremos praia.....	77
FOTO 16 - Queremos praia.....	78
FOTO 17 - Triunfo, um delírio barroco.	81
FOTO 18 - Álbum de família.....	82
FOTO 19 - Álbum de família.....	82
FOTO 20 - Álbum de família.....	83
FOTO 21 - Romeu e Julieta	88
FOTO 22 - Romeu e Julieta	90
FOTO 23 - Romeu e Julieta	94
FOTO 24 - A rua da amargura	95
FOTO 25 - A rua da amargura	97
FOTO 26 - Partido.....	101
FOTO 27 - Um trem chamado desejo	102
FOTO 28 - Um trem chamado desejo	102
FOTO 29 - O Inspetor Geral.....	104
FOTO 30 - Um homem é um homem.....	106
FOTO 31 - Um homem é um homem.....	106
FOTO 32 - Pequenos milagres.....	108
FOTO 33 - Pequenos milagres	108

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. GALPÃO: UM ESPAÇO DE TRABALHO	12
2.1. Busca permanente de diálogo	16
3. ESPAÇO, LUGAR E ARQUITETURA TEATRAL	19
3.1. Espaço e Lugar.....	22
3.2. Espaço e Arquitetura	24
3.2.1. Um Molière imaginário.....	31
3.3. Espaço e Ação	35
4. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO.....	39
4.1. Espaço Cênico na Rua.....	46
4.1.1. A comédia da esposa muda	51
4.2. A Cenografia e o Espaço Vazio	58
4.2.1. A Cenografia sem Cenários	61
4.2.2. Corra enquanto é tempo.....	63
5. O TRÂNSITO ENTRE RUA E PALCO.....	69
5.1. Experiências na Rua	70
5.1.1. Queremos praia.....	75
5.2. Experiências no Palco	79
5.2.1. Álbum de família.....	81
6. O DOMÍNIO DO ESPAÇO CÊNICO	85
6.1 Romeu e Julieta.....	86
6.1.1 Romeu e Julieta no Globe Theatre.....	93
6.2 A rua da amargura.....	95
6.3 Um grupo em movimento	99
6.3.1. A força do trabalho coletivo	102
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS.....	115
ANEXO A - ATA DE FUNDAÇÃO	122

1. INTRODUÇÃO

Por que o Galpão? Poderíamos enumerar uma dúzia de bons motivos, a começar pelo fato de o grupo ser um dos mais importantes do país na atualidade, reconhecido internacionalmente e com quase 30 anos de história pautada pela busca de uma relação próxima com o público – e com trânsito em diversos espaços, do palco tradicional aos lugares alternativos e à rua. Mas a escolha se deve primeiramente, devemos reconhecer, por motivos puramente afetivos: a história do grupo Galpão se funde com a minha e com a de minha cidade, Belo Horizonte. Além disso, Arquitetura e Teatro são disciplinas que andaram sempre juntas em minha trajetória pessoal, seja como professor, seja como cenógrafo, seja como espectador. Assim, ao decidir investigar mais a fundo a questão espacial nas artes cênicas, a escolha sobre o trabalho do Galpão foi mais do que natural, se impôs pelo repertório, pela minha vivência pessoal e pela intimidade que tenho com os rumos do grupo.

Desde a apresentação do projeto para este Mestrado até a versão que hoje apresento – e que não esgota o tema, pois busco, ainda, muitas perguntas e respostas – passaram-se pouco mais de dois anos em que me vi totalmente imerso nas questões que norteiam o grupo Galpão na escolha dos espaços para a construção da cena. Os rumos que tomaram a pesquisa e as inúmeras conversas com os amigos atores do grupo levaram-me a alguns pontos não previstos inicialmente. Ainda que desde o início tenha pretendido investigar “a arquitetura teatral e o espaço cênico no grupo Galpão”, previa-me concentrar na montagem de *Romeu e Julieta*, clássico de Shakespeare que alçou o Galpão a um patamar histórico. Fascinava-me a idéia de que a concepção do espetáculo tenha sido definida antes mesmo da escolha do texto, a partir de uma decisão a princípio arbitrária do diretor Gabriel Villela: transformar em palco, em chão para os atores, a veraneio utilizada pelo grupo como transporte e camarim nas apresentações pelo interior de Minas.

No projeto inicial, verifico agora, a palavra “determinante” era recorrente. Acreditava que a construção do espaço cênico foi “determinante da concepção de Gabriel Villela e do grupo Galpão”, capaz de estabelecer um pacto único entre atores e espectadores – relação que, sem dúvida, foi um dos ingredientes fundamentais do sucesso da montagem. Hoje, já não diria que o espaço pode

determinar, por si só, a essência de um espetáculo. Mas posso afirmar que as questões espaciais, ainda pouco investigadas, são, também elas, fundamentais no estabelecimento da linguagem teatral e da relação dialógica com o público. E como, afinal, se dão essas escolhas no Galpão? Para tentar responder a essa pergunta foi preciso fazer um mergulho na memória do grupo, buscando avaliar, em primeiro lugar, as intenções que nortearam aqueles jovens atores reunidos numa tarde de 1980, motivados “apenas” pela vontade de fazer teatro.

Sabemos que, na cena contemporânea, o Teatro tem na caracterização e na utilização do espaço um elemento constitutivo fundamental. E o espaço cênico, foco de maior interesse na nossa pesquisa, tem uma profunda relação com o lugar físico onde é montado um espetáculo – e é, basicamente, estruturado e determinado pela arquitetura teatral. Assim, em primeiro lugar, procuraremos distinguir as noções de “espaço” e de “lugar”. Essas noções não existem uma sem a outra, mas temos uma percepção mais abstrata ao mencionarmos “espaço”, enquanto o “lugar” nos dá uma referência concreta, uma imagem mais palpável da realidade. Também é fundamental, para efeito deste trabalho, a noção de Arquitetura como palco de relações humanas: espaço vivido, pensado e trabalhado pelo homem. Nessa perspectiva, tentaremos estabelecer os processos que norteiam a escolha dos lugares para as montagens do Galpão, e a construção de espaços cênicos que são estabelecidos por uma determinada arquitetura teatral.

Tomaremos como exemplos algumas montagens do Galpão em que é possível analisar, com mais clareza, as interfaces entre o espaço e o fenômeno teatral. Temos consciência de que as peças selecionadas podem não coincidir com os espetáculos mais festejados pelo público ou pela crítica. Mas são montagens significativas tanto para a evolução da linguagem do grupo quanto para o estudo da contribuição da arquitetura teatral na construção dessa linguagem. Em *Queremos praia*, quase um happening, o Galpão vivencia de maneira marcante a experiência do diálogo direto com um público co-participativo. Na peça *A comédia da esposa muda (que falava mais do que pobre na chuva)* o Galpão realiza, pela primeira e única vez, uma encenação em 360 graus, à maneira da proposta de um dos mais influentes inspiradores do grupo, Peter Brook. Em *Corra enquanto é tempo* examinaremos a linguagem do Galpão no espaço vazio, em uma peça desprovida de cenários e de limites claros entre realidade e ficção e entre os espaços de atores e espectadores. A montagem de *Romeu e Julieta* assegura ao grupo mais do que a

consagração internacional: o Galpão conquista, também, o trânsito efetivo entre a rua e o palco, com a concepção de espaços cênicos que se adequam aos mais diferentes lugares, dos prédios convencionais aos alternativos e ao espaço público. *A rua da amargura*, espetáculo mais premiado do grupo, é concebida para uma encenação que transita entre espaços distintos: numa mesma montagem o grupo experimenta o contato direto com o público, típico do teatro de rua, e o enquadramento do palco italiano. A liberdade na escolha da arquitetura teatral se realiza, definitivamente, em *Um Molière imaginário*, em que o grupo, depois de uma temporada marcante com o diretor Gabriel Villela, retoma corajosamente a proposta de criação coletiva dos primeiros tempos. Liberdade que consolida o amadurecimento do grupo, na montagem de *Partido*, com direção de Cacá Carvalho – quando o Galpão não pode mais ser apontado como um “grupo de teatro de rua”.

Para a realização desta pesquisa, revisei os clássicos da teoria do Teatro que marcaram a nossa juventude – a minha e a do grupo Galpão – e reencontrei pensamentos que permearam a trajetória do grupo desde seu nascedouro. Procurei, também, compreender os contextos social, cultural e político que motivaram aqueles jovens atores e nortearam a evolução das propostas de trabalho, ao longo de quase 30 anos. Reli os Diários de Montagem e manuseei centenas de recortes, fotos e vídeos, catalogados pelo próprio grupo, que registraram mais do que o belíssimo resultado plástico dos vários espetáculos: deram pistas importantes sobre os caminhos percorridos e as dificuldades e soluções encontradas para a construção dos espaços cênicos. Mas a maior fonte desta pesquisa está na memória: a minha, espectador assíduo e co-participante em algumas produções, e a dos atores e colaboradores do grupo, que responderam pacientemente a longas entrevistas, registradas em mais de 10 horas de gravações.

2. GALPÃO: UM ESPAÇO DE TRABALHO

Em outubro de 1980 um grupo de jovens reúne-se no prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, a Fafich, para fundar uma Associação sem fins lucrativos. A ata, assinada por Cacá Brandão, Estevão Machado, Eduardo Moreira, Chico Pelúcio, Luciana Gontijo e eu, entre outros, esclarece que o grupo tem “o fito de conjugar os esforços de todos aqueles amantes das artes ¹”, com o principal objetivo de realizar pesquisas e produção teatral. Talvez influenciado pelo nome “Tablado” – do grupo de teatro amador fundado e mantido no Rio de Janeiro por minha tia, Maria Clara Machado – talvez pelo fascínio que as questões espaciais exercem num jovem egresso da Escola de Arquitetura, ocorre-me o nome Galpão, prontamente aceito pelos outros membros da nova associação. A escolha não se deve ao acaso já que há, na palavra galpão, uma conotação de espaço vazio – de espaço que permite experimentações e liberdade de criação. E a palavra é, ainda, impregnada da idéia de espaço de trabalho. No começo dos anos 1980, em plena ditadura militar, o pequeno grupo que pretende fazer teatro idealiza, também, a abertura política e a aproximação com a classe trabalhadora. Galpão tem essa outra dimensão: a proposta de teatro como “ofício”, e não mero divertimento das elites.

Os jovens fundadores da Associação Galpão acompanham, com excitação, o início do processo de redemocratização do país, com a volta dos estudantes às ruas. Em maio de 1977 os estudantes da Universidade de São Paulo fazem greve e realizam uma grande passeata, que é festejada com chuva de papel picado e aplausos da população. A mobilização, em graus variáveis, se espalha para outras capitais: Rio de Janeiro, Salvador, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte.

As passeatas reuniam dois tipos de estudantes. Na primeira categoria estavam as lideranças das organizações surgidas nas universidades e algumas centenas de seguidores. [...] Na segunda categoria estava a multidão. Eram jovens que tinham incorporado aos seus costumes algumas das bandeiras de 1968. Em menos de uma década as mulheres haviam tomado um pedaço da política e do mercado de trabalho. Todos compartilhavam com os trotskistas o refinamento cultural e o horror à ditadura e ao Partidão, nessa ordem. Nas assembléias estava a vanguarda de uma parte da mocidade, unida no seu desprezo pelos hábitos conservadores e pelas alianças táticas da esquerda tradicional. (GASPARI, 2004, p.408).

¹ Ver anexo A

A rua volta a ser espaço para a expressão cultural e política – e consolida-se, também, como o palco mais atraente para aqueles jovens atores ². Em 1982, alguns dos fundadores da Associação Galpão resgatam a razão social para fundar o Grupo Galpão ³. O nome continua perfeito para quem se reúne sob a inspiração de Brecht, Grotowski e Stanislavski. O Galpão nasce associando, no próprio nome, duas questões essenciais ao grupo: a do homem ativo, que trabalha e transforma, e a questão do **espaço** – vazio, amplo, manipulável, livre. A idéia de um galpão favorece a idéia de um “trabalhador teatral”, pois o espaço vazio é consoante com a idéia de homem ativo e de uma imaginação trabalhadora de teatro – o espaço operário, fabril, é espaço de ação e não espaço de contemplação.

O Galpão vem desse momento, misturando influências de pessoas que militavam no teatro do movimento estudantil (Teuda, Eduardo, Beto e Chico) e outras, como Wanda, que vinha atuando junto à APATEDEMG, uma associação que era um embrião de sindicato dos artistas que, na época, fazia um enorme esforço para que a profissão fosse não só valorizada como minimamente reconhecida. O teatro de rua que abraçamos na época não deixa de ser uma consequência de um certo romantismo desse período, em que as coisas pareciam mais simples e que imaginávamos que a ditadura era a fonte de todos os males e que, com eleições e a participação popular atingiríamos o paraíso. (MOREIRA, 2008b)

Conta Eduardo Moreira, um dos fundadores, que o encontro com o *Teatro Livre de Munique*, no mesmo ano de 1982, é determinante para a criação do grupo. O *Teatro Livre* alemão propõe, num movimento de contracultura, a ruptura com as casas de espetáculo convencionais e com a opinião pública burguesa tradicional, trocando experiências com artistas de vários países, incluindo o leste europeu e a América Latina. Para Moreira (2008b), a proposta acaba sendo útil a uma “política da então chamada Alemanha Ocidental que, através de seus institutos de cultura, promoviam um importante intercâmbio cultural entre o seu país e vários outros. Não

² Carlos Antônio Leite Brandão (1999, p.27) ressalta que o Galpão inicia sua trajetória na rua também por causa do contexto social e político:

“O público saboreava o prazer de ir à praça e descobrir a cidade como um lugar de festa, em que os cidadãos se encontram em torno de um espetáculo. Naquele regime militar fechado, o acontecimento teatral deixava de ser um fato meramente cênico para tornar-se também um fato cívico e, portanto, político. Naquelas apresentações, eu especulava ser o teatro a arte mais própria da polis, uma vez que sua origem depende do encontro das pessoas, mais do que da subjetividade do artista”.

³ A proposta de trabalho e os objetivos do Grupo estão publicados, com autorização de Eduardo Moreira, no livro ALVES, Junia; NOE, Marcia. **O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão**. Belo Horizonte: Pucminas, 2006. p.247-248. Fazem parte dessa célula inicial: Antônio Edson, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Teuda Bara e Wanda Fernandes.

eram nada bobos os alemães, que viam na cultura o campo privilegiado para estender sua influência no mundo”.

E é em decorrência dessa política que chegam a Belo Horizonte, no mês de março, George Froscher e Kurt Bildstein, para ministrar uma oficina oferecida pelo Goethe Institut. O número de interessados cai drasticamente já no primeiro dia de trabalhos devido à maratona de exercícios, que misturam resistência vocal, acrobacia, manipulação de objetos e muita aeróbica: “os dois não queriam nem saber de alguém sentar, beber uma água ou fazer um xixi O regime era militar mesmo, e puxado. Era a encarnação total do princípio de se criar a partir da fadiga” (MOREIRA, 2008b). Após duas semanas de trabalho estafante, nove dos participantes são convidados para a continuação do processo no Festival de Inverno promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais em Diamantina, no mês de julho. Desta vez o objetivo do encontro é claro: pesquisar o teatro de rua. Pelos becos da cidade histórica são encenadas paradas que exploram música percussiva, pernas-de-pau e elementos acrobáticos, que culminam na representação de uma espécie de “auto medieval”, em que elementos religiosos e profanos se fundem numa encenação sem palavras. O grupo apresenta-se também em outras cidades da região e, na pequena Inaí, convida a banda local para acompanhar os palhaços em pernas-de-pau, provocando um confronto com a Igreja:

Como o padre da cidade não admitia outro tipo de procissão que não fosse a religiosa, ficou indignado com a invasão do espaço público pela arte profana. O resultado foi que o padre ameaçou a todos com a inquisição, e a parada, que tinha como ponto previsto para seu “grand finale” a praça da igreja, viu a banda local se retirar de fininho, simplesmente abandonando os atores. A população, é claro, se dividiu entre os pró e os contra o padre, e os alemães saíram exultantes com o resultado político da encenação. (MOREIRA, 2008b).

De volta a Belo Horizonte, os diretores alemães dirigem a montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, com elenco de dez atores. A encenação dispensa adereços e o cenário se resume a uma passarela construída no meio da platéia e a uma porta aberta nos fundos do teatro Francisco Nunes, permitindo a visão dos jardins do Parque Municipal, em Belo Horizonte. Eduardo Moreira (2008b) resume a experiência, que influencia as escolhas futuras do Galpão: “o trabalho nos deu indicações muito precisas, na prática, de conceitos básicos e fundamentais no

teatro como presença, energia, decisão, coragem, fé, superação e trabalho essencialmente coletivo. Não tenho dúvida de que aqueles estranhos alemães lançaram a semente que foi a luz para esta caminhada”. O crítico José Guilherme de Oliveira registra, na edição de 3 de outubro de 1982 do jornal Estado de Minas:

Ao entrar na sala de espetáculos, o espectador vê o palco aberto, sem pano ou elementos cenográficos; há luz na platéia. Aos poucos ouve-se a voz de uma mulher que canta em alemão [...] Soam apitos. A platéia, curiosa, olha para todos os lados. Continuam os apitos até que os atores invadem a platéia e correm para o palco. Começa aí a diferença: é como se os personagens da fábula que está por vir fossem também personagens da platéia. O aguadeiro Wang anuncia a chegada dos deuses. Ao som da música de John Williams, composta para o filme “Superman”, entram em cena os três deuses. A cena desperta um enorme fascínio na platéia; plasticamente é espetacular, majestosa. É inesquecível o início desta montagem de *A alma boa de Setsuan*, dirigida pelos alemães fundadores do Teatro Livre de Munique.

A experiência com os alemães indica a necessidade de uma formação técnica dos atores e contribui, também, para a criação de uma consciência da força de um trabalho coletivo. Mas o primeiro desafio para se expressar e se aprimorar nas artes cênicas é enfrentar as relações com o público das ruas de Belo Horizonte. E as condições que podem parecer adversas quando se faz teatro de rua, com toda sorte de imprevistos, exigem do grupo, além de domínio técnico, uma grande consistência artística:

[...] os espaços na rua têm muito mais vida. Eu acho que todo ator devia fazer teatro de rua, mesmo que depois nunca mais faça. Para saber onde ele tem que ativar dentro dele um estado de alerta, atenção, energia, presença, frescor de tensão. A rua o obriga a ativar esse estado, senão ele é engolido. Não é só a presença física, vocal, muscular, é também esse estado de alerta que mantém o ator vivo. Ele aprende, descobre onde isto está, no olhar, no fígado[...] isso me atrai na rua, esta instabilidade. Tudo tem que ser forte como o ator no espetáculo para agüentar a interferência da rua, para **sobrepor o caos**. (PELÚCIO, 2008 – grifo nosso).

2.1. Busca permanente de diálogo

O diálogo almejado com o público, principalmente nas ruas, é meta também para com outros profissionais e grupos de teatro. Belo Horizonte parece pequena para satisfazer as necessidades do Galpão, que se aproveita basicamente dos Festivais de Inverno da UFMG para o intercâmbio com outras pessoas e idéias. A opção, na busca tanto do diálogo quanto do aprimoramento como artistas é empreender viagens e trabalhar em diferentes lugares ⁴. Primeiro para o interior de Minas, depois para outros estados e, finalmente, para palcos e públicos internacionais: “se o ano de 1987 marcou a projeção nacional do grupo e o fervilhar de novas experiências e contatos teatrais, o ano seguinte promoverá as primeiras excursões internacionais da trupe” (BRANDÃO, 1999, p.58).

A troca de vivências e a experimentação se impõem como uma referência artística e o Galpão, convidando ou a convite, trabalha com importantes nomes do teatro nacional de todas as áreas: diretores, cenógrafos, músicos, iluminadores, preparadores vocais e corporais, figurinistas, maquiadores etc. O grupo participa de vários festivais, no Brasil e no exterior, o que possibilita o contato com uma produção teatral diversificada e estimula a reflexão sobre o Teatro como meio de expressão. As viagens permitem também o encontro com alguns mitos: os atores relacionam-se com lendas vivas do Teatro, como Grotowski, “nosso maior mestre” (PELÚCIO, 2009) e Eugênio Barba, e assistem a palestras de Peter Brook, primeiro em Modena, na Itália e, mais tarde, em Belo Horizonte.

Com a ampliação do repertório e do intercâmbio com outros grupos, o Galpão decide organizar um projeto ambicioso, o 1º Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte - FESTIN ⁵, realizado com grande êxito no ano de 1990 ⁶. É nessa época de articulação e presença intensa no meio das artes cênicas – e impulsionado pelo sucesso na produção do FESTIN – que o Galpão participa da

⁴ Os cenários simplificados dos primeiros espetáculos proporcionam grande mobilidade. E possibilitam ao grupo, com poucos recursos financeiros, realizar constantes viagens para a participação em festivais pelo interior de Minas e outros estados – o que contribui para aumentar a visibilidade do Galpão.

⁵ O FESTIN foi realizado com apoio da Secretaria Municipal de Cultura e, depois de sua segunda edição, foi transformado no Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT, em 1994.

⁶ É interessante notar que esse fato marcante na história do grupo – e na relação do Galpão com a cidade – acaba por contribuir, também, para a longa percepção do grupo como sendo de “teatro de rua”.

criação do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais, MTG-MG, com uma preocupação fundamental: uma nova forma de organização dos grupos de teatro. A professora e pesquisadora Rosyane Trotta, co-autora do livro *Teatro e Estado*, comenta que ⁷ “no final da década de 1970, Mariângela Alves de Lima ⁸ já identificava, por trás dos trabalhos dos grupos, um pensamento fundamental: para se obter um novo produto é indispensável alterar o modo de produção”.

A inspiração para a criação do MTG em Minas vem do I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, que se realiza em Ribeirão Preto, no estado de São Paulo, em 1991. Um ano depois, dez grupos se reúnem em Belo Horizonte para traçar as linhas de uma atuação mais profunda e duradoura no panorama cultural do Estado. Buscam, basicamente, maior articulação política e cultural junto aos órgãos públicos e privados e uma atuação artística que promova a troca de experiências e o intercâmbio, viabilizando maior reflexão sobre as artes cênicas. No editorial da revista *Ensaio Aberto* (1994, p. 1), a Comissão de Publicação afirma que o MTG-MG é “lugar para fazermos e estarmos em contato, expormos nossas diferenças, igualdades, necessidades, e tornar mais amena a arte e o ofício do Teatro”.

É uma das diretrizes dos grupos reunidos no MTG-MG a luta por um espaço para o desenvolvimento de projetos e pesquisas. O Galpão é o único deles a possuir sede própria – um passo fundamental para a conquista de dignidade e total autonomia. A aquisição da sede, literalmente e não por acaso um galpão, facilita a continuidade do projeto rumo à independência profissional. E os prédios convencionais não estão nos planos do grupo, que objetiva uma relação mais próxima e dialógica com o público e rejeita a hierarquia ator/espectador imposta pela arquitetura das casas de espetáculo.

Desde o começo sempre se buscou um teatro que quer desenvolver um diálogo com o público, não é um teatro para ser contemplado. É um teatro de troca, mais compartilhado, de debate; tem a ver com este momento do Brasil, da retomada da sociedade civil mais participativa (...) é entretenimento sim, mas é reflexão, é diálogo o tempo inteiro. Não se faz pela contemplação, mas pelo diálogo. (MOREIRA, 2008a).

⁷ Citação de trecho do artigo publicado na revista *Ensaio Aberto*, nº 0, de 1994, p. 5. A revista era uma publicação do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais, criado no início dos anos 1990, composto, na época, por 10 grupos. *Ensaio Aberto* pretendia ser semestral, mas teve edições irregulares devido às dificuldades de apoio financeiro.

⁸ Importante crítica e pesquisadora teatral paulista, com vários ensaios e livros publicados.

É exatamente na busca desse diálogo que o grupo vai se reformulando e se solidificando, atraindo novos parceiros – mais ou menos envolvidos com o trabalho do ator, sempre comprometidos com a prática teatral. A realidade dura de fazer teatro com poucos recursos deve ser encarada com imaginação, trabalho árduo e alegria, o que lembra o cotidiano, nada romântico, de uma trupe de circo. Em 1998, coincidentemente o ano em que se comemora o centenário de nascimento de Brecht, o grupo, já com mais de 15 anos de atividades, decide dar um passo efetivo para uma contrapartida social: funda o Galpão Cine Horto:

um espaço comprometido com a pesquisa, formação, fomento e o estímulo à criação em artes cênicas e desenvolve os mesmos princípios que norteiam o trabalho do Grupo Galpão: a vivência em grupo, a experimentação, o jogo, o estímulo ao ator como criador, promovendo ações de pesquisa, linguagem, formação e reciclagem profissional. (GALPÃO CINE HORTO, 2009)

O “Cine Horto” também expressa muito bem a distinção que fazemos, mais adiante neste trabalho, entre **espaço** e **lugar**. O grupo transforma um “espaço” descaracterizado, sem uso e esquecido por grande parte da população – por meio de uma revitalização e de uma nova ocupação que dá novo sentido, ao mesmo tempo em que resgata a função original do prédio, um cinema – em um “lugar” de importância para a cidade e para o meio teatral. Ou seja, num **espaço** que fora no passado uma referência urbana e arquitetônica de Belo Horizonte – uma sala de cinema – o grupo administra um **lugar** que já faz história na cidade. O projeto propicia o enriquecimento da caminhada no pensar e no fazer teatral e se torna uma referência cultural em Belo Horizonte. A iniciativa reforça os princípios que norteiam o grupo desde a origem, para além da produção teatral: a pesquisa de linguagem, o diálogo com o público e a cidade e a liberdade de expressão. Na história recente, ao tratar do teatro brasileiro é difícil não se referir ao Galpão Cine Horto e aos vários projetos e publicações lá desenvolvidos. Inúmeras atividades teatrais, de produção e de pesquisa, tanto do Galpão quanto de outros grupos, e nomes de expressão na área teatral têm sua trajetória marcada pelo Cine Horto. O trabalho de divulgação do teatro e de formação – não só de profissionais e de técnicos da área, como também de público – permite ao grupo a continuidade na busca constante de aprimoramento teatral, com engajamento nas produções e manifestações contemporâneas – mantendo um elo importante com a comunidade.

3. ESPAÇO, LUGAR E ARQUITETURA TEATRAL

“O chão em que o ator deve pisar é o primeiro elemento a partir do qual eu começo a pensar a encenação”.

Gabriel Villela

A pesquisa sobre as relações e o envolvimento do público com a obra, em todos os campos artísticos e no caso específico das artes cênicas, é uma marca constante da produção contemporânea. Vale dizer que a definição de referenciais conceituais, primeiro fator objetivo para uma pesquisa, traz em si uma subjetividade, o da própria escolha, excludente de outros referenciais. O exercício teórico nos faz percorrer um caminho de conceitos que se relativizam de acordo com o tempo e a cultura/contexto. Para a compreensão das motivações do Galpão e dos caminhos percorridos pelo grupo na construção dos espaços cênicos – e, sobretudo, para que possamos analisar de que maneira essas escolhas participam, também, do processo de criação de cada espetáculo – é preciso esclarecer alguns conceitos que norteiam este trabalho.

Quando nos fundamentamos na idéia de manifestação artística fechada em um recurso expressivo, com uma linguagem única, fazemos mera tentativa de compreensão desse evento. Essa sistematização reducionista ocorre com frequência em relação à pintura, à escultura e à música, por exemplo, muitas vezes analisadas de forma compartimentada e isoladamente. E também com o teatro, quando tratado como simples soma de diversos recursos – música, cenários, figurinos, luz etc. – servindo de suporte a um texto dramático. Ocorre que os diversos signos das linguagens envolvidas numa encenação – dos recursos sonoros como texto, fala, música, ruídos etc. aos visuais, como cenários, figurinos, maquiagem, adereços, iluminação, gestos, movimento etc. – acabam por dificultar e nos confundir em uma análise mais objetiva, que efetivamente contribua para a compreensão do “fazer teatral”. Isso porque é preciso, também, levar em conta a nossa percepção do todo, ali, no momento da representação.

Um olhar intertextual ⁹ sobre o Teatro começa a se fazer necessário já no início do século XX – e assistir, analisar, pensar essa manifestação artística se

⁹ A palavra “intertextual se refere à inter-relação de diferentes textos, que “na semiologia tem o seu conceito expandido para abranger fenômenos não verbais”. (SANTAELLA, 1992).

configuram um desafio e um novo olhar/fruição¹⁰. Por isso se faz necessário o estudo do fenômeno teatral como uma linguagem autônoma, no **espaço** onde ele se manifesta. A apreensão total de um espetáculo – como, aliás, de qualquer evento – passa pela nossa percepção individual do espaço/tempo¹¹. A experiência espacial do ator e do espectador será sentida, vivenciada, de acordo, também, com a concepção do espaço, do seu tratamento e de suas características – e de seu significado. A organização do espaço, assim como a sua apropriação pelos atores e pelo público, faz parte intencional da composição de uma montagem, não sendo mero “suporte” da mesma. Devemos, portanto, analisar um novo fenômeno artístico com linguagem autônoma, que se apreende também pelas escolhas estéticas e pelas ações no contexto e no espaço da montagem. A opção de se usar o espaço público ou um edifício tradicional, por exemplo, ou ainda um espaço alternativo para a produção de um espetáculo, já traz, na própria escolha, uma intenção e um significado.

Quando pensamos em “espaço”, uma disciplina nos vem logo à cabeça: a Arquitetura, que nos remete, pelo menos indiretamente, às relações do homem com o espaço construído. Segundo o dicionário¹², arquitetura é “arte e técnica de organizar espaços e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de atividades humanas, visando também a uma determinada intenção plástica”. Bruno Zevi (1996, p.186) ressalta a nossa determinação em apreender o espaço: “[...] delimitá-lo é o objetivo do construir – quando construímos nada mais fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço encerrando-o e protegendo-o – e toda a

¹⁰ São inúmeros os teóricos que se ocupam da análise das manifestações artísticas. Várias disciplinas se desenvolveram no correr do século XX e vieram a contribuir para a compreensão do fenômeno artístico, como a Semiologia e a Teoria Crítica da Arte, dentre outras. O pesquisador e professor da Indiana University (EUA), Klaus Cluver (2006), conceitua a mix, a multi e a intermídia e trata das relações das mídias e o tipo de discurso na obra de arte, afirmando que “o teatro é intermediário ou intersemiótico. Pode ter discursos separados, mas a experiência é intermediária, nele a produção do discurso se dá de forma simultânea, bem como a sua recepção”. No discurso multimídia há uma justaposição de mídias, no discurso mixmídia há uma combinação e no discurso intermídia existe uma união ou uma fusão das mídias.

¹¹ Quando nos referimos à percepção e à arte nos remetemos, quase sempre, às teorias da Gestalt – que podem ser consultadas no importante livro de Arnheim (1995), **Arte e percepção visual**. Ver, também, o livro da filósofa Suzanne Langer (1980), **Sentimento e forma: uma teoria da arte**, publicado na década de 1950, que trata dos diversos fatores que contribuem para a percepção e apreensão da obra de arte.

¹² **DICIONÁRIO Houaiss** Online. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2008. O **DICIONÁRIO Aurélio** já inclui a noção de uma arquitetura mais “viva”: “[Do lat. architectura] S.f. Arte de criar espaços organizados e **animados**, por meio do agenciamento urbano e da edificação, para abrigar os diferentes tipos de atividades humanas” (grifo nosso). (FERREIRA, 1999, p.195).

arquitetura surge dessa necessidade”. E, embora tenhamos parâmetros objetivos para mensurar e delimitar o espaço organizado, Bruno Zevi lembra que a sua noção permanece abstrata e subjetiva:

Por hábito mental, as nossas mentes estão fixas na matéria tangível, e falamos apenas do que faz trabalhar os nossos instrumentos e detém a nossa vista; à matéria dá-se forma, o espaço vem por si só. O espaço é um “nada” – uma pura negação do que é sólido – e por isto o ignoramos [...] ainda que possamos ignorá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito. (ZEVI,1996, p.186)

Sabemos que a conceituação de arquitetura e de espaço ultrapassa os limites deste trabalho, mas algumas definições são essenciais para a nossa análise. Conceituaremos, então, **arquitetura teatral** como referente a todos os espaços organizados, edificados ou não, que abrigam não apenas uma encenação – o lugar e a cenografia dessa encenação – como também as relações entre atores, técnicos e o público, envolvidos na ação dramática. Ação, aliás, que se apresenta diferenciada e com características próprias na rua, onde nossa percepção espacial trabalha principalmente com diferenças de escala, apreendendo recortes delimitados mais amplos da “arquitetura urbana”.

Um importante teórico do teatro, o italiano Marco De Marinis (2000)¹³, em seu livro *In cerca dell'attore – Um bilancio del Novecento teatrale*, ao tratar da ruptura das convenções no fim do século XIX, trata do conceito de “dramaturgia do espaço” – idéia em que o espaço ganha, definitivamente, um status no fenômeno teatral. Em suas reflexões, De Marinis (2000) busca delimitar o significado semântico do termo espaço em relação ao teatro e trabalha conceitos de Fabrizio Cruciani (1995)¹⁴, ressaltando que pensamos em três aspectos diferentes quando nos referimos ao espaço teatral ou ao espaço no teatro: na cenografia, suporte visível do texto, o lugar concreto e metafórico dos personagens; no palco, espaço reservado aos atores; e no prédio, espaço que compreende atores, espectadores e todo o pessoal

¹³ O teórico e pesquisador De Marinis é professor da Universidade de Bolonha, na Itália. Publicou uma extensa obra, entre livros e artigos sobre o teatro contemporâneo. Além do livro citado, destaca-se, também, **El Nuevo Teatro 1947-1970**, Barcelona, ES: Paidós, 1988.

¹⁴ Cruciani (1941-1992) foi professor de História do Teatro e Artes Cênicas na Universidade de Roma “La Sapienza” e na Universidade de Bolonha; foi criador, junto com Eugênio Barba e outros, da *ISTA – International School of Theatre Anthropology*. Cruciani tem vários trabalhos e livros publicados, entre eles *Il teatro italiano del Rinascimento* e *Teatro de Rua*, esse último traduzido para o português, com introdução sobre o teatro de rua no Brasil, de autoria de Fernando Peixoto.

técnico envolvido no espetáculo¹⁵. De Marinis (2000) comenta que, no século XX, o espaço é pensado enquanto volume e ambiente – acepção sem dúvida mais ampla, mas que, como lembra o autor, ainda se refere ao espaço que “abriga pessoas”. Para De Marinis (2000), o espaço teatral ou o espaço no teatro deve ser pensado como o “de encontro de pessoas” e de suas relações.

As reflexões de De Marinis contribuem para o entendimento do que chamamos, aqui, de arquitetura teatral, ainda que o autor não se utilize de uma linha de raciocínio ligada à Arquitetura, disciplina que fornece subsídios para o estudo do espaço e de seu significado e, também, das relações entre as pessoas no e com esse espaço. Por meio da arquitetura, especificamente da análise da arquitetura teatral – ou do espaço pensado e organizado em que ocorre o evento teatral – podemos entender como esta pode determinar a criação ou recriação dos espaços cênicos, e encontrar pistas importantes sobre a proposição de novas relações com o público.

3.1. Espaço e Lugar

O espaço materializa-se, torna-se concreto, com as barreiras de limites físicos, que estabelecem referências por meio de pontos, linhas/eixos, planos/superfícies, que vão conformar volumes. São inúmeras as situações observadas pela demarcação desses limites: dentro/fora, aberto/fechado, profundo/superficial, longo/curto, a noção de escala e a de proporção. Conseguimos, por meio dessas várias referências, tornar o espaço mais ou menos expressivo, mais ou menos significativo e podemos, enfim, caracterizá-lo e dar condições de apreendê-lo. Mas é a nossa experiência subjetiva que dá sentido a ele; é a interação do nosso corpo em movimento ou estático que vai proporcionar a nossa apreensão de um espaço específico.

Neste ponto é preciso ressaltar uma fundamental diferença entre as noções de **espaço** e de **lugar**¹⁶. Não é nosso objeto o aprofundamento de aspectos

¹⁵ Observamos que, para nós, o autor se refere, nesses três aspectos, ao que chamaremos objetivamente, mais adiante, de **lugar**: o prédio e o palco, elementos fisicamente palpáveis.

¹⁶ Sobre a distinção dos conceitos de espaço teatral e de lugar, ver o trabalho de UBERSFELD, Anne. **Espaço e teatro**, no site do Grupo Tempo, ligado à Cooperativa de Teatro Paulista, Disponível em: <<http://www.grupotempo.com.br>>. Acesso em: 11 out. 2008. Sobre o mesmo tema, BRÜGGER

conceituais, mas tomaremos como referência uma reflexão do professor de Geografia Yi-Fu Tuan:

Na experiência, o significado de espaço freqüentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As idéias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 1983, p.6).

Quando nos referimos a um lugar, somos sempre objetivos, já que tratamos especificamente de um ponto determinado no espaço. E mesmo se esse lugar possuir diferentes conotações simbólicas, for carregado de sentidos e de subjetividade, não estará isento de uma caracterização concreta e objetiva, pois, como define Michel de Certeau:

Um lugar é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que o define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1994, p.201)

Tanto Certeau quanto Tuan associam lugar a características de estabilidade, pausa; e o espaço, ao movimento. Para Certeau (1994, p.202), a existência do espaço está associada “a vetores de direção, quantidades de velocidade e à variável tempo. [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade...”. Certeau (1994, p.202) ainda conclui que “o espaço é um lugar praticado” e cita Merleau-Ponty (1976 apud CERTEAU 1994, p.202), que já distinguia o “espaço geométrico” dos urbanistas, análogo ao nosso lugar, e o “espaço antropológico”, vivido e

(2008) menciona o importante encontro de 1948, em Paris, que discutiu teatro e arquitetura com ilustres profissionais dessas áreas, e que não chegou a propor nada de novo. Treze anos mais tarde, porém, segundo BRÜGGER, um novo encontro em Rayaumont, na França, denominado “O lugar teatral na Sociedade moderna”, levantou questões importantes sobre os rumos do teatro, chegando a substituir o conceito de espaço pelo de lugar.

experimentado. E vai ainda mais longe, ao propor uma interessante analogia entre espaço e lugar e o texto falado e o texto escrito – uma comparação que nos ajuda a lembrar da complexidade do fenômeno teatral, das inter-relações de sua linguagem, e de o quanto são difíceis análises de um elemento específico, isoladamente:

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. (CERTEAU, 1994, p.202).

Assim, quando tratamos do fenômeno teatral que deve ser apreendido como linguagem autônoma, devemos lembrar que o fazer teatral estabelece relações com o espaço que ultrapassam os limites de lugares específicos, pois, como afirma Peter Brook:

O teatro não é apenas um lugar, não é apenas uma profissão. Ele é uma metáfora. Ele ajuda a tornar mais claro o processo de vida. Diz-se que, em sua origem, o teatro era um ato de cura, de cura da cidade. De acordo com a ação de forças entrópicas fundamentais, nenhuma cidade pode escapar ao inevitável processo de fragmentação. Mas, quando a população se reúne em um lugar especial e sob condições especiais para participar de um mistério, os membros dispersos são reagrupados, e uma cura momentânea reconcilia o corpo maior, no qual cada membro, ao lembrar-se de que é um membro, encontra o seu lugar. (BROOK, 2000, p.309-310)

3.2. Espaço e Arquitetura

Quando nos referimos ao espaço, para efeito deste trabalho, tratamos do espaço vivido e de uma “experiência espacial” – a arquitetura pressupondo relações num espaço, ocupado e utilizado pelo homem ¹⁷. Ou seja, consideramos arquitetura,

¹⁷ Para alguns arquitetos a primeira grande preocupação da Arquitetura é a construção: ou a sua forma, ou sua função estética, o que parece se sobrepor à idéia de se considerar o homem como o usuário do espaço. Preferimos a concepção de Henri Lefebvre, importante filósofo e sociólogo francês que contribuiu enormemente com sua obra para o urbanismo contemporâneo. Lefebvre (1986, p.49-50) destaca, no livro **La production de l'espace** que “os espaços vividos através das imagens e dos símbolos que o acompanham, são os espaços dos habitantes, dos usuários [...] É o espaço dominado, portanto experimentado, que tenta modificar e apropriar-se da imaginação. Ele recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos”.

aqui, quando ultrapassa seu valor fotogênico e se realiza como forma vivenciada pela ação humana, cristalizando-se na imaginação, tornando-se simbólica, imagem, no e pelo espaço da cidade. E se a arquitetura é capaz de estabelecer uma relação estreita com o usuário – afetiva ou não – tem também um valor cultural, pois “é objeto dado a um uso e produtora de uma cultura, um modo de viver específico. Dessa maneira, ela e cultura se aproximam e interseccionam justamente porque são interdependentes, produzindo e sendo produto de cada uma”. (CANUTO, 2007). Assim, para nós as transformações ocorridas no fenômeno teatral ao longo do tempo – como produto e como produtor de cultura – também vão demandar novos espaços, e uma nova arquitetura. Pois ao trabalhar o espaço, organizá-lo e construí-lo, o arquiteto o faz em função de necessidades específicas, consoante com a dinâmica das relações humanas ¹⁸. A arte-educadora Fayga Ostrower pontua:

Nas obras de arte, o conteúdo expressivo é articulado através de formas espaciais. Qual, porém, seria a visão do espaço? Haveria parâmetros válidos para todos os tempos, modelos fixos? Haveria “o” espaço? NÃO. Só há espaços vividos. Em cada obra, em cada época, há “um” espaço. Um espaço possível. Nisto, a arte difere da matemática e até mesmo da filosofia, pois a arte não se propõe a definir a noção de um espaço ulterior absoluto, não ilustra qualquer tipo de conceito intelectual. Não há teorias. Só existe a autenticidade da experiência da vida [...] Não existem **espaços neutros** em arte. Sempre são **espaços vividos e carregados de vivências**, e as vivências são transpostas para uma linguagem que em si mesma já é expressiva. Mas se as formas artísticas jamais serão neutras, isto não as torna arbitrárias. Não sendo neutras, elas certamente podem ser objetivas – objetivas diante da experiência. (grifo nosso). (OSTROWER, 1986, p.43)

Sabemos que a relação entre Arquitetura e Teatro poderia ser analisada por meio das características físicas do prédio onde ocorre o evento teatral. Mas, para nós, essa seria uma premissa limitadora, pois é preciso também considerar as múltiplas relações e os significados que estão em jogo nessas relações, no espaço

Ver também outra grande e fundamental contribuição ao urbanismo contemporâneo, que trata da experiência espacial e o espaço vivido na cidade: o livro de Kevin Lynch (1997), **A imagem da cidade**.

¹⁸ Leonardo Benévolo destaca, no livro **A História da Arquitetura Moderna**, que até a metade do século XVIII a arquitetura pode ser compreendida como dentro de um quadro unitário: as formas e os métodos de um projeto. Mas, a partir da segunda metade do mesmo século, “a linguagem arquitetônica parece adquirir uma especial densidade, as relações entre arquitetura e sociedade começam a se transformar radicalmente. [...] É necessário, portanto, alargar o campo de observação e examinar diretamente muitos fatos técnicos, sociais econômicos que, de 1750 em diante, sofrem rápida mutação, mesmo que inicialmente não fique evidenciada, de imediato, sua conexão com a arquitetura”. (BENÉVOLO: 1976, p.11-12)

de um espetáculo. Por esse motivo, Peter Brook define que o tratamento e a caracterização do espaço no teatro:

[...] não é uma questão de construções boas ou más: um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo: este é o mistério do teatro, mas na compreensão desse mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência. (BROOK, 1970, p.65)

Brook (1970) propõe uma comparação com o projeto arquitetônico de um hospital, lugar onde as ações são reais – não existe a ficção – e podem ser definidas mais objetivamente. Nesse sentido, recomenda que um arquiteto de um espaço teatral deva ser um homem de teatro, já que “a ciência de construir teatros deve se basear no estudo do que possa criar o relacionamento mais vivo entre as pessoas”. E complementa: “um arquiteto ficará numa posição melhor se ele trabalhar como um cenógrafo, movimentando pedaços de papelão por intuição...” (BROOK, 1970, p.66).

A arquitetura, para efeito deste trabalho, não termina com um projeto, uma obra construída, a arquitetura se constrói com o uso – é pela vivência humana que ela surge e adquire sentido ¹⁹. Os edifícios vão, portanto, ganhando significações, sobretudo pelo uso que lhes é dado e pelos acontecimentos que abrigam. Argan (2005, p.228) comenta que “são os homens que atribuem um valor às pedras [...]. Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título seja feita. De fato, o valor de uma cidade é o que lhe é atribuído por toda a comunidade”.

E não nos esquecemos de que a própria forma ajuda na configuração desse sentido. Podemos citar como exemplos fáceis as cúpulas do Congresso Nacional projetadas por Niemeyer, em Brasília, que formam um dos símbolos da cidade – ou a torre Eiffel, erguida como marco do centenário da Revolução Francesa e que, hoje, é uma das principais referências de Paris. Marshall Berman, no livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, destaca o caráter simbólico da arquitetura e do urbanismo nas metrópoles modernas. Berman cita Nova Iorque, em que boa parte da construção e desenvolvimento deve ser vista como “ação e comunicação simbólica”:

¹⁹ Como afirma Brüger (2008, p.58): “Os espaços públicos simbolizam uma comunidade, uma sociedade, ou uma cultura na qual estão inseridos. Lugares públicos específicos adquirem significados através de suas funções, aprofundando ainda mais os seus papéis na vida social e coletiva”.

Muitas de suas estruturas urbanas mais marcantes foram planejadas especificamente como projeções simbólicas da modernidade: O Central Park, a ponte de Brooklin, a estátua da Liberdade, Coney Island, diversos arranha-céus de Manhattan, o Rockefeller Center e outras mais.[...] O impacto cumulativo de tudo isso é que o novaiorquino vê-se em meio a uma floresta de símbolos baudeleriana. A presença e a profusão de tais formas gigantescas fazem de Nova Iorque um local rico e estranho para viver. Mas também a tornaram um lugar perigoso, pois seus símbolos estão em um infatigável conflito uns com os outros, em busca de luz e de sol, trabalhando para eliminar-se mutuamente, desmanchando a si próprios e aos outros no ar. (BERMAN, 1986, p.273)

E a essa “floresta de símbolos” somam-se os eventos extracotidianos que acontecem na rua e que têm o poder de ressemantizar espaços – e lugares batizados por época da edificação podem adquirir novos nomes e, muitas vezes, passam a ser identificados pelos acontecimentos que abrigam ou abrigaram, ou por uma função mais corrente de uso. Em Belo Horizonte podemos citar inúmeros exemplos, como a praça “da Estação”, a praça “da Rodoviária”, a praça “do Papa”, entre outras, que não foram projetadas para adquirir determinada projeção simbólica, mas que acabaram ganhando identificação e sentido pelo uso e/ou pela conotação de um determinado símbolo. Espaços que, de uma certa forma, são ressignificados pelo uso que lhes é dado *a posteriori*. A configuração do sentido da cidade passa pela vivência desses espaços pela comunidade, ou seja: o efêmero dá sentido para a arquitetura, que não é efêmera – e os lugares apropriados e/ou que abrigam ou abrigaram um determinado evento são acrescidos de um *plus* de sentido. Ricardo Brügger destaca:

O caráter simbólico que emerge de certas regiões, sítios ou monumentos urbanos também tem condições de contribuir para o revigoramento de uma cidade, região, bairro, comunidade, ou seja, de lugares que emanam a identidade de um povo. A manifestação artística formadora realizada no espaço livre público da cidade pode ser um instrumento eficaz para o redimensionamento e a ressignificação da paisagem urbana e, em última análise, da própria cidade. (BRÜGGER, 2008, p.69)

Por esse motivo, espaços perdidos ou sem sentido na cidade podem, também, ser “redescobertos” por meio do fenômeno teatral na rua ²⁰. Ou podem

²⁰ Brügger (2008, p. 64), comentando sobre as manifestações teatrais de rua na época da ditadura no Brasil, nos anos 1970, afirma: “De um modo geral, os diretores que usavam ruas, ou outras

adquirir um novo significado, pois a arquitetura urbana passa a ser apreendida de uma nova maneira e esses novos significados são incorporados ao imaginário das pessoas. Numa analogia com a Arquitetura, em que considero estéreis as análises e conceitos que se limitam exclusivamente ao “espaço construído”, precisamos ampliar nossa visão para um “espaço ocupado”, para o *ambiente* que envolve as relações do nosso corpo com os limites físicos, com outras pessoas e objetos, com as sensações provocadas por sons, texturas, cores, cheiros. E se os eventos teatrais têm um bom alcance de público, obtém-se também um bom alcance na memória da cidade e, assim, é conferido um acréscimo de significados aos espaços arquitetônicos. Nesse sentido, é interessante observar como se dá a apropriação espacial na arquitetura teatral da rua e a transformação/criação de espaços cênicos em *A comédia da esposa muda*, que analisaremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Chico Pelúcio narra um bom exemplo de resignificação do espaço urbano, a respeito de uma apresentação da peça no sul de Minas:

[...] A Matriz de Baependi é tradicional, fica em frente à praça no centro da cidade onde montamos a peça. Tem um sino usado para as informações religiosas e uma sacada que funciona como púlpito, que eu vi sendo usado somente na visita do bispo à cidade. O Toninho, o *Doutor*, quando começa, no início da apresentação, desce do alto da torre por uma corda, passa pelo sino e toca chamando para o espetáculo. Passa pelo relógio e altera a hora, para no púlpito do bispo, toca a corneta convocando o povo. E a praça já está cheia... Esta ocupação da sacada, do sino e do relógio, isto nunca mais saiu da cabeça das pessoas que habitavam a praça. Este outro aproveitamento dos espaços da praça pelo teatro não saiu da cabeça das pessoas... vira e mexe o churrasqueiro pergunta: “e aquele baixinho que tocou o sino do padre?” (PELUCIO,2008)

A apropriação da praça e da matriz, marcos do ambiente urbano de Baependi, possibilita a criação de um novo espaço cênico na montagem, acentuando sobremaneira a verticalização da cena proposta primeiramente para as pernas de pau. Além da ampliação da arquitetura teatral, a apropriação desses espaços simbólicos da cidade pelo fenômeno teatral acaba por dar mais um sentido ao espaço urbano. A praça, centro político e religioso da cidade – espaço do encontro e do lazer contemplativo – é transformada pelo espetáculo e passa a ser, também, “a praça do teatro”. Estabelece-se uma relação ator/espectador mais cheia de

localizações urbanas não convencionais, tentavam descobrir novos espaços na cidade para cada representação, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a encenação”.

significados, mais viva e mais íntima: arquitetura e teatro se fundem como agentes transformadores. A sensibilidade do grupo para a importância da arquitetura teatral e para o desenho do espaço cênico é evidente nesse exemplo. A partir da conformação física do lugar são criadas novas marcações para o espetáculo. O texto permanece o mesmo, singelo, ingênuo e de fácil entendimento; simples também são o cenário e os figurinos, que se mantêm – mudam o público, o lugar e a arquitetura. Vimos que um espaço da cidade, a sua arquitetura, pode ganhar novas significações por meio das apresentações teatrais de rua. Lembramos que o entendimento do significado de um lugar específico da cidade e de suas características espaciais, socioculturais e políticas podem, igualmente, agregar elementos simbólicos a um espetáculo.

Lembramos que o fenômeno teatral também empresta aos prédios tradicionais de teatro, as “casas de espetáculo”, uma relevância específica nos ambientes urbanos, em vários momentos da história da cultura ocidental – desde o teatro grego que ocorria primeiramente na *ágora*, a praça da cidade grega, e depois em construções específicas para o ritual dionisíaco. Na conformação das grandes cidades destacam-se, por exemplo, as construções da Roma antiga e os prédios do período renascentista destinados aos espetáculos teatrais ²¹. No século XIX, esses prédios constituem importantes referências urbanas, seja por sua escala, por suas dimensões no contexto da cidade, seja pela importância dos eventos que abrigam ou abrigaram. As revoluções ocorridas no urbanismo naquele século são reflexos de uma grande revolução sociocultural, que impulsiona a necessidade de um planejamento urbano. Surgem, no início do século XX, propostas de uma nova apropriação dos espaços públicos pelos cidadãos ²² – em estudos sobre a conformação das cidades, sua organização e seu caráter – criando uma ressignificação de lugares específicos da urbe. E a Arquitetura vai assistir, no modernismo, aos espaços pensados não como “lugares de contemplação”, mas

²¹ Temos, nas cidades contemporâneas, vários exemplos de casas de espetáculo que são referências concretas no ambiente urbano. Alguns exemplos no Brasil são os Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, a Ópera do Arame em Curitiba, o Teatro Guaíba em Porto Alegre ou o Teatro Castro Alves, em Salvador – lugares que carregam uma carga simbólica urbana e agregam, também, um caráter aos espetáculos lá encenados.

²² Argan (2005) afirma que o urbanismo como ciência se estabelece no século XIX, principalmente com a revolução industrial, que provocou um rápido crescimento das cidades. A Arquitetura Moderna tem seus conceitos básicos publicados no começo do século XX, na *Carta de Atenas* – um manifesto urbanístico resultante do 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM, realizada em Atenas, em 1933. Uma prescrição para o desenvolvimento das cidades. Ver também BENÉVOLO (1996).

como “espaços de ação”, como destaca o arquiteto, dramaturgo e filósofo Carlos Antônio Leite Brandão ²³:

O funcionalismo de Le Corbusier é o espaço para o homem que age, que dorme, que anda, que percorre, que almoça, não é arquitetura pensada enquanto um espetáculo bonito como o neoclássico, o art nouveau, em que eu vejo e assisto aquela beleza formal. Não, a arquitetura moderna se faz, e pensa, o sujeito como sendo um sujeito de ação, um sujeito que vive o espaço e não um sujeito que contempla a arquitetura. (BRANDÃO, 2007)

Da mesma maneira, o Teatro vai buscar novas relações entre a platéia e a peça, concebendo um público ativo, pois vai, como ressalta Brandão (2007), “na verdade, tentar trabalhar com a experiência do teatro que seja, verdadeiramente, cada vez mais, uma experiência e não um espetáculo” ²⁴. São mudanças, tanto no Teatro quanto na Arquitetura, que ocorrem em função de um enriquecimento da experiência teatral e da experiência espacial. E, ao mesmo tempo, de transformações na relação do sujeito com o texto teatral e com o espaço, alterando o papel dos atores e, sobretudo, o papel do público, antes contemplativo e excluído da ação, agora espectador e usuário, participativo e incluído no espetáculo.

Não por acaso o Galpão tem uma atenção especial na escolha da arquitetura teatral para a montagem de seus espetáculos, seja na rua, em espaços alternativos ou em casas de espetáculo. Está estabelecida na rotina do grupo a necessidade de visitas prévias aos lugares agendados para as exposições, a fim de checar a escala e o entorno, a possibilidade de criação de novos espaços cênicos, a provável conformação do público, a acústica, a iluminação etc. Cuidado que se torna essencial depois de algumas experiências indesejáveis, como as dificuldades encontradas na montagem de *Um Molière imaginário* na famosa *Ópera do Arame*,

²³ Carlos Antônio Leite Brandão é colaborador do grupo e conhecido, no meio teatral, por Cacá Brandão. Alertamos que, ao longo deste texto, usaremos o nome artístico do professor e filósofo, sempre que ele se referir ao trabalho desenvolvido com o Galpão.

²⁴ É importante esclarecer que não excluímos do fenômeno teatral seu caráter estético, “espetacular”. Mas entendemos que o termo “espetáculo” não é, necessariamente, vinculado a “beleza”. Em nossa história recente críticos de arquitetura tem se referido, cada vez mais, à produção de uma “arquitetura espetacular”. O professor Doutor em Arquitetura Edson Mahfuz, em artigo publicado na **Revista aU – Arquitetura e Urbanismo**, explica que essa arquitetura.

“se caracteriza pela complicação formal, excesso de elementos, gratuidade [...] resultando em objetos que têm pouca semelhança com edifícios e pouca relação com as atividades neles realizadas. [...] esse fenômeno é um reflexo do momento cultural em que vivemos, dominado pelos valores da economia de mercado e pelos princípios da propaganda e do marketing, o que faz com que a arquitetura tenha passado a se preocupar mais em causar um impacto visual do que em realmente servir à sociedade”.

em Curitiba. Neste ponto, faremos uma breve análise da montagem de *Molière*, que nos ajuda a ilustrar a relação entre espaço e arquitetura no teatro.

3.2.1. Um Molière imaginário

A peça *Um Molière imaginário*, de 1997, é concebida para o espaço da rua, mas com uma cenografia mais complexa do que as dos primeiros espetáculos, já que o grupo projeta a possibilidade de encenar a peça também em salas com arquitetura convencional. O Galpão, a essa altura, já conta com uma estrutura e uma equipe técnica para o devido suporte nas apresentações, inclusive em compromissos fora de Belo Horizonte. Eduardo Moreira faz sua primeira experiência na direção nessa montagem, com Chico Pelúcio na assistência, e o Galpão retoma, depois do trabalho marcante com o diretor Gabriel Villela em *Romeu e Julieta* e em *A rua da amargura*, a metodologia de produção dos primeiros tempos – que tem a participação coletiva como elemento fundamental na construção do espetáculo:

“O melhor é perceber-me muito mais como instrumento de uma força superior como a energia coletiva do Galpão e a competência de pessoas como a Vivien, Cacá, Babaya, Ernani, Muzzi etc. etc.” Tais palavras do diretor fazem-me destacar algo [...] É fundamental a participação de todo o grupo nesta montagem, com suas sugestões, contribuições e, mesmo, decisões que persuadem Eduardo.[...] O Galpão revive uma direção mais coletiva que acontecia nas suas origens. Estabelece-se uma espécie de co-autoria entre o elenco e o diretor. (BRANDÃO, 2003, p.47)

A dramaturgia de *Um Molière imaginário* é de Cacá Brandão e Eduardo Moreira, que compartilham também o Diário de Montagem²⁵, em que está registrado todo o processo de criação, que evidencia as preocupações com o aprimoramento dos atores – corporal, vocal e instrumental. Observa-se, também, a necessidade de afirmação da personalidade do grupo e a consciência da importância de uma linguagem própria, como afirma Moreira (Brandão, 2003b, p.71): “creio que recuperamos certo poder e autonomia de trabalharmos com as próprias pernas. Isso parecia uma coisa inimaginável uns meses atrás”. Todos os integrantes participam

²⁵ Na realidade, Brandão assina sozinho a autoria de **Grupo Galpão: Diários de Montagem - Livro 3** (2003b), que registra o processo de criação e montagem de *Molière*. No entanto, o texto abre espaço para as reflexões e notas de Eduardo Moreira.

do processo nas diversas etapas, junto aos profissionais de cada área: produção, cenários, figurinos, iluminação, música, voz etc. – e algumas funções são coordenadas pelos próprios atores do grupo.

Quase ninguém fez curso de ator no Galpão, mas todos aprenderam com a vida, empregando esforços para levar à frente a companhia. A carência na formação de alguns se revolverá depois da estréia, com o correr das apresentações, e o grande êxito de todo o duro processo porque passamos foi justamente apontar tal carência. Isto é o que talvez faça deste processo, se bem elaborado posteriormente, um dos mais férteis para a futura trajetória da trupe. Estamos em permanente conquista de nós mesmos, não somos atores ou *dramaturgs* acabados e prontos. (BRANDÃO, 2003b, p. 107)

O Diário de Montagem de *Molière* registra a presença de Gabriel Villela em um dos ensaios. O diretor comenta com os atores sobre o grande vínculo existente entre arquitetura e cenografia – e alerta que essa última, um mês antes da estréia, não parece ainda bem definida. Afirma que o grupo deveria “ficar atento à cenografia, pois a arquitetura no papel diverge da do palco”. Cacá Brandão concorda:

Concordo, e não apenas por uma questão prática, mas também formal. [...] A altura do palco não está boa e o caixão de *Molière*, por exemplo, é horrroso. Falta leveza, pois o conceito da peça é feito de ar. O teto do Galpão deve virar um céu, mas há um perigoso confinamento de tudo. (BRANDÃO, 2003b, p. 87)

Molière se desenvolve em três planos horizontais: o primeiro é o do chão; o segundo, um plano intermediário em um palco circular como um picadeiro, construído a mais ou menos um metro de altura. E o plano superior, uma passarela a quase três metros do chão. No início do espetáculo, que se desenrola no plano do chão, busca-se uma relação de maior proximidade, participação e envolvimento com o público, um diálogo com o olhar do espectador. A partir desse momento, os atores promovem um jogo de movimentos verticais entre as ações nos três espaços cênicos superpostos (fotos 1, 2 e 3). A exploração do plano superior, além de coadunada com o contexto da dramaturgia, ocorre também para favorecer uma maior visibilidade nos espetáculos montados em espaços públicos. E tanto na rua quanto nos lugares em que a arquitetura estabelece uma postura mais disciplinada do público, a peça propicia, pelas mudanças de planos, a configuração de uma arquitetura teatral mais ampla.



FOTO 1: *Um Molière imaginário* – Praça do Papa – Belo Horizonte/MG
 Fonte: AUN, Bianca. Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto - CPMT/GCH.



FOTO 2: *Um Molière imaginário* – Pr.Papa - BH
 Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/GCH



FOTO 3: *Um Molière imaginário* – (idem)
 Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/GCH

A proposta, como já dissemos, é a de montar o cenário de *Molière* tanto em espaços abertos quanto em casas de espetáculo convencionais, ampliando, assim, as possibilidades do grupo. Mas, na apresentação da peça na *Ópera do Arame*, importante referência cultural e arquitetônica da capital paranaense, o espetáculo é confrontado com a escala gigantesca do edifício, construído em aço e vidro. A *Ópera* parece ter o efeito de “engolir” o cenário e os espaços cênicos propostos para a encenação, que parecem ficar contidos e limitados ao palco, isolados do público (foto 4). Os atores enfrentam, também, sérios problemas acústicos e a montagem,

apesar dos aplausos do público ²⁶, é um fracasso de crítica, como lembra Cacá Brandão:

Tirando a crítica de Bárbara Heliodora, no Globo, um crítico do Paraná e o elogio das pessoas entrevistadas após a apresentação, nosso espetáculo não foi bem recebido, para dizer o mínimo. Não sobrou muita coisa: torpedos sobre torpedos destruindo pedra a pedra, tijolo a tijolo. Dói muito ler os comentários, alguns extremamente desrespeitosos [...] A crítica joga nos ovos enquanto, ao final de nossas duas apresentações, o público ovacionou-nos, aplaudindo-nos de pé, insistentemente. (BRANDÃO, 2003b, p.117)

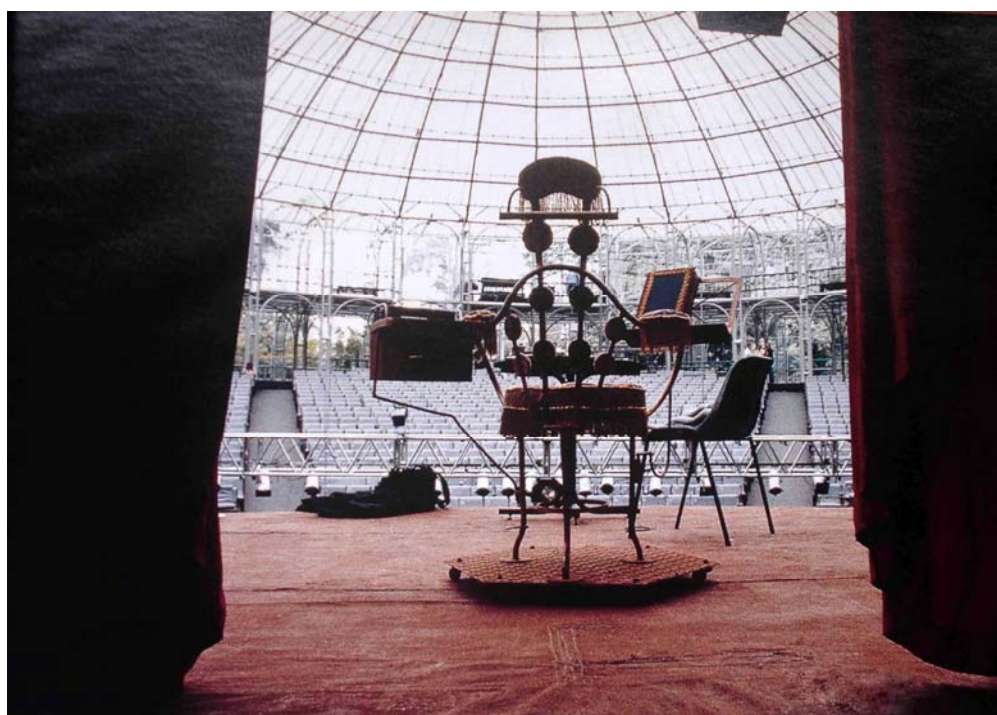


FOTO 4: Cenário de *Um Molière imaginário*, no Teatro Ópera do Arame – Curitiba/PR.
Fonte: CAMPOS, Gustavo. **Grupo Galpão**: 15 anos de risco e rito.

Poucos dias antes, no entanto, na estréia de *Um Molière imaginário* na cidade histórica mineira de Tiradentes, o lugar escolhido é a praça da Igreja das Mercês, onde – apesar da escala do espaço aberto – diversos fatores, como o entorno e a

²⁶ Chico Pelúcio assinala que as críticas foram tão ferozes que nem se lembra dos aplausos mencionados por Brandão: “olha, pra falar a verdade eu não lembro muito disso não [o público aplaudindo de pé], acho que o que ficou na memória foi o que ficou escrito, a crítica foi muito ruim... Foi uma lição muito interessante para a história do grupo: se a gente tivesse se abalado com a crítica o espetáculo tinha sucumbido no começo. E o *Molière* foi, talvez, o espetáculo mais popular do Galpão, é um espetáculo cheio de cacós e que virou um dos mais populares que a gente tem”. (PELÚCIO, 2009)

apropriação da praça pelo público, contribuem para complementar a concepção do espetáculo. O grupo toma partido do cenário barroco-rococó mineiro proporcionado pela igreja, com uma porta central e duas janelas. Fernando Muzzi, músico responsável pela composição e preparação instrumental, propõe incorporar a igreja à cena e o sino localizado em uma das janelas é tocado na hora do enterro de *Molière*. A peça parece se encaixar com perfeição ao espaço escolhido e à arquitetura teatral da pequena Tiradentes – e o resultado é a aprovação unânime de público e de crítica.

As experiências do Galpão com *Um Molière imaginário* exemplificam, também, a contribuição dos símbolos e significados de lugares específicos para a dimensão de um espetáculo – e, em contrapartida, as possibilidades de resignificação dos espaços pelo fenômeno teatral. Não por acaso, no 7º FIT, em 2004 ²⁷, o grupo decide encenar *Molière* no Hospital Psiquiátrico de Belo Horizonte. Além de “redescobrir” para a cidade uma nova arquitetura teatral, o Galpão agrega ao significado do espetáculo o significado do lugar: o tradicional e famoso “Raul Soares”. A escolha do grupo demonstra, mais uma vez, que o Galpão tem plena consciência da importância do lugar para a construção dos espaços cênicos, já que, como ressaltamos, “o que começa como **espaço indiferenciado** transforma-se em **lugar** à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. (TUAN, 1983, p.6 – grifo nosso).

3.3. Espaço e Ação

É frequente incorrerem no equívoco de reduzir a arquitetura teatral ao prédio, à construção e sua forma, onde se realiza o espetáculo. Mas nos parece mais apropriado denominar o prédio um “lugar teatral” ²⁸, termo mais específico e de entendimento objetivo. Nossa experiência teatral e nossa apreensão da arquitetura

²⁷ Depois de uma ausência de 10 anos, o Galpão volta a se apresentar no Festival Internacional de Teatro: Palco e Rua de Belo Horizonte - FIT. O grupo apresenta, além de *Um Molière imaginário*, a peça *O Inspetor Geral*, no prédio da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, na Praça da Liberdade, onde se situa a sede do poder executivo – mais uma escolha de lugar que agrega significado ao espetáculo e proporciona, ao mesmo tempo, uma resignificação do espaço escolhido para a arquitetura teatral.

²⁸ Sobre o lugar teatral, ver MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. Ver também UBERSFELD, Anne. **Espaço e teatro**, no site do Grupo Tempo, ligado à Cooperativa de Teatro Paulista, Disponível em: <<http://www.grupotempo.com.br>>. Acesso em: 11 out. 2008.

teatral dependem, também, da apropriação do espaço pela ação teatral. Pavis (2005a) relaciona a ação com o espaço, partindo de duas possibilidades aparentemente conflitantes: a primeira é a noção do espaço como um vazio que deve ser preenchido, um ambiente que deve ser controlado; a segunda é a idéia do espaço invisível e ilimitado, mas ligado a quem utiliza esse espaço, percebido por meio dele, de sua extensão. Quando analisamos o espaço sob a ótica da Arquitetura essas possibilidades devem ser consideradas não como dois pólos, mas como complementares. Para nós, em arquitetura, como já dissemos, buscamos na prática e na teoria trabalhar e pensar o espaço e seu sentido em função do homem, ou seja: o espaço quando ocupado e utilizado pelo homem, sempre relacionado a uma atividade humana, a uma ação. Como na arquitetura, no teatro as ações e as relações humanas determinam e são determinadas também pelo espaço.

Conceituaremos, para os fins deste trabalho, **ação teatral** como a participação de todos os agentes envolvidos no evento teatral, somada, também, a ação proposta no drama. O estudo específico do significado de ação no teatro certamente mereceria um outro trabalho, mas aqui nos interessa, particularmente, as relações espaciais que se estabelecem e são determinadas em função das ações do ator e de seu personagem, desses com o público e até das ações dos próprios espectadores. Essas ações estão de tal forma inter-relacionadas que dão um sentido e um significado especial à arquitetura teatral, estabelecendo ou demandando um certo tipo de apropriação espacial dos agentes envolvidos e dos personagens da fábula. Ressaltamos que existem as ações dos agentes físicos reais e as ações dos agentes ficcionais – essas últimas se materializam no ator e são elaboradas e decodificadas pelo espectador. Além do aspecto ritualístico que a atividade teatral carrega, a duplicidade inseparável das ações do ator e do personagem – a realidade e a ficção – talvez seja uma das responsáveis pelo apelo de Peter Brook (1970) para que tentemos compreender o “mistério do teatro” e de como seu espaço deve ser trabalhado.

Na peça *Corra enquanto é tempo*, que descreveremos na página 63, é a ação dos atores na arquitetura teatral da rua sem cenários que torna a linha entre realismo e caricatura tênue – dificultando para o público estabelecer, no início da peça, a distinção entre o rito religioso e o rito teatral, como conta Eduardo Moreira:

o rito teatral é crítico, no sentido de não querer doutrinar ninguém, ele quer trazer a crítica, quer quebrar com os dogmas, as verdades. A ficção e a poesia têm que fazer isto. [...] A ficção possibilita as pessoas, e ao ator também, se sentirem mais seguros. Quando você não sabe, quando é dúbio você torna os limites mais permeáveis, é muito mais arriscado. Você pode ser abordado por um pastor, pode ser agredido... A falta de limite entre ficção e realidade é uma abordagem muito interessante. (MOREIRA, 2008a)

Peter Brook (1994a, p.19) define o teatro como a “vida concentrada” e lembra que a ação é a essência do teatro, já que a vida no teatro é diferente da vida cotidiana, pois “a ação de reduzir o espaço e comprimir o tempo cria um concentrado”. Brook (1994a) lembra que um simples caminhar num palco, em que qualquer movimento ou qualquer ação toma outra dimensão, não pode ser feito de “qualquer maneira”, ou sem intenção, e que todo detalhe servirá a um propósito. E voltamos, neste ponto, a outra forte influência do Galpão: Jerzy Grotowski e seu *Em busca do teatro pobre*, em que defende que a essência do teatro está no corpo do ator, em suas ações. Essa premissa é também o rumo escolhido pelo diretor Cacá Carvalho, que encontra o Galpão no fim dos anos 1990 para a montagem de *Partido* (foto 5), adaptação livre de *O Visconde partido ao meio*, livro de Ítalo Calvino:

O diretor [Cacá Carvalho] quer ação e não mímica: quando os personagens têm medo diante do mesquinho, isso não pode ser apenas um “medinho teatral de susto”, pois vira só representação. As ações têm que ser fortes e as reações idem, o próprio espaço tem que sofrer o susto e o medo. [...] Mesmo uma fábula não pode ser, no teatro, uma estorieta contada. Tudo é ação e, para o ator, são ações de fato impetradas por ele enquanto pessoa, e não enquanto mero personagem. Neste ponto, cortamos com o livro. O que já está escrito não pode ser representado. O bom e o mau não precisam de explicações, pois a própria ação desempenhada já nos diz o que temos pela frente, economizamos três páginas do livro: temos que encontrar ações absolutamente terríveis e absolutamente generosas dentro da situação de estarmos “em teatro”. Tudo é ação, não representação ou encenação do que está escrito no livro: “temos que trabalhar o que é” (BRANDÃO, 2003c).



FOTO 5: *Partido* – Galpão Cine Horta – Belo Horizonte/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

4. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO

Para compreender o processo de criação do Grupo Galpão – que é determinado, também, pelo lugar físico escolhido para cada montagem – procuraremos analisar como são construídos os espaços cênicos e de que maneira contribuem para uma linguagem bem própria do grupo. Começaremos por estabelecer que nos espaços cênicos – e, como já dissemos, na Arquitetura – estão implícitas as “relações” entre os agentes que ocupam um determinado lugar. É sob esse prisma que procuraremos demonstrar de que maneira esses espaços se estruturam fisicamente e, também, como providenciam um determinado tipo de apropriação espacial por todos os envolvidos no espetáculo, particularmente atores e espectadores.

Ocorre que a subjetividade inerente à compreensão e apreensão do espaço no teatro acaba por gerar uma grande profusão de conceitos teóricos, uma tentativa de entender o fenômeno teatral. No entanto, devemos lembrar que quando refletimos sobre a arquitetura teatral, sobre o espaço e sobre o lugar, objetivamos, em última análise, compreender o **espaço cênico**, e como esse contribui para a relação do ator com o público (fig. 1). Observamos a sua transformação, e em muitas ocasiões até a sua recriação, por meio da mudança da arquitetura teatral, ou do lugar em que se apresenta um determinado espetáculo ²⁹.

²⁹ Peter Brook (1994a), no livro *La puerta abierta*, narra a experiência de viagem com o mesmo espetáculo, mostrando as diferentes influências e interferências, não só dos diversos públicos, como também dos diversos lugares em cada montagem. Esclarecemos que a obra de Brook foi traduzida para o português por Antônio Mercado, com o título *A porta aberta*, em livro editado pela Civilização Brasileira. No entanto, neste trabalho o autor utilizou a publicação espanhola – ver referência.



FIGURA 1 – Espaço cênico
Fonte: do Autor

A História do Teatro, como aliás de qualquer manifestação artística, caminha, como sabemos, de mãos dadas com as mudanças socioculturais, econômicas e políticas. Teatro e Arquitetura são, ambos, expressões de uma cultura. Em grande parte das referências à arquitetura teatral, nas disciplinas sobre a história do teatro dos currículos acadêmicos, observa-se a palavra “arquitetura” mencionada, quase sempre, como relativa ao tipo de prédio construído onde ocorre o fenômeno teatral. Não pretendemos, aqui, nos alongar sobre a evolução do teatro enquanto manifestação artística que ocorre na rua ou em uma edificação especialmente construída nem, tão pouco, sobre a evolução da arquitetura ao longo do tempo. Basta, por enquanto, lembrar que a arquitetura teatral pode definir a relação palco/platéia em espaços construídos – como no teatro grego, no teatro elisabetano e no teatro italiano, os três principais modelos ocidentais – e é capaz, até, de determinar ³⁰ uma concepção única de encenação e um papel específico para o público: o de espectador estático, passivo e contemplativo, com foco concentrado na ação do palco.

³⁰ Sabemos que a relação palco/platéia e a participação do público num espetáculo são definidas por diversos fatores da concepção de uma montagem teatral. Por enquanto interessa, aqui, ressaltar que a arquitetura teatral contribui de maneira significativa para a definição do papel do espectador.

As principais “casas de espetáculo” têm uma proposta de conformação espacial semelhante: o “lugar onde se vê”, do grego *théatron* – que faz referência ao lugar físico do espectador – separado do “lugar da cena”, do grego *skéné* – “lugar onde se desenvolve a ação”³¹, lugar onde é trabalhado o espaço cênico. Ou seja, áreas distintas e divididas fisicamente, que estabelecem um tipo de relação única, num modelo que perdura durante séculos. A ruptura dessa arquitetura teatral mais rígida se dá no começo do século XX³², quando o potencial expressivo das artes cênicas e o universo do teatro se ampliam: não apenas a sua representação, o fato teatral em si, como também o pensamento, a forma de produzir e, também, os conceitos que norteiam esse tipo de manifestação – e a sua linguagem. Quebram-se paradigmas e, com a fragmentação de limites do espaço cênico, a arquitetura teatral sofre mudanças revolucionárias: os cenários dão origem a uma nova espacialidade em função da invenção da luz elétrica e a relação entre atores e espectadores é revista³³. Começa a se firmar, paralelamente às novas concepções de montagem, um novo tratamento do espaço cênico.

A organização do espaço teatral, a sua “arquitetura”, que antes procura determinar um papel estático do espectador frente ao palco, abre-se agora para as possibilidades de um rearranjo espacial diferenciado – e de um deslocamento constante da atenção do público. A fragmentação de espaços e uma arquitetura teatral mais flexível traduzem o anseio de inserção de novos elementos visuais, principalmente na cenografia e na iluminação, e ampliam as possibilidades para os encenadores³⁴. Criam-se diversos espaços cênicos, com a possibilidade de um

³¹ Ver texto disponível em <http://www.mae.usp.br/labeca>, do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, vinculado ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Ver também MARTIN, Roland. **L'Urbanisme dans la Grèce Antique**. Paris, FR: A.J.Picard, 1956. p.275-290. Traduzido em maio de 2002 pela Prof. Doutora Silvana Trombetta.

³² Até meados do século XIX, pensar o Teatro era pensar o texto dramático – a arte cênica tendo como alicerce, como referência básica, a palavra escrita. No final do século XIX surge uma profunda rejeição ao teatro naturalista. E uma das experiências mais marcantes, nesse sentido, é a apresentação da peça *Ubu-Roi* (Rei Ubu) de Alfred Jarry (1873-1907) em Paris, que choca intensamente o público presente. O título remete ao clássico *Oedipe-Roi* (Édipo Rei), de Sófocles, e parece anunciar uma tragédia grega. Mas a montagem, em 1896, destaca-se pelas inovações introduzidas, como a extinção do tradicional cenário de telão pintado e a eliminação da interpretação declamatória. As rupturas vão se suceder ao longo do século XX, a partir das vanguardas, resultando em novas possibilidades cênicas também em termos de espaço e da relação palco/platéia.

³³ Um dos grandes responsáveis por essa ruptura é o russo Constantin Stanislavski (1863-1938) que, desenvolvendo seu método, propõe um trabalho bem mais consistente do ator, cria uma nova metodologia e, por consequência, introduz vários conceitos novos.

³⁴ A inquietação teatral que marca o fim do séc. XIX e o começo do séc. XX revela-se também entre os teóricos da arquitetura. O alemão Walter Gropius (1883-1969), um dos fundadores do movimento Bauhaus – escola que revoluciona a arquitetura e o design – propõe o *Teatro Total*, em que a

público agora muitas vezes coparticipativo, pois a ação se move e o envolve, desloca-se continuamente pelo espaço com mais liberdade, gerando novos elementos de tensão e um novo clima, um novo *timing*. Por esse motivo, grandes teóricos do teatro no século XX se ocupam, também, de questões arquitetônicas. Na França, Artaud, no ensaio *O Teatro e seu duplo*, propõe uma construção ampla, com pé-direito alto e paredes nuas, com a inversão do modelo clássico palco/platéia: o público, para ele, deve ficar no centro da sala e as cenas devem desenrolar-se à sua volta, ao longo das quatro paredes.

Na Alemanha, Brecht (1978)³⁵ defende a necessidade de um “palco científico”, capaz de desmistificar as relações da sociedade e de esclarecer o público. E redimensiona a função do cenógrafo para o de um “construtor da cena”, seu fundamental colaborador. A maquinaria do espetáculo, holofotes, varas, cordoamento, etc., incorpora-se propositalmente ao espaço cênico. Numa discussão que faz referência direta à arquitetura e ao espaço, Brecht contesta radicalmente o conceito da “quarta parede” – uma figura de linguagem para tratar um tipo de relação ator/público construída para um teatro feito para iludir – em que o ator deve abstrair a presença do público, imaginando-se fechado em um mundo. Brecht não expulsa as emoções do palco, mas prega que deve-se evitar, especificamente, o fenômeno da catarse do teatro clássico, porque a catarse envolve o público, impedindo uma atitude crítica em relação à peça. Para isso, segundo Brecht, é necessário garantir ao espectador o devido distanciamento³⁶. E ressaltamos, aqui, o substantivo “distanciamento” escolhido por ele, abrindo parêntesis para o pensamento de Fayga Ostrower que, mais uma vez, nos lembra como o espaço está intimamente relacionado às experiências e vivências humanas:

disposição palco/platéia se flexibiliza e o espectador, ou pelo menos a sua atenção, não se direciona mais para um único ponto no espaço. A maquete do projeto, exposta em Paris em 1930, não chega a ser edificada, mas traduz o pensamento de Gropius, para quem o teatro tem a função de promover a comunhão social e deve eliminar a distinção rígida entre palco e platéia, atores e espectadores.

³⁵ Bertolt Brecht (1898-1956) se ocupa de maneira consciente e proposital da função transformadora do homem, seja pelo conteúdo, seja pela forma. No *Teatro épico* de Brecht, destacam-se: a concepção marxista do homem – que deve ser compreendido a partir do conjunto de todas as relações sociais de que participa – e o objetivo didático do Teatro.

³⁶ Sobre distanciamento, ver análise do pesquisador BORHEIN, Gerd. **Brecht: A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 213-329.

Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem **espacial** para poder chegar ao nosso consciente. E, do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço. Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo **profundo**, ou apenas **superficial**, usamos instintivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades de um **indivíduo** (um ser indivisível), como sendo **aberto** ao mundo, ou **fechado**, **expansivo** ou **introvertido**, **desligado**, **envolvente**, **atraente**, **repulsivo**, **distante**, **próximo**, usamos sempre imagens de espaço. Não há outra maneira possível de conscientizar, formular e comunicar nossa experiência. (OSTROWER, 1986, p.31 – grifos nossos).

O tratamento, a caracterização e, especialmente, a análise de como se dá a apropriação do espaço nas manifestações artísticas – e no caso específico do Teatro – ganham uma importância nunca observada em outras épocas, principalmente por causa de uma co-participação do público/espectador, buscada pelos encenadores. Peter Brook (2000, p. 63) relata que foi se movendo das duas salas, palco e platéia, para uma só, para uma experiência compartilhada, pois “...fazer com que os intérpretes dividam intimamente um espaço com o público oferece uma experiência infinitamente mais rica do que dividir o espaço naquilo que se pode chamar de duas salas”.

O teatro contemporâneo, portanto, deve ser analisado de uma maneira ampla, de forma plural, como “artes do espetáculo”, conforme denomina Pavis (2005a), em que é impossível dissociar o texto elaborado pelo dramaturgo dos diversos elementos da montagem/concepção desse texto. Isso porque, paralelamente aos fatores tecnológicos que se incorporam ao teatro ao longo do tempo, evoluem as bases da criação e da apreensão da obra. O espaço em que acontece a cena teatral ganha uma liberdade que, até então, está restrita a um único lugar: o palco ³⁷. Buscam-se diferentes lugares para as encenações, incorpora-se a platéia à ação, ou fragmenta-se a platéia, às vezes até com objetivos cenográficos. São novos dados para a análise deste novo espaço cênico, tornando a tarefa cada vez mais complexa.

Vamos, então, definir espaço cênico para os fins deste trabalho. *O Dicionário de Teatro*, de Pavis (2005b), subdivide o verbete ESPAÇO em seis diferentes

³⁷ BRÜGGER destaca a reflexão de Roubine, levando-se em conta a explosão cenográfica que, segundo Roubine, “se deu a partir de um questionamento sobre a estrutura estratificada do modelo teatral italiano, o conceito de lugar teatral aparece justamente para democratizar não apenas a arquitetura teatral em si, mas também para interferir na reciprocidade dos espectadores, e na interação com o espetáculo”. (ROUBINE, 1998 apud BRÜGGER, 2008, p.73)

aspectos: Espaço CÊNICO; Espaço cenográfico ou TEATRAL; Espaço DRAMÁTICO; Espaço INTERIOR, Espaço lúdico ou GESTUAL e Espaço TEXTUAL³⁸. Interessa-nos, aqui, fundamentalmente, as noções de “espaço cênico” e de “espaço teatral”, pois o primeiro se refere diretamente ao espaço objetivo em que evoluem os atores e, o segundo, ao espaço onde transitam atores e espectadores. Salientamos que o termo original em francês *lieu théâtral* e, em espanhol, *lugar teatral*, utilizado por Pavis, foi traduzido para o português como “espaço teatral”. Não é nossa intenção fazer qualquer crítica à tradução, apenas salientar como os conceitos de espaço e de lugar, conforme nos ensina Tuan (1983), se fundem, já que as idéias contidas em um não podem ser definidas sem as do outro. E quando Pavis procura caracterizar o conceito de *espaço teatral* se valendo da palavra *lieu*, lugar, acaba por estabelecer um fator concreto e objetivo, dentro de um conceito abstrato.

Com relação ao Espaço TEATRAL, Pavis (2005b, p.38) comenta que, hoje, o termo substitui freqüentemente a palavra Teatro, considerados a transformação das arquiteturas teatrais e o surgimento de novos espaços, pois “o teatro se instala onde bem lhe parece. [...] O espaço cerca-se por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá”. Observamos que, mesmo sem dedicar um verbete à “arquitetura teatral”, Pavis (2005b) ressalta a importância que o espaço, pensado e organizado, adquire no espetáculo contemporâneo, tornando-se fator de extrema relevância para a análise e compreensão do fenômeno teatral.

É sintomático que Pavis (2005b, p.133) decida subdividir Espaço CÊNICO em duas acepções – 1. *lieu scénique*, ou *lugar escênico* e 2. *espace scénique*, ou *espacio escênico*, no original em francês e em espanhol, respectivamente – em vez de optar por dois verbetes distintos: Lugar CÊNICO e Espaço CÊNICO³⁹. Mesmo assim, Pavis esclarece que na primeira acepção refere-se a *lugar* e, mais especificamente, ao palco propriamente dito, à área de atuação, pois mesmo

³⁸ Considero o Espaço GESTUAL, que segundo a definição de Pavis é criado pelo corpo do ator e sua movimentação, como uma caracterização de um tipo específico de Espaço Cênico. Da mesma forma, o Espaço DRAMÁTICO, definido por Pavis como criado pela imaginação do espectador, está, para mim, ligado ao espaço mencionado no texto, assim como o chamado Espaço TEXTUAL. Já o Espaço INTERIOR pode ser considerado uma especificidade do Espaço Cênico, podendo ser definido pelo cenário ou mesmo pelo texto.

³⁹ A opção de reunir as definições de lugar e de espaço cênico sob um único verbete exemplifica a confusão entre os dois conceitos. E é justamente essa distinção que pretendemos esclarecer neste trabalho.

“considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-platéia, Espaço Cênico vem a ser um termo cômodo, porque neutro”. Na segunda acepção, espaço cênico é definido como

o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por “a cena” de teatro. O Espaço Cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este Espaço Cênico. (PAVIS, 2005b, p.133)

Observa-se que o “aqui e agora do espetáculo” mencionado por Pavis torna implícita a noção de “ação”. E, neste ponto, ressaltamos também que, conforme o espetáculo e o encenador, múltiplos espaços cênicos podem ser criados num mesmo “lugar” teatral – espaços cênicos que são delimitados e determinados por esse lugar e pela arquitetura teatral. Na caracterização de Espaço CÊNICO, Pavis aprofunda a reflexão ao tratar de limites e formas, de dependência e independência, de funcionamento e de tipologia e de qualidades. Observamos uma preocupação em compreender o espaço como determinado por uma arquitetura teatral, ainda que o autor não se refira explicitamente a conceitos ligados à Arquitetura ⁴⁰. Pavis finaliza a sua reflexão sobre o espaço cênico:

O espaço do teatro contemporâneo é centro de experiências demasiado numerosas para ser reduzido a algumas características. Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como uma concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda a concepção dramaturgical. Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do sentido. (PAVIS, 2005b, p.134-135)

⁴⁰ Ao comentar sobre limites e formas, Pavis (2005b, p. 133) afirma que o teatro tem sempre lugar num espaço que é delimitado pela separação palco/platéia e que “O Espaço Cênico se organiza em estreita relação com o espaço teatral (o do local, o do edifício, da sala). Ele conheceu todas as formas e relações com o lugar dos espectadores”. Pavis não aborda a questão da caracterização do espaço na rua, no espaço público. Com relação à dependência e independência, Pavis aponta, particularmente, para a questão da cenografia. No item “Funcionamento”, leva sua reflexão para questões da semiologia, o que abriria um outro campo de análise, que não nos interessa neste trabalho. E, no item “Tipologia e Qualidades”, o autor relaciona a concepção de espaço a questões da estética ligadas a uma tipologia das dramaturgias, abordadas dentro de uma breve perspectiva histórica.

É nesta perspectiva que definiremos o espaço cênico: como o espaço onde se desenvolve a cena e também o seu prolongamento, que contém o público participante da ação dramática em um espetáculo. Em um estudo sobre o espaço cênico sob a ótica da Arquitetura, não podemos nos restringir ao espaço criado pela movimentação dos atores, mas devemos observar, igualmente, como se dão as relações entre todos os agentes envolvidos na montagem – o que inclui a ocupação e a movimentação do público. E é preciso examinar as relações desses agentes com o lugar específico e concreto em que acontecerá a atividade teatral, pois os espaços cênicos são desenhados também em função do homem – espectador, ator e personagem – e de sua ação.

4.1. Espaço Cênico na Rua

O prédio convencional edificado quase sempre apresenta limites físicos definidos, possibilitando um maior domínio do espaço cênico. A arquitetura teatral do edifício propõe e estabelece *a priori* o espaço que pode determinar a relação entre o ator e o espectador, de maneira mais objetiva – e disciplinada pelo lugar. A rua, por sua vez, proporciona um ambiente menos ritualizado do que a divisão palco/platéia da casa de espetáculo convencional. No ambiente urbano a delimitação espacial da montagem, quando existe, é construída num espaço basicamente “amorfo”, possibilitando maior participação da platéia, com quem o ator é obrigado a “jogar” no decorrer do espetáculo.

No teatro de rua em geral temos delimitado, pelo encenador, os espaços a serem ocupados pela ação dramática e pelo público, com limites físicos às vezes frágeis e pouco claros. A apropriação do espaço ocorre de uma forma mais espontânea, em função dos lugares onde se apresenta o espetáculo – e esses vão se transformando em espaços cênicos, que são criados e recriados, conformando também uma nova arquitetura teatral. A complexidade do ambiente urbano não permite nem ao encenador nem aos atores terem, na rua, domínio total do espaço cênico. O imprevisto e a improvisação interferem na ação, ao mesmo tempo em que o fenômeno teatral na rua modifica poeticamente o espaço urbano, como bem pontua Chico Pelúcio:

No teatro de rua você, dentre outras coisas, tem uma dramaturgia aberta, um espaço “circular” para uma interlocução com o público... no teatro em que você reproduz a relação ator/espectador nos seus espaços distintos, considerando esses espaços na rua, você não tem esta abertura para o diálogo com o espaço da rua, da praça... Ao levar um espetáculo de palco, se você reproduzir uma caixa cênica na rua você perde grandes possibilidades de diálogo com o público, com todos os espaços que a rua abre e que o palco não tem. Possibilidades não só da resignificação do espaço urbano, como também do próprio espetáculo; jogar com as interferências. (PELÚCIO, 2008)

Na rua, o domínio do espaço cênico torna-se mais difícil e complexo, dificultado pelos imprevistos na relação com os diferentes públicos e, também, pela própria diversidade de lugares onde pode se desenvolver uma mesma ação proposta pelo drama. Além disso, como já dissemos, o espaço adquire um grande potencial para a recriação devido à carga simbólica dos lugares específicos de cada cidade, que significam e são resignificados pelo fato teatral. Soma-se a tudo isso uma série de condições contingentes que são incorporadas a um espetáculo de rua, ditando seu ritmo e seu clima. Assim, cada apresentação é diferente da anterior, mesmo se realizadas no mesmo lugar. Surgem imprevistos como a chuva ou mesmo um determinado pôr-do-sol, por exemplo, que nos remete ao teatro grego – em que o cenário natural é incorporado à apresentação do espetáculo. Na montagem de *Romeu e Julieta* em uma praça da cidade de São Carlos (SP), Chico Pelúcio lembra que:

o sol pegava a gente de frente e o público de costas. Coincidiu do sol se pôr no meio dos prédios que produziam frestas imensas de luz. Então, uma das cenas mais lindas que eu já vi na despedida de *Romeu e Julieta* foi esta: tudo escuro e só uma fresta de sol passando por entre os prédios, iluminando a cena da despedida... aquela cena adquiriu uma significação especial, e foi por acaso... tudo escuro e só a cena iluminada. (PELÚCIO, 2008)

A rua é um espaço social e, como comenta André Carreira (2007, p.45), “existem múltiplas interferências acidentais próprias da dinâmica da rua ⁴¹ que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico das linguagens do espetáculo”. Para Carreira (2007, p.51), “a invasão do espaço do público – todo

⁴¹ Carreira (2007, p.46) ressalta que “cada edifício ou objeto da rua, e até mesmo os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Num espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado principalmente pela localização e disposição do público – ao não existir um pano de fundo – se pode afirmar que as principais características espaciais são a transparência e as interferências do entorno”.

teatro de rua tem algo de invasivo – implica sempre a conformação de um público que é basicamente acidental”.⁴² São pessoas, transeuntes que frequentam uma praça ou uma rua específica e que presenciam o espetáculo porque se encontram casualmente naquele lugar. Um desafio a mais, pois a montagem é realizada

num espaço cênico que se caracteriza por ter uma altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades. Um espaço inóspito no que diz respeito às condições técnicas de representação. Um espaço no qual o ator está submetido a duras exigências para poder cumprir a sua tarefa criativa. (CARREIRA, 2007, p.45)

No ambiente urbano é necessário estabelecer os lugares, os pontos de “pausa” que dialogam com a ação que se desenvolve. Esses lugares ancoram e recriam os espaços cênicos de um mesmo espetáculo, que vai ocupar as mais diversas arquiteturas teatrais. Lembramos que a arquitetura teatral compreende o espaço organizado e vivido por todos os agentes envolvidos na encenação: atores, público, técnicos etc – e o fenômeno teatral será bem sucedido se houver domínio dessa arquitetura, do espaço e dos lugares, pois é fundamental saber “onde vamos pisar”. O maior desafio, na escolha desses lugares, é apurar o olhar para a diversidade de espaços de uma cidade. Ao optar por uma arquitetura teatral na rua com suas inúmeras possibilidades expressivas, são pensados os variados tipos de apropriação dos espaços – o dos atores e o do público – e a adequada relação desenvolvida entre eles. A relação espacial com o público na rua está embasada em códigos que vão desde um risco de farinha de trigo, uma corda, até a movimentação cênica do ator, que consegue estabelecer o seu espaço também pela energia ou pela rapidez de seus deslocamentos. Chico Pelúcio chama a atenção para a definição de limites na rua, muitas vezes frágeis:

É interessante, quando você faz um semicírculo mal feito, a roda fica mal desenhada, um lado fica mais torto, o espetáculo começa a “desmilinguir” daquele lado. As pessoas não respeitam o espaço, atravessam a linha, não sentam. (...) A questão da estética... quando não está bem feito, as pessoas se desorganizam, a platéia e o espetáculo. É legal quando este espaço está esteticamente bem composto, a nossa movimentação ocupa a área... Quantas vezes o

⁴² Carreira (2007, p.51) cita o artigo de PATRÓN, Carlos Riso. Apuntes de teatro de rua. **Revista Espacios**, Buenos Aires, n.10, 1991, para afirmar que o teatro de rua é aquele que “procura um público perdido”, que procura as camadas da população que não tem acesso ao teatro.

espetáculo vai diminuindo de um lado, as pessoas vão invadindo, nós vamos recuando? A **arquitetura cênica** vai pro brejo. (PELÚCIO, 2008 – grifo nosso)

O termo “arquitetura cênica” do espetáculo, mencionado por Pelúcio, refere-se, exatamente, ao que definimos, aqui, como espaço cênico. Na rua são inúmeras as interferências sobre o espaço – do casario aos sons, cores e cheiros da cidade e até o clima – e há uma constante incorporação de “ruídos”⁴³ à dramaturgia devido à imprevisibilidade da cidade. Como adverte Brook (1994b, p.199), “é inegável o fato de que os espaços impõem certas condições, e é fácil constatar o preço que temos que pagar para cada um dos fatores que determinam a nossa escolha de espaço”. A atenção do espectador e o próprio espectador se deslocam pela arquitetura teatral da rua, que lhe pertence e favorece a sua dispersão, exigindo do ator a busca constante do olhar do público, que o orienta. E a escolha do lugar é fator preponderante para a conexão do ator com o espectador. Na estréia de *Romeu e Julieta* em São Paulo, o Galpão enfrentou dificuldades no contato com o público. Além de inesperados problemas técnicos com o som, o grupo não soube posicionar a veraneio/cenário da peça na monumental Praça da Sé, em frente à Igreja:

A gente não tinha ainda a manha das proporções palco/platéia, espetáculo/platéia. A gente colocou o espetáculo muito atrás, ficou uma área de rua muito grande e a escadaria da Igreja muito distante. Somado aos problemas técnicos de som que a gente teve, o espetáculo se perdeu no espaço. A gente tinha, atrás da gente, toda a praça da Sé, e o espetáculo se perdeu. O equívoco foi o local onde a gente pôs a veraneio. Então a gente tem os que assistiram na Praça da Sé em São Paulo e detestaram e os que assistiram às outras nove apresentações em São Paulo e que adoraram, foi um sucesso. (PELÚCIO, 2009)

O ator, na rua, trabalha em função das forças do olhar do espectador, diferentemente do que ocorre na casa de espetáculos, em que o olhar do público “perde-se” na escuridão da platéia. Na rua, a questão da distância física – e da escala – traz consequências que devem ser consideradas no espaço cênico, pela necessidade de se manter um contato vivo entre atores e público. Mas Brook (1994b) lembra que a diminuição do conforto do espectador pode deixar de ser um empecilho para o sucesso da peça se a encenação for dinâmica. Nos espaços

⁴³ Usamos “ruído” no sentido semiológico, como qualquer interferência mais ampla na “mensagem”, não apenas interferências sonoras.

públicos é preciso, portanto, observar as alternativas de posicionamento do público, procurando estabelecer um contato mais real. Para citar apenas um exemplo, “o fato de olhar o desenrolar da ação de cima estabelece uma nova relação dramática e o próprio significado do acontecimento teatral seria novamente modificado. Esse tipo de mudança deve ser estudado com acuidade e não considerado como sendo acidental”. (BROOK: 1994b, p.200). Brook explica, no livro *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*:

No teatro, há coisas que ajudam e outras que obstruem. Os mesmos elementos existem dentro e fora do teatro. Quando abandonamos os espaços convencionais e mudamos para a rua, o campo, o deserto, uma garagem, um estábulo ou qualquer outro lugar desde que seja ao ar livre, esse fato pode transformar-se tanto numa vantagem como num inconveniente. A vantagem é que uma relação entre os atores e o mundo pode estabelecer-se imediatamente, coisa que não poderia acontecer em qualquer outra circunstância. Isso oferece ao teatro um novo alento de vida. O fato de convidar o público a quebrar seus hábitos condicionados – o que inclui o costume de dirigir-se para uma sala especial – representa uma grande vantagem dramática. (BROOK, 1994b, p.201/202)

Por todos esses motivos O Galpão procura precaver-se e antever as possíveis interferências do ambiente no andamento do espetáculo. Antes de cada apresentação, o grupo pesquisa e define os lugares que são incorporados às montagens, tomando consciência do significado urbano e dos elementos físicos existentes que caracterizam a área escolhida, como relata Beto Franco:

A gente tenta se cercar, na rua, das melhores condições. Tenta fazer isso tudo: ter um bom cenário, dar uma condição legal para o público, ter uma certa proteção acústica, um local mais distante dos carros... Às vezes nada disso é possível [...] Sempre vai alguém do grupo na frente com o caminhão para dar uma olhada. Normalmente vou eu, ou Lídia, ou Eduardo, a gente vai revezando. E aí tem também a contribuição dos técnicos, eles ajudam, dizem: “olha, nesse lugar aqui vai acontecer isso e aquilo, aqui não vai dar para pôr a luz...” Tem uma série de questões técnicas, não é assim muito simples montar na rua, não. (FRANCO, 2008)

4.1.1. A comédia da esposa muda

A peça *A comédia da esposa muda (que falava mais do que pobre na chuva)* é recheada de exemplos de como o Galpão trabalha a apropriação da arquitetura teatral da rua para a criação de espaços cênicos. A montagem da adaptação de um texto de um autor anônimo da *Commedia dell'arte* estreia em 1986, permanecendo no repertório do Galpão até 1993, com mais de 250 apresentações⁴⁴. O espetáculo proporciona ao grupo a primeira excursão ao exterior, com viagens ao Peru, Itália e França. Influenciada pelos grupos de rua italianos e pelas experiências de Eugenio Barba, a concepção desse trabalho tem uma definição espacial *a priori*, “a partir do desejo de montar um espetáculo de rua, em que a área onde ocorresse a ação dramática fosse vista por espectadores num raio de 360°.” (MOREIRA, 2008a)

Numa escala decrescente, temos a arquitetura teatral – no caso, urbana –, que contém “lugares” determinados, e os espaços cênicos onde se desenvolvem as ações (fig.2). Os espaços cênicos estruturam-se a partir da arquitetura com lugares definidos através de limites/barreiras físicos, pela luz direcionada ou diferenciada, e ainda por sinais visuais desenhados, pintados ou escritos – e se conformam pela movimentação dos atores e do público. No caso *d'A comédia da esposa muda*, distinguimos claramente o “lugar da platéia”, circundando o lugar da área principal de evolução dos atores, que é plano e delimitado frontalmente em relação ao lugar do cenário por uma linha circular marcada no chão. Nessa área está montado um volume de estrutura hexagonal – o cenário – centralizado e que serve de suporte a vários outros locais, como a casa de *Briguela* e *Vesúvia*, o consultório do *Doutor* etc.

⁴⁴ *A comédia da esposa muda* marca o reconhecimento da crítica nacional ao teatro de rua realizado pelo Galpão. “A primeira crítica de um espetáculo de rua nosso foi com *A esposa muda* na Bienal de São Paulo, já na década de 90. Quer dizer, o grupo percorreu quase 10 anos fazendo espetáculos na rua até que alguém fosse assistir ao espetáculo na rua pra fazer uma crítica pra sair no jornal. Era um certo preconceito, o teatro de rua era um pouco marginalizado. [...] A gente conseguiu vencer isso. Hoje o Galpão, indo pra rua, todo mundo vai assistir e a crítica comparece. O grupo, o nome do grupo, chama. Demorou pra consolidar que o teatro de rua tem tanta importância quanto o teatro no palco”. (FRANCO, 2008).

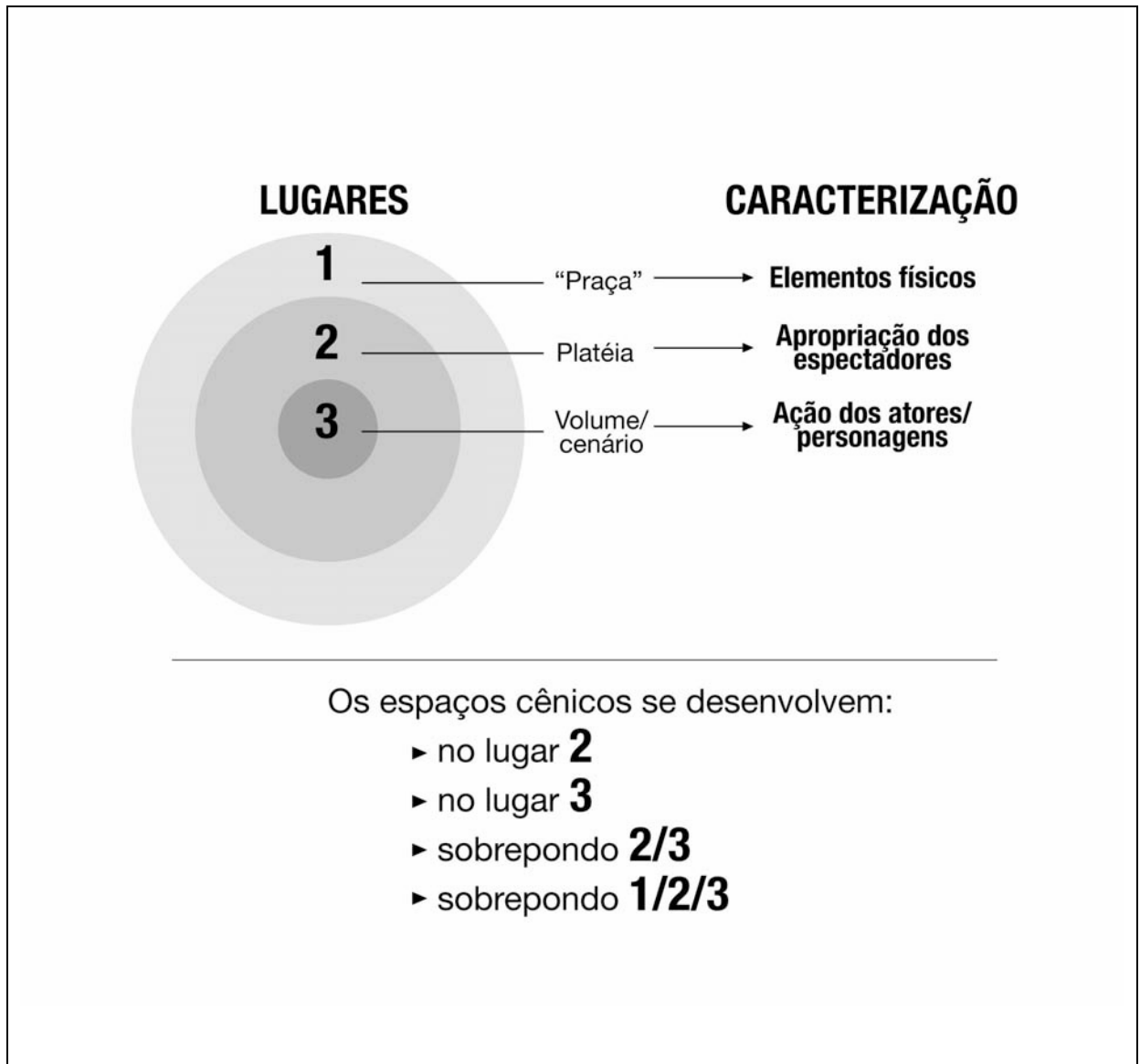


FIGURA 2 - Esquema espacial d'A *comédia da esposa muda*
 Fonte: do Autor

Para a montagem, o grupo seleciona uma área com algum significado para a cidade – quase sempre uma praça movimentada – em que possa montar a pequena estrutura cenográfica do espetáculo, e onde possam se aglomerar os espectadores. O círculo desenhado no chão tem um raio de cerca de 4 metros e aproximadamente 50m². No centro dessa área é montada uma armação hexagonal, com cerca de 12m², estruturada por canos de ferro de dois metros de altura nos vértices, vedada por panos coloridos, à maneira de cortinas (fotos 6, 7 e 8) Compondo o cenário: alguns adereços dependurados na armação; uma escada de madeira de cinco degraus, como um V invertido; dois baús; um monociclo e um pequeno banco.



FOTO 6: *A comédia da esposa muda* – Parque das Mangabeiras – BH/MG
 Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH



FOTO 7: *A comédia da esposa muda*
 Arequipa – Peru
 Fonte: PELÚCIO, Chico. CPMT/ GCH



FOTO 8: *A comédia da esposa muda*
 Porto Alegre – RS
 Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

O elenco é formado por seis atores, três deles interpretando os personagens *Briguela*, *Vesúvia* e *Doutor*, e três atuando como *clowns* ou *curingas*, encarregados de números circenses, e que também atuam como contrarregras. A linguagem

circense, o circo-teatro, fica explícita pela definição desses personagens, por suas ações e pela própria configuração do espaço. Os lugares definidos pelo cenário, que tem forma abstrata, ganham sentido na medida em que se transformam em espaços cênicos por meio das ações dos atores/personagens (foto 9). O texto e a apropriação espacial do elenco, seus gestos e sua movimentação, permitem uma constante reinterpretação do sentido desse lugar, seja simbólico, seja metafórico, por cada pessoa envolvida na apresentação teatral. Lugares específicos do espaço urbano “recortado” – e que constitui a arquitetura teatral – servem para a criação de novos espaços cênicos, pois o teatro feito na rua oferece essas possibilidades. Mas a “visualização” do lugar da cena fica por conta da imaginação de cada espectador e, mesmo, de cada ator. Como já dissemos, podemos descrever objetivamente um “lugar”, mas não conseguimos definir tão facilmente um espaço cênico. A tarefa torna-se mais complexa exatamente porque varia a arquitetura teatral – o que implica também mudanças nas ações – e essa se transforma de acordo com o local escolhido para a apresentação, sobretudo nos espetáculos de rua.



FOTO 9: *A comédia da esposa muda* – Parque das Mangabeiras – BH/MG
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

O prisma de base hexagonal, principal elemento cenográfico, demarca um “lugar” e chama a atenção dos espectadores/frequentedores do espaço público, que tendem a se posicionar à volta da armação, numa tentativa de adivinhação/compreensão do “novo” espaço. Nota-se que há um respeito ao limite físico imposto pelo cenário, pois poucos se aventuram a furar o “bloqueio” da armação e das cortinas. É difícil para os espectadores – mesmo sendo capazes de pressentir que um evento está para acontecer – escolher um dos pontos da circunferência, ou um dos lados do volume, mas é clara a força do ponto central de um círculo na organização de todo o espaço. A distribuição do público antes do início do espetáculo é sempre espontânea e não tem, portanto, uma uniformidade – não há lugares marcados e não é possível estabelecer em que plano se dará a ação. Muitos escolhem sua posição apenas por influência do clima, protegendo-se do sol à sombra de uma árvore, por exemplo, o que varia e depende muito da conformação geral do ambiente urbano escolhido para a montagem.

Na abertura do espetáculo o espaço cênico principal já está delineado, na área em que está montado o cenário. E antes mesmo que comece qualquer ação dramática o público vai se apropriando do espaço que lhe é “reservado” e já forma uma roda: os mais próximos assentados, outros em pé na medida em que se afastam do ponto central. O “espaço do espectador” não é uniforme nem totalmente definido – e se modifica constantemente com a aproximação de mais pessoas atraídas pela movimentação. Quando os atores surgem por pontos diferentes da rua/prça, possibilitam o prolongamento do espaço cênico no sentido horizontal e, usando pernas de pau, dão amplitude a esse espaço também no sentido vertical. (foto 10) Nesse momento, os espectadores se afastam e se deslocam, acompanhando as movimentações horizontais, verticais e instáveis dos atores e a algazarra provocada pelos sons. A roda formada pelas primeiras filas de pessoas já assentadas – e os espectadores de pé atrás delas – é obrigada a se abrir e a se movimentar, na medida em que a ação se desenrola. A onda vertical provocada pelos atores de perna de pau se reflete e se prolonga no plano horizontal. É esse o melhor momento de definição da arquitetura teatral de *A comédia da esposa muda*: um centro onde se desenvolve o drama, circundado pelos espectadores que participam dessa ação e pelo entorno imediato que emoldura o espetáculo.



FOTO 10: A *comédia da esposa muda* – Praça da Liberdade – Belo Horizonte/MG
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

Os atores se dirigem para a área desocupada em torno da estrutura hexagonal fazendo evoluções marcadas e acompanhadas de música, enquanto o público continua chegando e se acomodando espontaneamente, alterando também o espaço destinado aos espectadores. Observa-se uma correspondência direta entre a movimentação na área central, ocupada pelos atores/personagens da estória e pelos curingas, e a área apropriada pelas pessoas na platéia. Há uma constante movimentação física – pessoas sentam, levantam, mexem braços, pernas, cabeça e/ou tronco – e alteração do ponto focal. Com o andamento da peça, as ações se concentram nos lugares previamente determinados pela cena/estória – o espaço dos atores – e pela platéia, embora exista uma constante interação entre esses lugares, provocada por inferências dos atores, que criam novos espaços cênicos.

A possibilidade desse “jogo” na arquitetura teatral enriquece o espetáculo e seu ritmo, com a participação efetiva e espontânea do público – que também atua. No plano horizontal, no chão, não apenas os atores/personagens, mas, e sobretudo, os curingas, buscam uma interação direta com a platéia, embora em lugares determinados. E a apropriação do espaço ocorre, de certa forma, disciplinada pelo espaço público escolhido para a apresentação e suas características urbanas

próprias: a topografia, a vegetação, o tipo de piso, o mobiliário urbano adjacente, os postes de iluminação, as sombras, a perspectiva produzida pelas linhas de fachadas lindas e até mesmo os ruídos e cheiros locais.

A configuração espacial dessa montagem é a única experiência do Galpão definida em 360° – e remete à famosa roda de Amir Haddad ⁴⁵ e a um trabalho que Peter Brook (1994a, p.39) descreve no livro *La puerta abierta: The Carpet Show* ⁴⁶, nos anos 1970. Em busca de um aprimoramento da linguagem teatral, bem como do significado do que é o seu “verdadeiro teatro”, o encenador inglês viaja por vários países africanos e asiáticos apresentando-se com um grupo de atores de diversas origens, para as mais diferentes culturas e públicos. Levam apenas um tapete, que é estendido no chão, e contam para a platéia a sua volta uma estória, em geral partindo de um objeto. Assim como a roda de Haddad, essa conformação espacial propicia um contato muito próximo com os espectadores, que muitas vezes coparticipam da ação e “entram” no espetáculo. Com a inexistência de um limite físico – apenas uma linha desenhada no chão ou apenas as do tapete – os lugares são demarcados, mas se interpenetram, criando a possibilidade de um espaço cênico único, somado também ao lugar do público. No cenário de *A esposa muda*, apenas a forma do volume, um elemento abstrato, presente desde a abertura do espetáculo, exercita a imaginação de quem passa pelo local. Mudam os lugares das apresentações, a estrutura do espetáculo permanece a mesma.

⁴⁵ Amir Haddad criou, em 1975, o Grupo *Tá na Rua*, depois que “observou a forma como os vendedores ambulantes mantêm a atenção dos potenciais clientes e como estruturam a roda de público”.(CARREIRA, 2007, p.117). Haddad buscava um maior vínculo com o público “gerando, assim, a ‘roda’, como uma forma mais aberta de teatro de rua. [...] Deste processo nasceu o protótipo do espetáculo do *Tá na Rua: a roda*”. (CARREIRA, 2007, p.120-121).

⁴⁶ “*O espetáculo no tapete*”, tradução nossa.

4.2. A Cenografia e o Espaço Vazio

“Um copo vazio está cheio de ar...”
Gilberto Gil

Ao pensar e ao trabalhar as relações espaciais na arquitetura teatral, podemos estabelecer lugares específicos que darão origem aos espaços cênicos por meio de cenários – ou mesmo por sua ausência. O cenário é o recurso visual mais importante que um encenador pode utilizar para a definição do lugar, do onde e do tempo em que se passa a ação dramática e, conseqüentemente, é uma das principais referências de nossa experiência de espaço. Mas o fato de ser um dos principais elementos visuais de um espetáculo – e de poder definir o lugar e/ou o tempo de uma ação e de propor um diálogo com o ator, situando-o no espaço – não pode nos levar a confundir, nem cenário e nem cenografia ⁴⁷, com a arquitetura teatral.

Num mesmo espetáculo – que pode ser montado nos mais diversos espaços e adaptado a diferentes arquiteturas teatrais – o ator terá condições de encontrar o seu personagem sempre que tiver consciência de um lugar concreto, objetivo. A definição desse lugar providencia certa familiaridade entre ator e personagem, e é onde o ator constrói o seu mundo familiar. A cenografia, por meio do cenário, tem o papel fundamental de proporcionar, para o ator, o “encaixe” de seu personagem, o mais rapidamente possível, e a construção da cena. E remete, tanto o ator quanto o espectador, ao “lugar”, podendo determinar a apropriação do espaço, dando origem aos espaços cênicos. O significado de um lugar concreto e específico, desenhado pela cenografia para o ator, é análogo ao significado da casa para seu usuário, o morador, como explica Brandão (2007), citando o filósofo Moacir Laterza: “a casa, o lugar onde o sujeito reconquista sua identidade, sua segurança, é o lugar onde eu reconquisto as minhas certezas, depois de viver o mundo como um certo trãnsfuga, na viagem, nas ruas, andando”. No processo de criação do Galpão, a construção

⁴⁷ Não pretendemos fazer, aqui, a distinção entre os termos “cenário” e “cenografia” – e temos consciência de que, nas “artes dos espetáculos”, esses conceitos muitas vezes se substituem e às vezes se interpenetram. Basta, para efeito deste trabalho, lembrar que a *cenografia* é mais abrangente, pode conter outros elementos cenográficos, além do *cenário* físico, palpável.

das cenas e dos personagens se origina, também, nos elementos cenográficos – e até nos figurinos:

Numa das figurações de *Pequenos Milagres* eu faço um vendedor de loteria. Na véspera da estréia chegou o figurino. Me deram uma calça que era larga, começou a cair e eu comecei a dobrar as pernas, tive que fazer um personagem mais gingado, com as pernas meio abertas, para a calça não cair. E ficou assim. Hoje é a mesma calça, não preciso mais de cinto, mas o personagem ficou assim, gingado. Da mesma forma aconteceu com a saia do frei, no *Romeu e Julieta*, que me dava algumas possibilidades. Você podia diminuir de tamanho, sem que o público visse que eu estava dobrando o joelho. Então eu usava muito isso, porque é uma coisa que o figurino me proporcionava. Para o ator, é preciso ter o máximo de elementos, desde o início. [...] E na cenografia, se você tem na mão a escada, a luz, a música etc., você tem material para moldar o personagem naquele espaço. (PELÚCIO, 2009)

Se a cenografia dá suporte ao ator na criação de seu personagem, da mesma forma ajuda o espectador a se localizar num determinado contexto. Analisaremos a cenografia nesse sentido, como fundamental na caracterização do espaço cênico, fazendo uma “ponte” entre o espaço e o lugar e dialogando diretamente com a arquitetura teatral. Não pretendemos nos aprofundar, aqui, sobre a linguagem cenográfica na história das artes cênicas ⁴⁸, mas ressaltamos que o avanço tecnológico, principalmente a invenção da luz elétrica em meados do século XIX, contribuiu enormemente para a “explosão” do palco e, conseqüentemente, para mudanças nas concepções cenográficas e nas relações entre espectadores e atores. Os cenários, até aquele momento, têm um papel preponderante na representação e na determinação dos lugares e da época da ação dramática e, também, uma grande relevância no aspecto plástico da encenação. Mas a predominância do uso dos telões bidimensionais e o uso de algum mobiliário ou objeto de cena possibilitam apropriações tímidas do espaço cênico, ao apresentar uma unidade restrita ao palco de arquitetura bem definida.

⁴⁸ Ver a dissertação de mestrado: URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**, 2006. (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2006/2006-me-urssi_nelson.pdf>. Acesso em: 25 de fev. 2009. Orientada pelo prof. Doutor e cenógrafo Ciro Del Nero de Oliveira Pinto, traz uma pesquisa completa sobre a evolução cenográfica no teatro ocidental. Urssi relaciona as possibilidades espaciais e técnicas do edifício teatral e do espaço cênico em cada época.

As necessidades decorrentes das novas experiências teatrais do início do século XX levam à pesquisa de novos tratamentos do espaço ⁴⁹. Procura-se, agora, “despregá-lo” do plano de referência do fundo do palco, dos telões pintados. Novos lugares para as cenas são criados, com a contribuição de uma nova arquitetura teatral e de uma nova concepção de espaço, que aproximam todos os participantes do fenômeno teatral. Por meio do trabalho de iluminação, que pode delimitar e “recortar” fatias desse espaço, ou pela criação de lugares específicos – pensando na arquitetura que pressupõe um sujeito mais participativo – a cenografia ⁵⁰ passa a propor outras formas de apropriação e ocupação. Um novo tipo de cena, trabalhada concomitantemente com a arquitetura teatral, é criada também por elementos tridimensionais modelados pela luz, o que se faz possível com os avanços técnicos do começo do século XX. Assim, a luz elétrica dirigida, colorida, intensificada ou diminuída torna a terceira dimensão uma realidade viva, como afirma Peter Brook, em *Fios do tempo*:

Os grandes dias do cenário pintado pertenciam à era da iluminação precária, das velas ou da ribalta a gás, que achatavam o intérprete de modo que ele e o quadro tornavam-se um só. No dia em que o primeiro holofote foi pendurado ao lado do proscênio, tudo mudou: o ator agora sobressaía, era substancial, e, de repente, uma contradição apareceu entre o seu volume e a pintura realista bidimensional às suas costas. Os grandes inovadores na arte de projetar cenários, Adolphe Appia e Gordon Craig, sabiam disso antes da primeira guerra mundial. (BROOK, 2000, p.72-73)

Abre-se a possibilidade de um trabalho diferenciado do volume espacial, até então conformado principalmente pela movimentação dos atores, de um lado, e por um aglomerado de pessoas assistindo ao evento em lugares predeterminados, de

⁴⁹ Sobre a evolução da concepção cenográfica, especificamente no século XX, ver o excelente artigo da arquiteta Evelyn Furquim Werneck Lima, doutora em História Social pela UFRJ, LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Concepções Cenográficas: o Teatro e BAUHAUS*, **O Percevejo**, n. 7, p.44-60, 1999. Revista do Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro UNIRIO.

⁵⁰ Lembramos que é comum referir-se à *cenografia* de um espetáculo como somente aos seus *cenários*. No entanto, no nosso entendimento, a cenografia é bem mais abrangente: corresponde à soma de todos os elementos que caracterizam plástica e visualmente o espaço cênico. Além dos cenários, elementos concretos e que possuem materialidade, a cenografia engloba também o desenho da iluminação, por exemplo – e por meio da luz pode-se criar “lugares” ou “espaços” sobre uma superfície. Dessa forma, podemos nos referir à *cenografia* de uma montagem mesmo com a ausência total de *cenários*. Sobre a revolução da cenografia e do espaço cênico no século XX, ver texto de BABLET, Denis. *Expressionismo. Cadernos de Teatro*, n. 66, p.16-22, 1975. Publicação d'O TABLADO.

outro. Adolphe Appia propõe uma desmaterialização da cena por meio dos recursos de iluminação. E Gordon Craig idealiza cenários que permitem uma fluidez de formas e volumes favorecidos pela utilização da luz. A cenografia se aproxima da arquitetura.

4.2.1. A Cenografia sem Cenários

A questão não é ter ou não cenários. O importante, como afirma Brook (1994a, p.78) é que quando “começamos a pensar em cenários, se trata de uma questão simples, básica e muito prática: ‘É bom ou não? Realiza a função? Funciona?’. Se tomarmos um espaço vazio como ponto de partida, a questão se reduzirá a sua eficácia”⁵¹. A ausência de formas rígidas torna todas as convenções imagináveis e Brook (1994a, p.36) lembra que a presença de um cenário molda a mente do espectador, enquanto “uma área vazia não conta uma história, assim a imaginação, a atenção e os processos mentais dos espectadores são totalmente livres”. E comenta (1970, p.89) que “a inexistência de cenário no teatro elisabetano era uma de suas maiores liberdades”. Nos remetemos, novamente, às reflexões de Cacá Brandão, sobre o vazio em Shakespeare:

A questão do palco vazio no Teatro de Shakespeare... No teatro elisabetano, na encenação das peças de Shakespeare, era fundamental a colaboração imaginária do espectador. Então em Shakespeare, e isso é fundamental pra gente, com uma plaquinha falando assim “Praça de Verona”, “Castelo do rei”, o espectador já criava, imaginariamente, uma formatação do palco, sem necessidade de ter todo aquele *décor*. Então é fundamental isso em Shakespeare. Primeiro porque leva à participação imaginária do espectador – ele não precisa ter todos os referentes colocados em cena, ele coloca imaginariamente aquilo, isso dá uma tensão muito grande para a palavra. A questão não é o espetáculo, é o jogo dramático, esse é um primeiro aspecto. Um segundo aspecto é que isso permite – e é o lado que o Peter Brook vai enfatizar muito – uma flexibilidade muito grande de tempo. O cara sair da praça, já estar no Castelo dos Capuletto, já estar na capela do Frei Lourenço. (BRANDÃO, 2007)

⁵¹ No original, em espanhol: “*empezamos a pensar en el escenario. Se trata de una cuestión sencilla, básica y muy práctica: ‘¿Es bueno o no? ¿Realiza una función? ¿Funciona?’. Si tomamos un espacio vacío como punto de partida, la cuestión se reducirá a su eficacia*”. [Tradução nossa].

Os teóricos da preparação do ator ressaltam que qualquer possibilidade de ação dramática depende da interação do ator/personagem com o lugar e com a arquitetura teatral, mesmo no espaço vazio. A norte-americana Viola Spolin (1979, p.15) explica que no teatro de improvisação, sem figurinos ou cenários, “o ator aprende que a realidade do palco deve ter espaço, textura, profundidade e substância – isto é, realidade física”. O polonês Jerzy Grotowski (1971), considerado um dos encenadores mais influentes do século XX, propõe, conforme registrado no livro *Em busca de um teatro pobre*, que toda a responsabilidade pela ação dramática deve ser centralizada no ator e seu corpo. Grotowski (1971, p.18) sugere a eliminação de elementos cênicos – do figurino e da maquiagem à iluminação e ao cenário – determinando a expressão dramática como domínio exclusivo do corpo do ator e de sua relação com o público: “podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator. Todas as outras coisas são suplementares” Ou, dito de forma mais sintética: “A essência do teatro é um encontro” (GROTOWSKI, 1971, p.41).

Mas, se já é possível eliminar os adereços da ação, é impossível descartar, efetivamente, a arquitetura teatral e o espaço cênico onde acontece o encontro ator/espectador. Arquitetura teatral entendida aqui não somente como materialidade do espaço, no plano das quatro paredes físicas, mas como relação do homem com esse espaço, seja no teatro edificado, seja na rua. E espaço cênico compreendido como espaço da ação de todos os agentes envolvidos nesse encontro determinado por essa arquitetura. A caracterização do espaço cênico no “vazio” ficará a cargo, principalmente, da movimentação do ator, do texto ou da própria ação dramática – e sua compreensão dependerá, também, da participação da imaginação do espectador. O “vazio”, nessa hora, é entendido como a expressão abstrata do “espaço” que se materializa em “lugar” por meio das ações e das relações estabelecidas no espetáculo, entre os atores e o público.

A apropriação e o domínio da arquitetura teatral da rua e a criação de espaços cênicos que propiciem um diálogo com o público, e promovam um *plus* de sentido ao espetáculo, são marcas do grupo Galpão desde as primeiras montagens. E encontramos na peça *Corra enquanto é tempo*, de 1988, um dos melhores exemplos: os espaços cênicos conseguem inserir o espectador na ação, como “parte efetiva da fábula”, mesmo no “vazio”. Talvez seja esse um espetáculo que demonstra, com clareza, a interface entre a falta de limites físicos do espaço cênico

e a falta de limites entre ficção e realidade no drama. Em princípio, para o público, tudo é “real”, pois a montagem se baseia numa tipologia de personagens que são próprios das cidades, encontrados facilmente nas ruas de qualquer metrópole – e a percepção de que se trata de um “espetáculo”, a consciência da ficção, descortina-se apenas no terço final da peça. Como relata Eduardo Moreira em entrevista de 2008, “hoje, acho que se fôssemos fazer o espetáculo, apanharíamos”.

4.2.2. Corra enquanto é tempo

Corra enquanto é tempo, escrito e dirigido por Eid Ribeiro, é exemplo vívido de interpenetração e de co-participação entre atores e público num mesmo espaço cênico. A sobreposição de um ritual teatral com um ritual religioso, numa fusão que parece proposital, dá um caráter peculiar a esse trabalho. Conta Moreira (2007, p.10) que “o ponto de partida foi o tema da proliferação das seitas religiosas protestantes e dos grupos de crentes, que na década de 1980 começavam a invadir as praças e as ruas das principais cidades do país”.

Nota-se a importância da escolha da arquitetura teatral de *Corra enquanto é tempo*: o espaço urbano, o lugar – e, como consequência, a possibilidade de uma constante construção e recriação de espaços cênicos em cada apresentação. A arquitetura teatral escolhida coincide com os lugares onde comumente se desenvolvem as manifestações de fé ao ar livre nas cidades: praças e ruas movimentadas e/ou de grande conotação simbólica, com grande fluxo de pedestres (foto 11). A peça é, em geral, apresentada perto de estações rodoviárias e ferroviárias, largos de igrejas e outros monumentos urbanos significativos. A construção dos espaços cênicos é determinada pelo lugar – e pela conotação simbólica que esse lugar pode acrescentar à montagem.



FOTO 11: *Corra enquanto é tempo* – Frascati – Itália
Fonte: LAU, Waldir. IN: MOREIRA, Eduardo. *Textos de rua*.

No início do espetáculo, os atores/personagens caminham em direção a um lugar específico de uma arquitetura teatral previamente escolhida por seu *significado* no ambiente urbano, carregando como único adereço cenográfico um grande estandarte, além de uma mala e alguns instrumentos musicais. As únicas referências espaciais físicas são as características dos elementos urbanos do próprio lugar: a topografia, a pavimentação, a arborização pública e as fachadas adjacentes. A algazarra musical provocada pela trupe tem grande importância para a conformação do espaço cênico e para a sua ampliação, pois o som é elemento importante para a atração e a participação dos espectadores no evento que se inicia, mesmo sem uma visualização completa da “cena”. Esse é um artifício usado em espetáculos de rua que nos remete, também, à formação dos cortejos que seguem atrás das “chamadas” para as apresentações circenses. Para o público, duas expectativas se fundem e se confundem: afinal, vai começar “uma pregação religiosa” ou “um teatro”?

Corra enquanto é tempo não tem um cenário específico, são as fachadas das edificações urbanas que fazem o desenho das cenas, apresentadas nos lugares em que, tradicionalmente, se concentram pregadores e fiéis (foto 12). São esses lugares que se transformam automaticamente em espaços cênicos e mesmo em “espaços de fé”, na medida em que se aproximam curiosos e, muitas vezes, reais devotos.

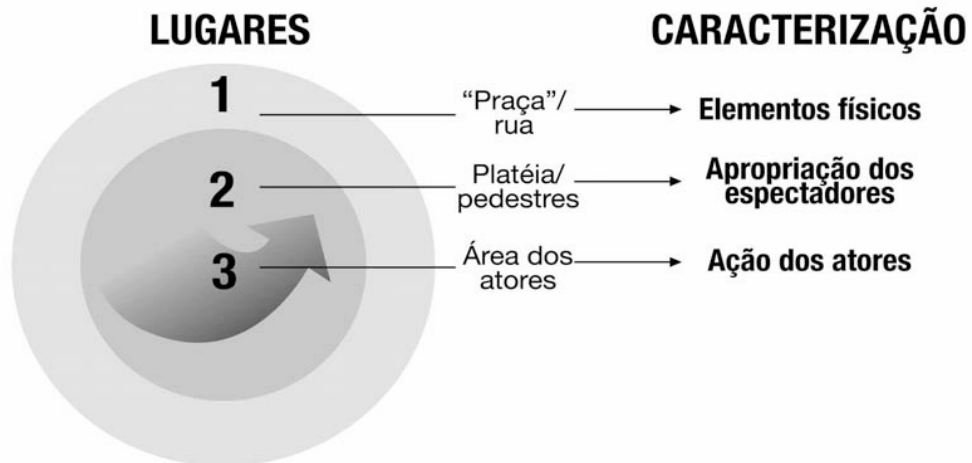
Assim, um determinado lugar dá suporte à ação, com a apropriação do espaço, ao mesmo tempo, pelo público e pelos personagens: um pastor e sua família de crentes, composta pela esposa, duas filhas, um tio (falso cego) e um primo vindo “do interior”, interpretado pelo mesmo ator que, na segunda metade do espetáculo, incorpora o sétimo personagem: um travesti.



FOTO 12: *Corra enquanto é tempo* – Memorial da América Latina – São Paulo/SP
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

A marcação de cena obedece a uma hierarquia espacial definida, com o pastor centralizado e destacado em relação à sua família, que o envolve em semicírculo e a certa distância. Não existem barreiras físicas ou marcações gráficas no chão que possam delimitar o espaço cênico, construído no momento mesmo da encenação e definido somente pela movimentação dos atores e do público (fig 3). A ação se desenvolve no nível do chão e o estandarte é o único elemento físico vertical. A atenção dos espectadores/fiéis circula horizontalmente, elevando-se verticalmente quando texto e atores fazem menção ao “céu” ou à “salvação divina”. Durante todo o espetáculo há total interação entre atores e público, bem à maneira dos cultos evangélicos, em que temos um único ponto espacialmente destacado: o pastor. Esse personagem provoca a interação e procura uma constante integração com os fiéis/espectadores, o que é facilitado pela total ausência de limites. Por

causa da proximidade, às vezes é alcançado até um contato físico, dependendo exclusivamente da participação do público de cada espetáculo.



Os espaços cênicos se desenvolvem:

- ▶ no lugar **3**
- ▶ sobrepondo **1/2**
- ▶ sobrepondo **1/2/3**

FIGURA 3 - Esquema espacial de *Corra enquanto é tempo*
Fonte: do Autor,

O espaço cênico delimitado pela movimentação constante, tanto do elenco quanto da platéia, ganha nova característica na segunda metade da encenação. A entrada do personagem travesti traz à tona, tanto no texto quanto na ação dramática, a discussão sobre o lugar em que se realiza o espetáculo, o que torna-se o principal motivo de conflito na peça. Afinal, o lugar “de pregação”, escolhido pelo pastor e sua família, coincide com o lugar “de trabalho” e sobrevivência do travesti – e a incompatibilidade de ocupações tão diferentes em um mesmo local torna-se explícita (foto 13). Novos espaços cênicos podem ser criados por meio das relações que surgem entre os vértices do triângulo: o pastor e sua família, os espectadores e o travesti.



FOTO 13: *Corra enquanto é tempo* – Campinas / SP
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

O público, com papel ativo na cena, nem sempre é capaz de fazer a diferenciação entre o real e o imaginário, situação que muitas vezes não se resolve nem mesmo ao final da apresentação, quando os atores/personagens deixam o lugar da maneira como entraram, carregando o estandarte ao som de cânticos, enquanto a platéia se dispersa. Em alguns casos, como lembra Cacá Brandão (1999, p.67), os “espectadores juntavam-se ao coro para cantar e acompanhar as coreografias. Às vezes, depois das apresentações, o grupo era convidado para cantar e participar de cultos nas igrejas evangélicas”. Em *Corra enquanto é tempo* a apropriação do espaço ocorre, pela própria concepção e proposta de trabalho, de uma forma muito espontânea e natural (foto 14). E os limites entre atores e público se estabelecem pelo respeito ao cidadão, à atividade teatral/religiosa e à liberdade de expressão.



FOTO 14: *Corra enquanto é tempo* – Praça da Liberdade – BH / MG
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH.

5. O TRÂNSITO ENTRE RUA E PALCO

No teatro convencional o público vai esperando ser provocado. Na rua, é uma surpresa, e o público recebe o impacto. Pernas-de-pau, teatro-de-rua é impacto. Figuras mágicas invadem o itinerário, o roteiro, o cotidiano das pessoas. É como uma miragem: de repente, no meio da rua, surgem figuras extraterrenas, altas, magras, vestidas impropriamente e apitando – é o espetáculo que surge. O teatro na rua rouba o tempo das pessoas, que às vezes vão chegar atrasadas meia hora ao seu destino. [...] O teatro na rua pode ser também aquele em que o ator se confunde com o público, e o espetáculo, com a realidade. É o mais próximo da realidade. É a farsa mais real, que assume inclusive o risco igual ao do fato, como se fosse real.

Wanda Fernandes
52

Eduardo Moreira (2008a) depõe – fazendo uma referência explícita a Brecht e outra, indireta, a Grotowski e sua busca de um encontro com o público – que nos primeiros espetáculos o Galpão deseja “tirar o teatro desta pequenez da casa de espetáculo. O público é muito comportado, pra não dizer às vezes sonolento. O que Brecht chamava de público burguês, aquele que entrava, tirava o chapéu e deixava a cabeça junto. A rua tem muito mais inquietude, o risco é muito maior e o encontro também.” Nesse início de caminhada, embora o Galpão se aventure também em espetáculos no palco, é a atuação na rua que marca e caracteriza o trabalho do grupo.

O ator Arildo de Barros⁵³ (2008), lembra que no final dos anos 1960 e início da década de 1970, o movimento teatral em Belo Horizonte é restrito a poucas salas de teatro. Barros ressalta que, na época, “quem quisesse fazer alguma coisa, teria que entrar na concorrência para disputar um espaço”. Além de alguns auditórios de escolas, havia o Teatro Francisco Nunes, o Teatro Marília, inaugurado em 1964, e o Teatro da Imprensa Oficial, também da década de 1960. O ator atesta que a falta de espaços teatrais na capital mineira resulta no êxodo das pessoas de teatro, principalmente para o eixo Rio/São Paulo. A situação permanece a mesma nos anos

⁵² FERNANDES, 1982 apud ALVES, NOE: 2006, p.249-251. A atriz Wanda Fernandes foi uma das fundadoras do grupo e faleceu em 1994, no auge da carreira, consagrada pela interpretação de *Julieta* no clássico de Shakespeare, que estreou em setembro de 1992. O ensaio de Wanda Fernandes, *Reflexões sobre o teatro de rua*, está publicado na íntegra no livro de Junia Alves.

⁵³ Arildo de Barros se junta ao grupo na montagem de *Romeu e Julieta*, como assistente de direção de Gabriel Villela. Mais tarde, passa a ser membro efetivo do Galpão.

1980 – quando Belo Horizonte não tem, ainda, uma companhia teatral de destaque nacional. É nesse contexto que o Galpão inicia suas experiências na rua:

O Galpão foi o pioneiro. Já existiam mais casas, mas em número precário, quase todas sujeitas à concorrência. Então o Galpão, um grupo novo que estava surgindo, teria pouca possibilidade de ganhar uma. [...] Eles optaram pela rua, uma opção de risco, mas que deu uma primeira cara para o grupo, a cidade reconheceu aquela meninada que fazia teatro na rua no início dos anos 1980. (BARROS, 2008)

É bem verdade que o Galpão não se restringe ao espaço da rua. O grupo monta, desde os primeiros anos de atividades, algumas peças em casas de espetáculos tradicionais. No entanto, são as experiências na rua que marcam o início da trajetória.

5.1. Experiências na Rua

Várias manifestações populares de rua são tradições brasileiras. Sabemos que o maior “espetáculo” atuante nos espaços públicos no Brasil é o carnaval, capaz de mobilizar multidões. A rua também é palco de festas folclóricas, de celebrações cívicas e de procissões religiosas. Mesmo durante os anos de chumbo da ditadura militar esses encontros populares tradicionais se realizam, ainda que com controle rigoroso ⁵⁴. Mas a rua, vetada naquela época às manifestações de cunho político, deixa de ser palco viável para a música ou para o teatro. São as manifestações populares que “explodem” em todo o mundo a partir de maio de 1968 que encorajam e contribuem para a reconquista das ruas pelos estudantes brasileiros – e, também, para a disseminação do “Teatro de Rua” no Brasil como produto de uma geração (foto 15). O espaço público volta a ser arena das reivindicações políticas, nos anos

⁵⁴ A partir da edição do Ato Institucional nº 5, o AI-5, até as procissões religiosas deviam ser previamente autorizadas, com horário e local rigidamente estipulados. As manifestações eram acompanhadas pelos organismos de repressão, que procuravam impedir qualquer conotação política nesses encontros. Para o entendimento dos mecanismos de controle e censura, consultar a coletânea sobre a ditadura militar brasileira, do jornalista Élio Gaspari, editada pela Companhia das Letras, entre 2002 e 2004: **A ditadura envergonhada, A ditadura escancarada, A ditadura encurralada e A ditadura derrotada** – ver referências.

1970/1980, e reencontra seu lugar como ponto de encontro e de expressão dos desejos da população.

A rua, como espaço multifuncional – que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade –, potencializa as manifestações culturais de tipo político e lúdico [...] O teatro de rua basicamente rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano da rua. (CARREIRA, 2007, p. 37).



FOTO 15: Manifestação Diretas já – avenida Afonso Pena – Belo Horizonte/MG
Fonte: SÁVIO, Eugênio. **Grupo Galpão**: 15 anos de risco e rito

Como estabelece Carreira (2007, p.108), os antecedentes ⁵⁵ da manifestação teatral de rua ⁵⁶ no Brasil são experiências que “não conformaram um ‘teatro de rua’.

⁵⁵ Carreira considera as festas populares e as religiosas como as antecessoras do teatro de rua no Brasil: as encenações dos jesuítas na época colonial, as manifestações folclóricas, que vão se incorporar à vida urbana, as festas juninas, as manifestações carnavalescas, dentre outros. Já no século XX, o teatro passa a integrar os programas de festas cívicas como o 1º de Maio e as quermesses, comemorações principalmente dos imigrantes europeus, especialmente em São Paulo, onde se reúnem em praças e parques da cidade.

⁵⁶ A historiografia de nosso teatro foi escrita, basicamente, a partir da dramaturgia. E a cena, local por excelência do acontecimento teatral, foi renegada a um segundo plano. O Teatro de rua é ainda carente de discussão e pesquisas, talvez devido a um certo preconceito, talvez pela falta de uma conceituação clara sobre a modalidade teatral. Mas a ampliação das pesquisas, especialmente nos

[...] O teatro de rua como uma modalidade particular se define no Brasil nos anos 1960, e se estabeleceu neste momento com um caráter explicitamente político militante”. O poeta e escritor Ferreira Gullar sinaliza que os Centros Populares de Cultura – os CPCs, no começo dos anos 1960, radicalizam o “movimento da arte participante”, que põe de lado a questão estética para fazer da manifestação artística instrumento de denúncia e de ação política. Os CPCs, como lembra Gullar (1969, p.6), eram “impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política”. O golpe militar de 1964 deteve, ao mesmo tempo, a ascensão popular e as experiências artísticas dos Centros Populares de Cultura.

Mas, enquanto o novo regime procurou deliberadamente “despolitizar” o país (liquidando as lideranças políticas, os partidos e pondo o Congresso sob controle), o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura assumiram o papel de “repolitizá-lo” e já agora em termos muito mais amplos – como participação de autores – do que antes. O caminho aberto pelos CPCs foi interrompido, mas seus integrantes, obrigados a retornar à produção de arte para o público comercial, trouxeram consigo uma rica experiência que veio incentivar (e incorporar-se) as manifestações artísticas posteriores a 1964. O interesse pelos problemas políticos, a temática popular, a incorporação da música do morro e do sertão aos espetáculos teatrais, o cinema social e político de hoje têm uma de suas fontes nos movimentos de cultura popular ⁵⁷... (GULLAR, 1969, p.6)

A época assiste a uma revolução no teatro brasileiro, ligado fortemente, naquele momento, à militância política. Destacam-se os grupos sediados em São Paulo e Rio de Janeiro: Arena, Oficina e Opinião, que marcam toda uma geração e são responsáveis, também, pela popularização das artes cênicas na cultura brasileira e pela divulgação do trabalho de Brecht no Brasil. Nomes como Augusto Boal e Amir Haddad tornam-se referência e influência para diversos grupos, entre

programas de pós-graduação, tem tentado repensar essa visão. É o caso do livro de Narciso Telles e Ana Carneiro (2005), **Teatro de rua: olhares e perspectivas**, que apresenta um conjunto de estudos e reflexões em torno do Teatro de rua. O trabalho é resultado das atividades do Projeto de Pesquisa Teatro de rua: processos criativos e formação do ator/atuador, desenvolvido entre 2001 e 2003, no Núcleo de Criação e Pesquisa Teatral – TRIBO, da Universidade Federal de Uberlândia. André Carreira (2007) também se dedica ao tema no livro **Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1960, uma paixão no asfalto**. Ver também o livro de Ricardo Brügger (2008), **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea**.

⁵⁷ Augusto Boal (2000, p.221), em seu livro de memórias, lembra que “a primeira medida da ditadura foi cultural: proibidos os Centros Populares de Cultura em todo o território nacional. Por extensão, Ligas Camponesas, sindicatos, uniões estudantis, qualquer forma de diálogo”.

eles o Galpão ⁵⁸. Boal, no livro de “memórias imaginadas”, *Hamlet e o filho do padeiro*, assinala a necessidade de um novo posicionamento e de uma nova relação com o público, pois o golpe militar interrompe a trajetória do teatro no Brasil:

Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava, outro escutava. A platéia cantava no coro, mas não interferia no enredo. Agora, com a repressão, nem palco, nem platéia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias – povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais. Cada *povo* no seu canto, cada *vaca* no seu box. Dando leite, trabalhando. (BOAL, 2000, p.230 – grifo do autor)

Os circos tradicionais, com linguagem tipicamente popular, são a inspiração dos primeiros grupos que desejam reocupar o espaço democrático das ruas. Carreira (2007, p.114) observa que “quando as lutas estudantis deram lugar às grandes manifestações democráticas pelas Diretas surgiram as primeiras iniciativas de espetáculos de rua relacionados com o circo”. A configuração espacial das montagens se assemelha à dos espetáculos circenses: uma área central, como o picadeiro, envolvida pela platéia. É comum a presença de um personagem, por vezes o narrador da peça, exercendo função semelhante a do mestre de cerimônias do espetáculo de circo. A ação busca uma interação constante com o público, muitas vezes se desenvolvendo a partir da participação efetiva do espectador, e outros personagens e técnicas circenses também são incorporados à cena, como as pernas de pau, os malabaristas, os equilibristas e o palhaço ⁵⁹. A inspiração no circo tem um sentido prático: a proposta proporciona artifícios que atendem a escala do espaço da rua e que são úteis para evitar a dispersão do espectador no espaço público. O fenômeno teatral na rua promove uma transgressão, que estabelece uma nova ordem de deslocamentos de veículos e de pessoas, transformando simples pedestres em espectadores – e mesmo em participantes de um novo rito. O teatro

⁵⁸ Haddad, egresso do Oficina, mais tarde dedica-se ao teatro de rua, criando o grupo *Tá na rua*. Boal, exilado após a edição do AI-5, lança seu *Teatro do Oprimido* e desenvolve uma nova pedagogia para a formação de atores.

⁵⁹ É importante assinalar que – ao contrário das experiências realizadas na rua antes do regime militar, em que o discurso teatral politizado se sobrepõe às questões estéticas – o Teatro de Rua a partir dos anos 1980 assume uma preocupação também com a forma. A vinda de Eugênio Barba para a América do Sul contribui para um olhar mais apurado sobre a estética do espetáculo. Vários grupos teatrais brasileiros, influenciados por Barba, dispensam atenção especial à técnica e à estética. A intenção, agora, é contar uma estória e divertir o público.

recria o espaço público por meio de uma nova ocupação e da apropriação de um determinado lugar:

A ritualidade do teatro de rua expressa, e se fundamenta, na liberdade de reunião e de expressão. A cerimônia materializa-se na comunhão entre os atores e o público acidental como fenômeno de ruptura momentânea de condutas rotineiras do uso do espaço urbano. [...] A ameaça de desordem do espaço pode ser considerada como elemento tão perigoso como o material dramático levado a cena. É importante destacar este elemento para compreender melhor a potencialidade expressiva do fenômeno teatral na rua e sua latente capacidade de ruptura. (CARREIRA, 2007, p. 65-66).

Os espetáculos de rua com inspiração no circo e uma estrutura técnica simplificada – em que os próprios atores executam as várias tarefas de produção, facilitando os constantes deslocamentos – fortalecem os laços do Galpão com o público de Belo Horizonte. Nas apresentações em escolas ou em lugares marcantes da cidade os atores “passam o chapéu” ao final de cada peça para o recebimento de pequenas doações. O gesto, tradicional no teatro mambembe, garante a subsistência do grupo e marca, também, uma cumplicidade entre atores e espectadores. As montagens se ancoram na qualidade da performance dos atores, numa estética atraente, em uma dramaturgia menos complexa e em novos espaços cênicos que os lugares providenciam. Os atores carregam uma estrutura pensada em função da rua e de sua escala – e o lugar onde o grupo se apresenta é que dá o principal suporte material para a encenação. O Galpão trabalha o espaço cênico na arquitetura teatral da rua com a co-participação do público, o que exige coragem e consciência dos riscos inerentes à liberdade do espaço urbano. Nesse momento, ousamos afirmar, o espaço e a relação com o público da rua são guias fundamentais do grupo:

É curioso perceber hoje como tanto o grupo como a opção pelo teatro de rua foram elementos absolutamente fundamentais para nossa instável sobrevivência econômica nos primeiros dez anos de atividades do Galpão. Isso porque a rua nos permitiu levar adiante o desejo de fazer teatro sem depender de concorrências públicas por espaços em teatros oficiais e começar, pouco a pouco, a criar uma clientela que abarcava sindicatos, sociedades de bairros, escolas, prefeituras, além, é claro, de muito chapéu. (MOREIRA, 2008b)

5.1.1. Queremos praia

Peter Brook (1994a, p.38) ao comentar sobre os *happenings*, comuns na década de 1960, conta que, à época, acredita-se que a participação popular num espetáculo implica uma demonstração física do espectador, como subir e andar pelo palco e assumir-se como parte da trupe. Essas situações são possíveis e interessantes, lembra Brook, mas a verdadeira participação pressupõe converter o espectador em “cúmplice da ação”. Nos anos 1980, o Galpão busca a participação e o envolvimento mais efetivo do público realizando experiências muito próximas aos *happenings* que, na definição de Kaprow⁶⁰ é “uma forma de arte relacionada ao teatro que, apesar de possuir um tempo e um espaço predeterminados, contrariamente aos modelos dos espetáculos teatrais, não dispõe de um roteiro prévio para sua realização”. Brincando com a população de Belo Horizonte em *Queremos praia*, o grupo provoca e consegue a cumplicidade de grande parte dos espectadores, que seguem os atores e se incorporam ativamente a uma passeata pelo centro da cidade.

Queremos praia é fruto das oficinas do Festival de Inverno da UFMG de 1989⁶¹. Se for correto afirmar que a montagem não deve ser apontada como uma das mais significativas na trajetória do grupo, é igualmente certo apontar sua importância do ponto de vista do significado do espaço na composição de um espetáculo – e também como uma das mais ricas experiências na relação ator/espectador. O Galpão convida atores e atrizes de vários grupos teatrais de Belo Horizonte, além de bailarinos e artistas de outras áreas, para a montagem dessa performance de caráter mais imagético e que não conta com uma concentração da platéia – sendo, portanto, mais dispersa. Caracterizada como uma intervenção urbana, *Queremos praia* é apresentada apenas duas vezes em Belo Horizonte, na Praça Sete e na Praça da Savassi, lugares simbólicos da capital mineira. Eduardo Moreira conta como nasce a idéia:

⁶⁰ KAPROW, apud DIEGO, Estrella de. **Arte contemporâneo II**. Madrid, Ediproyectos Europeos, 1996. Citado por CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008. Allan Kaprow (1927-2006), artista norte-americano, cunhou o termo *happening*, como um evento artístico, em 1959.

⁶¹ Foram realizados quatro workshops “durante uma semana cada, de intervenção urbana no cotidiano e no cenário da cidade”. (BRANDÃO, 1999, p.70). Eduardo Moreira dirigiu dois, Wanda Fernandes, um, e Chico Pelúcio, outro.

foi até uma proposta minha, baseada na idéia de um grupo de São Paulo que era o *Treta na Rua*, onde eles saíam andando pelas ruas do centro da cidade, vestidos a caráter.[...] Eu procurei ampliar, botei 40 artistas, fixando mais na Praça Sete. Aí você interfere no cotidiano das pessoas, a idéia é a da interferência no cotidiano. (MOREIRA, 2008a)

O jogo teatral ocorre num espaço cênico criado em função de uma arquitetura teatral de grande significado urbano. As duas praças escolhidas para a apresentação são referências na cidade de Belo Horizonte, ambas formadas pelo cruzamento de grandes avenidas com fluxo intenso de veículos e de duas ruas, essas com os quarteirões fechados para o tráfego de veículos nos trechos que dão acesso à praça – salvo uma única exceção, a de um dos quarteirões da Rua Pernambuco, na Savassi. São esses quarteirões adjacentes que funcionam efetivamente como áreas de convivência de pessoas. Essas áreas têm características físicas próprias, algumas planas e outras com ligeira inclinação, com cerca de 2400m²: 120m de comprimento por 20m de largura.

Na Praça Sete, ponto central de Belo Horizonte, observa-se um fluxo muito maior de pedestres, em trânsito ou em atividades locais fixas, principalmente de comércio e lazer. Os frequentadores são de classes sociais heterogêneas, como ocorre no centro das metrópoles, com grande diversidade de pessoas de todas as faixas etárias. A praça é o centro político e simbólico da capital mineira, marcado por um obelisco de pedra – o famoso “pirulito da Praça Sete” – no cruzamento das principais avenidas de Belo Horizonte, a Afonso Pena e a Amazonas. Os quarteirões fechados são limitados, em quase toda a extensão, por fachadas de prédios de grande altura, o que resulta sombreamento durante grande parte do dia. Além de arborização e postes de iluminação pública, esses quarteirões possuem ⁶², uma grande variedade de mobiliário urbano, como bancas de revistas, bancos fixos e mesas de concreto com ou sem tabuleiros para damas e xadrez, dentre outros.

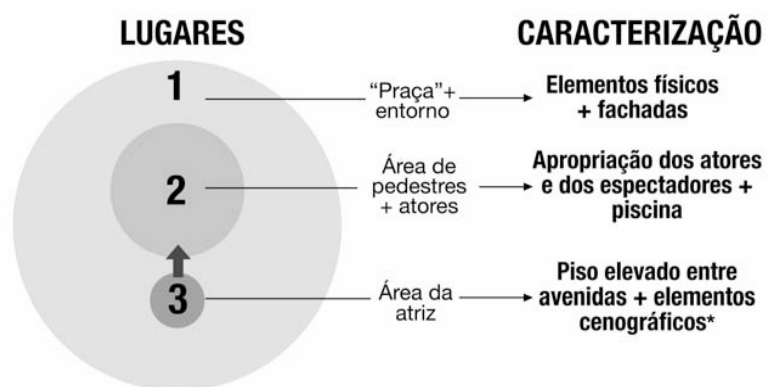
Na apresentação, felizmente registrada em vídeo ⁶³, os atores do Galpão e os artistas convidados, quase todos vestidos em trajes de banho, descem pelo quarteirão fechado convocando a população para uma manifestação de protesto e reivindicação por uma “praia” para a cidade de Belo Horizonte. A algazarra em

⁶² A área física da Praça Sete e dos quarteirões adjacentes passou por várias reformas, mas as características urbanas permanecem semelhantes até hoje, assim como as de seus freqüentadores.

⁶³ O registro em vídeo de *Queremos Praia*, captado pela câmera do cinegrafista que acompanha o ator/repórter, faz parte do acervo do Galpão, disponível aos pesquisadores no Galpão Cine Horto.

ações improvisadas, simulando situações comuns à beira do mar, convoca os passantes a aderirem à manifestação e a acompanhar o grupo na caminhada desordenada. Atores, atrizes e artistas convidados encenam a prática de esportes, espalham cremes pelo corpo e formam um grande grupo que se mistura ao povo enquanto se dirige à avenida Afonso Pena – onde está instalada, bem na esquina, uma pequena e infantil piscina de lona com 0,5m de profundidade, 2m de comprimento e 1,5m de largura. Compõem também o “cenário”, em um outro espaço cênico, quatro coqueiros de plástico e papel com cerca de 2,5m de altura, estruturados em arame e com um acabamento propositalmente tosco, instalados em cada vértice da base quadrangular do “pirulito da Praça Sete”.

Chama a atenção, em *Queremos praia*, a existência de espaços cênicos distintos e que dialogam entre si: um na esquina da avenida Afonso Pena, em que está montada a pequena piscina infantil – e esse espaço cênico se prolonga no quarteirão fechado da praça – e outro entre as duas pistas de rolamento, no “pirulito” em que estão instalados os quatro coqueiros de papel (fig. 4). A ação que se desenrola no quarteirão fechado se desloca, junto com o público, para sua extremidade, a esquina da avenida Afonso Pena.



Os espaços cênicos se desenvolvem:

- ▶ sobrepondo **1/2**
- ▶ sobrepondo **1/3**
- ▶ sobrepondo **1/2/3**

* Na Praça Sete, o “pirulito”

FIGURA 4 - Esquema espacial de *Queremos praia*
Fonte: do Autor

É na paisagem árida da interseção de duas avenidas – marcada pelo obelisco – sem possibilidade de trânsito de pedestres, com veículos transitando em velocidade, que a atriz Teuda Bara empunha um estandarte, numa convocação à participação popular. Esse espaço cênico merece destaque, pois adquire uma enorme dimensão a partir de uma solução extremamente simples: a apropriação espacial por apenas uma atriz, em meio e apesar de todo o barulho de um grande centro urbano congestionado de veículos. Cena que se faz marcante tanto pelas características físicas de Teuda Bara e seu inesperado figurino – maiô e óculos escuros – quanto pela situação inusitada em si: a presença de uma pessoa num lugar de trânsito caótico (foto 16). É esse contraste o elemento principal para a transformação do centro simbólico de Belo Horizonte em um imenso “palco”.

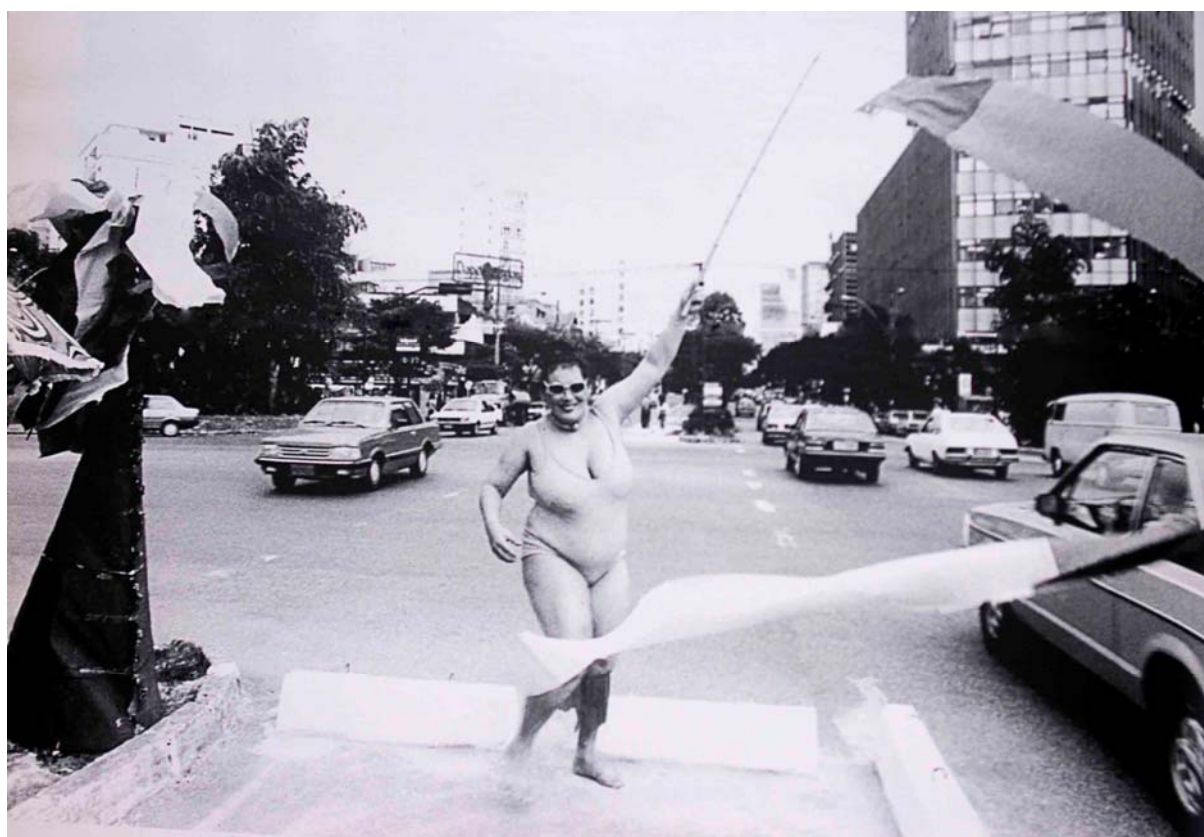


FOTO 16 : *Queremos praia* – Praça da Savassi – Belo Horizonte/MG
Fonte: SÁVIO, Eugênio. **Grupo Galpão**: 15 anos de risco e rito

É praticamente impossível aos motoristas pararem para apoiar a manifestação, é mesmo difícil para quem trafega em velocidade sequer entender o que ocorre ali, local de acesso perigoso e proibido a pedestres. Esse espaço cênico

com a atriz em destaque “joga” com outro espaço – na esquina do quarteirão fechado que desemboca na praça – formado por atores em grande interação física e dialógica com a população, à volta da pequena piscina. A participação no jogo teatral no quarteirão fechado ocorre com intensidade, não apenas pela inexistência de qualquer barreira física entre atores e público, mas também porque um ator/repórter insere, literalmente e por meio da lente de seu cinegrafista, o espectador na cena. O roteiro, bem simples, não se baseia em um texto previamente estabelecido, mas se desenvolve a partir das “deixas” surgidas no contato com os populares pelo caminho. O “repórter” e seu cinegrafista registram o evento e provocam ainda mais a participação popular, obtendo respostas surpreendentes nas entrevistas. A dupla faz uma “ponte” entre a movimentação dos atores e a curiosidade da população, num “jogo de cena” verdadeiro. No ápice do *happening*, a atriz Teuda Bara atravessa a avenida “vestida” com um barco de papel, para parar literalmente o trânsito e fazer um mergulho apoteótico nas águas rasas da piscina infantil. Finalizando a performance, os artistas saem em cortejo, seguidos por vários participantes anônimos. Sobre a escolha do “lugar” na composição da arquitetura teatral dessa montagem, depõe Chico Pelúcio:

A Praça Sete, como marco simbólico, não tinha sido pensada. Acabou que, na nossa cabeça, como resultado de uma experiência efetiva, ela foi muito mais potente. Na Savassi não tinha essa relação com o espaço público central, com o “pirulito”, uma zona árida, uma área de pouco lazer e muito trabalho, toda essa relação característica de centro de cidade. Tanto que na cabeça de todo mundo, inclusive na nossa, o sentido da experiência na Savassi foi se diluindo, o que ficou, aumentou e potencializou, foi a experiência na Praça Sete. (PELÚCIO, 2008)

5.2. Experiências no Palco

Belo Horizonte, na década de 1980, já se firma como um pólo musical de expressão nacional e mesmo internacional, principalmente devido ao sucesso do chamado Clube da Esquina. Os olhos do público e da mídia começam a se voltar para a capital mineira também por causa da repercussão internacional do Grupo Corpo, na área da dança. Mas a cidade não tem, ainda, uma cultura teatral compatível a uma metrópole com quase dois milhões de habitantes. Dos palcos de

Belo Horizonte saem, nos anos 1970 e 1980, importantes nomes que almejam dedicação exclusiva ao teatro e migram para o eixo Rio/São Paulo. Arildo Barros (2008) assina algumas matérias, no antigo Diário de Minas, relatando o problema:

uma matéria era sobre a carência de casas de espetáculos na cidade. A outra era sobre o êxodo, eu lembro que mencionava uma porção de pessoas que tinham ido embora para o Rio e São Paulo ou que tinham abandonado a atividade. E terminava com uma porção de perguntas: onde está fulano, que fez isso e aquilo? Onde está sicrana?

. Os poucos espaços da cidade estão quase restritos às companhias já estabelecidas. Nesse contexto, as casas de espetáculo não parecem estar nos primeiros planos do Galpão, embora o grupo experimente também montagens em espaços fechados, como conta Beto Franco:

Historicamente, de fato, fica essa imagem de que o Galpão é um grupo de rua, porque ele surpreendeu fazendo teatro de rua, mas o Galpão nunca deixou de fazer teatro no palco. O primeiro espetáculo foi na rua, o segundo já foi no palco, que é o *De olhos fechados*, que era um espetáculo infantil. Depois veio o *Ó procê vê* e logo depois veio o *Arlequim*, que foi pra palco de novo. Aí veio a *A esposa muda* e depois o *Álbum de família*, no palco. O Galpão, desde o começo, sempre teve essa alternância. Mas acho que a gente acabou “viajando” mais no teatro de rua. (FRANCO, 2008)

Além das peças listadas por Beto Franco, podemos mencionar outras produções que alternam a escolha espacial, entre o palco e a rua. *Triunfo, um delírio barroco*, é encenada no palco logo depois de *A comédia da esposa muda*. A peça *Foi por amor*, montagem de rua de 1987, é encenada logo após a experiência com *Triunfo*, no palco. E *Corra enquanto é tempo*, espetáculo de rua de 1988, antecede o nelsonrodriguiano *Álbum de família*. Mas é preciso notar que nos primeiros anos os espetáculos de palco do Grupo Galpão têm um público reduzido, sem nenhum registro de grandes bilheteria. E a arquitetura teatral dos espaços fechados ainda não contribui de maneira efetiva para a linguagem do grupo.

Nessa época, os contatos mais importantes do Galpão ainda se dão, prioritariamente, com pessoas e grupos ligados a experiências de rua. É bem verdade que a participação, em 1987, na montagem de *Triunfo, um delírio barroco* no Palácio das Artes (foto 17), possibilita ao Galpão a primeira vivência em uma

grande produção, que integra também o corpo de baile e a orquestra sinfônica da Fundação Clovis Salgado.



FOTO 17: *Triunfo, um delírio barroco* – Palácio das Artes – Belo Horizonte/MG
Fonte: CAMPOS, Gustavo. CPMT/ GCH

Triunfo, um delírio barroco não chega a influenciar o grupo no sentido de uma mudança de rumo, embora sinalize para a importância da música e da dança na formação do ator. A experiência no Palácio das Artes é importante também pelo fato de o grupo, ainda pouco conhecido pelo grande público, ser especialmente convidado a se apresentar na maior casa de espetáculos da capital, com ampla repercussão na mídia.

5.2.1. Álbum de família

O Galpão vivencia montagens no palco, como já dissemos, mas sem grande repercussão de público ou de crítica. Mas em 1990 monta um dos trabalhos de maior destaque do repertório do grupo: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, com direção de Eid Ribeiro. A guinada é de 180° no que diz respeito à dramaturgia e à escolha do texto/autor – e o Galpão prova a capacidade de se adequar perfeitamente ao palco italiano tradicional. O desempenho do grupo, muito elogiado, merece prêmios importantes e a peça marca um novo momento do grupo:

Um grupo que era conhecido pelo teatro de rua, com predominância absoluta de comédias, se lançava no risco de enfrentar a mais escura das tragédias de Nelson Rodrigues. Tudo isso com uma direção do Eid Ribeiro, que não fazia muita concessão ao gosto popular. A montagem representou um fecho daquilo que chamamos de “trilogia brasileira”, uma busca do nosso teatro pelas raízes da nossa brasilidade⁶⁴. E esse lado escuro do teatro “desagradável” do Nelson era fundamental. E a montagem era mais expressionista do que qualquer coisa. (MOREIRA,2008b)

Álbum de família faz temporada em importantes capitais brasileiras e é fundamental para o currículo dos atores e para a abertura do repertório. A cenografia do artista plástico Rômulo Bruzzi e a iluminação de Jorginho de Carvalho criam no espaço cênico uma atmosfera expressionista, com predominância do cinza. Com pouco uso da cor, utilizada quase exclusivamente nos figurinos e objetos de cena – e com a exploração dos fortes contrastes de luz e sombra – os planos verticais no fundo do palco, forrados de tecido cinza liso bem neutro, ajudam a destacar as figuras bem iluminadas dos atores, delineando, principalmente, a expressividade de suas faces (fotos 18 e 19). O caráter mais abstrato da cenografia, sem uma menção figurativa, faz com que a criação e definição de lugares sejam basicamente determinadas pelo texto, pela ação dos personagens no palco e pela importante marcação da iluminação – ora explorando a conformação de um volume de luz, ora chapando a imagem dos personagens, efeitos conseguidos pelo trabalho de claro/escuro.



FOTO 18: *Álbum de família* - Teatro Marília/ BH



FOTO 19: *Álbum de família* - Teatro Marília/BH

⁶⁴ A “trilogia brasileira” a que se refere Moreira compreende as peças *Corra enquanto é tempo*, *Foi por amor* e *Álbum de família*.

Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

A proximidade do público com o espaço cênico criado sobre o palco italiano, foco do olhar da platéia, exige dos atores um crescimento no que se refere à interpretação e um domínio de linguagem teatral até então não experimentados, pelo menos não com tanto rigor. Como relata Junia Alves (2006, p.69) “a preparação subjacente a essa nova linha de trabalho exigiu dos atores uma pesquisa extensa [...], a trupe também aprendeu técnicas de projeção de voz e alinhamento corporal”. Os detalhes e sutilezas das performances são mais trabalhados, pois a arquitetura teatral proporciona uma maior exposição dos atores (foto 20), que abandonam os procedimentos circenses e os elementos do teatro mambembe, características da prática teatral do grupo.

O espaço cênico é contido no palco, lugar dos atores, e não se amplia em direção à platéia, o lugar do público, claramente delimitado pelo conjunto de poltronas. Os sons vindos da coxia, emitidos por *Nonô*, o personagem principal dessa montagem, nos fazem imaginar um outro espaço cênico, não visível, percebido por uma constante pontuação no decorrer de toda peça. O diretor Eid Ribeiro cria também a figura de um narrador, o personagem Nelson Rodrigues, que estabelece uma ligação mais direta com o público, “quebrando” a quarta parede por meio do texto, mas com uma ação restrita ao palco, sem qualquer interação física.



FOTO 20: *Álbum de família* – Teatro Marília – Belo Horizonte/MG

Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

A iniciativa do Galpão na escolha do texto, do espaço e do exigente diretor, mostra a determinação na busca por novas experiências e possibilidades teatrais. *Álbum de família* é a prova de fogo que libera definitivamente o trânsito entre palco e rua, pois se na relação com o público num palco italiano convencional há uma barreira maior do que na rua – já que o espaço impõe uma hierarquia – o palco também demanda do ator um outro tipo de preparo. O Galpão inaugura uma estrutura mais profissional:

Talvez pelo fato de ter sido um espetáculo de estrutura e de montagem mais complexas, exigiu do grupo uma organização mais diversificada e complexa também. É também o momento chave em que nós conseguimos comprar o espaço na rua Pitangui, 3413, o que representou uma substancial mudança na nossa maneira de produzir figurinos, adereços e cenários. Com o espaço próprio, tudo era produzido permanentemente desde o início da montagem. (MOREIRA,2008b)

O grupo sente essa necessidade, “esse desejo: trabalhar a delicadeza, a nuance, a perfeição. O sutil é mais difícil na rua, onde você trabalha com a máscara. O palco te possibilita uma sutileza, para o ator é um lado muito importante”. (MOREIRA, 2008b). Os atores enfrentam personagens mais complexos e a necessidade de trabalhar um texto de maior profundidade, em que descobrem e tomam consciência da importância da palavra, um “ganho de um grupo que, até

então, havia se formado a partir, sobretudo, dos exercícios corporais desenvolvidos pelo ator”. (BRANDÃO, 1999, p.88).

6. O DOMÍNIO DO ESPAÇO CÊNICO

Uma coisa interessante é uma possibilidade que a gente descobriu a partir de *Romeu e Julieta*, que é poder fazer o espetáculo tanto na rua quanto no palco. Isso abriu, de fato, uma possibilidade para o Galpão muito legal, porque deixar de fazer nos palcos... Veja, a gente fala muito que o espetáculo de rua mais pessoas assistem, democratiza a coisa, não cobra ingresso etc. Por outro lado, tem muita gente que não vai assistir ao espetáculo na rua exatamente porque é na rua! Falta de conforto, chuva... a pessoa prefere ir no Palácio das Artes, numa sala. A gente pensou o *Romeu e Julieta* pra rua, mas como a gente foi pro palco e deu certo, a partir do *Romeu e Julieta* a gente já tentou, para outros espetáculos, o *Molière imaginário*, por exemplo, o *Um trem chamado desejo* – no Trem mais ou menos, porque não dá pra fazer na rua, mas dá pra fazer em ginásios, por exemplo – e *Um homem é um homem*, espetáculos que são de rua, mas você faz no palco tão bem quanto se fizesse na rua. Você não perde nada se o espetáculo for pro palco. (FRANCO, 2008)

A peça *Romeu e Julieta* representa mais do que a consagração definitiva. Significa também uma descoberta e uma conquista: o pleno domínio do espaço cênico. A trajetória iniciada na arquitetura teatral da rua, que oferece diversidade de lugares e de públicos, alcança um novo momento: a busca de mobilidade e de flexibilidade nas escolhas espaciais. A partir de *Romeu e Julieta* o Galpão é capaz de lidar com o espaço de acordo, apenas, com as necessidades de seu “fazer

teatral”. A experimentação de novas arquiteturas, de novos lugares, reflete a necessidade de um diálogo aberto e constante – e o desejo de trabalhar diferentes e expressivos espaços cênicos. Neste ponto, lembramos que a rua é, sim, fundamental no processo de construção da linguagem teatral do Galpão, mas não é o principal motivador do grupo. Moreira (2008a) observa que a essência do Galpão está no trabalho coletivo: “... as coisas vão aparecendo. Acredito que tem pessoas que têm tudo na cabeça, mas no nosso caso não, é todo mundo fazendo, mesmo. Tudo vai sendo descoberto durante o processo, é nossa marca”. É essa “força de grupo” que possibilita ao Galpão manter as próprias características, mesmo trabalhando com tantos e diferentes colaboradores.

6.1 Romeu e Julieta

Sabemos que o Galpão trabalha com extrema competência a cenografia de seus espetáculos, muitas vezes com a colaboração de profissionais destacados, e dedica atenção especial também aos adereços e figurinos. Mas o grupo tem igual domínio sobre o “vazio”, que pode assumir um caráter determinante na montagem, providenciando uma nova relação do elenco com o público. O espaço cênico do palco vazio é apropriado pelo Galpão com maestria, à semelhança do que ocorre em um picadeiro de circo, que se transforma continuamente para as várias cenas: o palhaço entra e faz sua performance, monta-se uma trave para o equilibrista, surge a jaula do leão, para logo o espaço se transformar, na atuação do trapezista. A rápida metamorfose do espaço cênico vazio se dá, como já dissemos, pela colaboração da imaginação do público. É por meio da flexibilidade mental do espectador que transformações de tempo e de espaço são providenciadas, o que empresta agilidade ao espetáculo. Essa agilidade, presente não só no andamento das cenas como também na performance dos atores, incorpora-se ao trabalho como uma das marcas do Galpão. E as experiências na rua, o entendimento do significado do lugar e o domínio das possibilidades de um espaço cênico vazio garantem ao grupo grande liberdade de ação e uma compreensão própria do fenômeno teatral.

Não por acaso *Romeu e Julieta*, concebida para a arquitetura teatral da rua, é o espetáculo de maior repercussão na trajetória do grupo Galpão.

Após a experiência de palco com a dramaturgia densa de *Álbum de família*, o grupo está pronto para o encontro com o premiado diretor mineiro Gabriel Villela, numa proposta ainda mais ousada: encenar um dos maiores clássicos de Shakespeare – e na rua! A montagem de *Romeu e Julieta*, em 1992, é a de maior sucesso de público e de crítica no repertório do grupo. O trabalho com Gabriel Villela dá seqüência ao iniciado por Eid Ribeiro, exigindo do grupo de atores o aprimoramento técnico e o amadurecimento das relações profissionais – e também das relações pessoais. Essa é uma exigência “stanislavskiana”: o ator/artista, ao trabalhar com a “criação”, precisa ser mais do que alguém “com sensibilidade e emoção” que domina uma técnica – precisa ser, também, aquele que busca entender e se formar para a vida, dizendo algo ao mundo.

Villela colocara para o elenco a necessidade dele adquirir sustentação própria, não ficar à mercê do próximo diretor, posicionar-se para si mesmo e criar uma filosofia de trabalho ou uma política de representação. Entendi que ele falava algo equivalente à “conceituação” ou “caráter” em arquitetura. [...] Penso que cumpre ensaiar *Romeu e Julieta* já com vistas na próxima peça, de modo a tornar permanentes os ganhos que adquirimos nesse processo. O que será que o grupo quer ou tem que dizer, além do imediato e das urgências de uma encenação? [...] Para o diretor inglês (Peter Brook), a cultura e a arte não fascinam por si só. Para ele o que importa é a travessia e a viagem, mais que o ponto de chegada. (BRANDÃO, 2003a, p.34).

O rico processo de preparação dos atores está registrado nos *Diários de Montagem – Livro 1*, de Cacá Brandão (2003a), que trabalhou no espetáculo desde os primeiros momentos. Brandão conta que todos compartilham a disciplina e a concentração exigidas pelo diretor – um passo decisivo para a efetiva profissionalização do Galpão. A experiência com os primeiros espetáculos, em que predomina um procedimento de montagem mais anárquico, mais dependente de improvisos e aberto à criação coletiva, é substituído pelo método verticalizado de Gabriel Villela. Brandão (2003a, p.37) registra ainda que Chico Pelúcio aponta que “é possível planejar e disciplinar tudo em uma companhia, tanto no nível de produção quanto de criação”, e que toda essa experiência enriquece a qualidade do ator e a continuidade do grupo.

Em *Romeu e Julieta* a atmosfera urbana é ingrediente fundamental da encenação e a arquitetura teatral da rua é criteriosamente selecionada, com rigor na escolha dos lugares. Os diários da montagem revelam que Gabriel Villela parte de uma idéia fixa: transformar em palco, em “chão” para os atores, a veraneio que o grupo utiliza como transporte, e também como camarim improvisado, nas apresentações pelo interior de Minas (foto 21). A premissa é a de reviver a tradição do teatro mambembe, em que a trupe viaja pelo mundo carregando seus adereços e cenários. A partir dessa idéia iniciam-se os estudos do ambiente cênico, sempre sobre e ao redor do veículo. A concepção do espetáculo é, portanto, definida antes mesmo da escolha do texto de Shakespeare.



FOTO 21: *Romeu e Julieta* – Nova Lima /MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

O Galpão, a essa altura já com 10 anos de atividades, aposta na montagem da peça a partir de um único elemento cenográfico – ou seja, todo o trabalho começa pela definição do lugar, do espaço cênico e da arquitetura teatral. Coincidentemente, esse é o primeiro trabalho do grupo com a participação efetiva de um arquiteto – e também filósofo – Cacá Brandão, na função de *dramaturg*. Para ele, os primeiros estudos do texto de Shakespeare apontam

seja no teatro ou na poesia, para o seu grande tema que é a metamorfose constante das coisas, a mudança constante das ações, as peripécias dramáticas, a mutação constante de clima. [...] De uma hora para outra o espectador sai da água fria e entra no forno micro-ondas, sai do cômico, entra no trágico, o clima muda repentinamente. (BRANDÃO, 2008)

Vários teóricos ressaltam as características contemporâneas do texto de Shakespeare. Para Peter Brook (citando em várias obras), talvez o maior encenador do grande dramaturgo inglês, o segredo da agilidade dos textos de Shakespeare está, exatamente, nessa metamorfose constante da cena e do espaço. O escritor Ítalo Calvino, a propósito de *Romeu e Julieta*, também pontua a propriedade do encontro do texto de Shakespeare com o moderno ambiente urbano:

Sob vários aspectos, a época que serve de pano de fundo a *Romeu e Julieta* não difere muito da nossa: as cidades ensangüentadas de disputas tão violentas e insensatas quantos as dos Capuleto e Montechio; a liberação sexual proclamada pela Aia, que não consegue se tornar modelo do amor universal; as experiências de frei Lourenço, levadas a efeito com o generoso otimismo de sua “filosofia natural”, mas das quais nunca teremos a certeza de que serão usadas para a vida ou para a morte. (CALVINO, 1990, p.31)

Para a adequação a uma dinâmica forte, violenta e muito rápida que a dramaturgia de Shakespeare impõe, Gabriel Villela, responsável também pela cenografia premiada do espetáculo, faz a opção por um palco “vazio” e o uso de alguns adereços, estabelecendo como ponto central e mais relevante de toda a cenografia o próprio palco/veraneio (foto 22). O veículo estacionado ancora o principal espaço cênico da montagem, um lugar que se transforma em outros lugares por meio de alguns poucos elementos cenográficos que servem a vários propósitos: a escada que liga o capô ao chão é a “escada do Palácio”, abaixo dela é criada a região do “exílio em Verona” etc. Ousaremos dizer que outro espaço cênico da montagem, de extrema relevância, é o universo. *Romeu e Julieta* brigam com a família e com a cidade, sentem exílio do mundo:

No caso do cenário de *Romeu e Julieta*, foi fundamental – e isso a gente conquistou nos ensaios em Morro Vermelho – essa solidariedade última dos dois com o espaço do cosmos, com o sol que está se pondo, com as estrelas, com o ambiente circundante, com a paisagem urbana e natural, sobretudo natural. Era fundamental essa disposição cênica que permitisse ao ator dirigir-se constantemente ao universo, dirigindo a sua fala para as alturas [...] Incorpora quase como no teatro grego o universo material dentro da

própria cena. [...] Foi uma concepção fundamental, seja na construção dos personagens, seja na direção dos personagens: fazer com que, para o espectador, houvesse sempre uma certa remissão – não só aquele espaço cênico ali, em volta da veraneio, mas para esse universo ao redor. (BRANDÃO, 2008)



FOTO 22: *Romeu e Julieta* – São Paulo / SP
Fonte: CAMPOS, Gustavo. Acervo Grupo Galpão, CPMT/ GCH

As cenas se alternam em três planos: no alto, ou seja, na plataforma e no teto da veraneio; num plano intermediário, na altura do capô e no interior do veículo, e no plano inferior, o chão. As ações se verticalizam quando os atores usam as pernas de pau e, mais ainda, pelo uso de adereços e de escadas que se elevam em direção ao céu. Há também uma constante movimentação na linha horizontal, que culmina com o deslocamento do palco/veículo, no final do espetáculo. A amplitude do espaço cênico ocupado pelos atores se reflete na platéia, que se apropria de uma grande área, vislumbrando o horizonte amplo imposto pela arquitetura teatral do espetáculo. “Gabriel exige que ele [o casal de protagonistas] dialogue com o cosmos circundante e com a paisagem natural, que deveria prolongar a área de representação e

envolver os espetáculos de rua”. (BRANDÃO, 1999, p.101). A conformação do espaço remete à configuração de um teatro “elisabetano”, com o palco sendo substituído pela veraneio estacionada com a lateral de frente para o público, que se ajeita a partir de uma linha desenhada com farinha de trigo no chão, semicircular e com raio de mais ou menos 4 metros. Esse semicírculo vazio funciona como um proscênio: é o prolongamento do espaço do palco/veraneio onde evoluem os atores, como explica Chico Pelúcio:

Quando o Gabriel pensou o *Romeu e Julieta*, a partir da veraneio, o espaço era circular, o espetáculo era para acontecer em seu entorno, 360°. Quando fomos ensaiar em Morro Vermelho, tinha uns meninos que vinham assistir. Botamos a veraneio em frente à casa do Padre. Lá, tinha um passeio e uma mureta onde os meninos se assentavam e ficavam assistindo ao ensaio. E aí, quando a cena saía desse lado e ia para trás da veraneio, os meninos não iam, ninguém ia, porque estavam bem acomodados. Lá não tinha lugar para assentar, o sol atrapalhava, diziam: “daqui a pouco a cena volta para cá”. Isso fez o Gabriel repensar a idéia inicial de 360°. Transferiu o espetáculo, que passou a ter uma frente só e a ter um fundo... isso foi quase uma imposição da rua, da relação deste espaço da rua com o espectador, porque não dialogava, não funcionava. (PELÚCIO, 2008)

Dois fatores parecem ser fundamentais para o sucesso de *Romeu e Julieta*: a fusão da linguagem de Shakespeare e de Guimarães Rosa na dramaturgia, universalizando a cultura mineira, e o uso de elementos populares e do barroco de Minas Gerais na concepção do espetáculo. A busca por uma arquitetura teatral adequada se traduz na escolha criteriosa dos lugares para a encenação. O espaço urbano da cidade histórica de Ouro Preto – mais precisamente o adro da Igreja de São Francisco de Assis, com fachada de Aleijadinho – é escolhido como arquitetura teatral para a estréia da peça. A chuva desaba minutos antes do início da primeira cena, imprevisto que contribui para a atmosfera da montagem, que se realiza sob e apesar da chuva – o que confere ainda mais dramaticidade ao espetáculo⁶⁵. Poucos dias depois da estréia em Ouro Preto, a veraneio é posicionada na ampla Praça do

⁶⁵ Apenas a título de curiosidade, lembramos que a chuva que marcou a estréia em Ouro Preto parece ter sido uma companheira frequente nas apresentações de *Romeu e Julieta*, como relata Júnia Alvarenga (2008) no blog do Galpão: “em 1993, eles apresentavam *Romeu e Julieta* no Arpoador, no Rio de Janeiro. Estava um dia lindo, a platéia cheia de convidados ‘vipíssimos’. Começa o espetáculo. Lá pela metade da apresentação, de repente, cai um verdadeiro temporal. Foi uma correria geral da platéia. Todos tentavam se refugiar em algum lugar. A atriz Joana Fomm foi parar dentro da veraneio, que era o cenário onde se desenrolava o espetáculo. E por lá ficou até a chuva passar”.

Papa, na capital mineira, emoldurada pelas montanhas da Serra do Curral de um lado e, por outro, pela imensa paisagem urbana de Belo Horizonte. Em São Paulo, depois de uma estréia problemática na Praça da Sé ⁶⁶, o Galpão monta *Romeu e Julieta* na Praça do Museu do Ipiranga, referência urbana de grande significado político e lugar com boa amplitude espacial. No Rio de Janeiro, é eleita a Praça dos Correios, com características semelhantes. Mas para a adequação do espaço – tanto para o posicionamento da veraneio quanto para a acomodação do público – é necessário remover, com tratores, canteiros de alvenaria de quase uma tonelada, construídos e dispostos na praça para impedir a entrada de veículos e regular o fluxo dos pedestres.

Eduardo Moreira (2008a) relata um exemplo que ilustra perfeitamente a consciência do grupo sobre a importância da apropriação do lugar na construção do espetáculo: “numa apresentação no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, quando Romeu se despede de Julieta, ele se dirige com sua maletinha para a estação do metrô, era a sua única saída. Você usa elementos que as pessoas reconhecem naquele ambiente urbano”. Em todas as quase trezentas encenações da peça em sessenta cidades brasileiras e em nove países estrangeiros, o ambiente urbano e a arquitetura teatral da rua possibilitam um pacto ator/espectador e contribuem como signos na construção da magia do espetáculo. O “lugar original” da concepção da peça viaja com o Galpão, ajudando na criação e recriação dos espaços cênicos.

Com *Romeu e Julieta* o grupo descobre, ainda, uma nova possibilidade: a de montar o espetáculo tanto na rua quanto em salas tradicionais. No Diário de Montagem, Cacá Brandão (2003a, p.48) registra que, a certa altura dos ensaios, Villela pergunta: “Será que não estou formalizando demais o teatro de rua? Que não estou fazendo, na verdade, um teatro de palco? Seria melhor dar mais flexibilidade com uma marcação menos coreografada?” Apesar da apreensão de Villela, o resultado final garante flexibilidade e uma mobilidade que permitem, até, uma experiência inesperada: a apresentação do clássico de Shakespeare em montagem de linguagem popular e elementos típicos da cultura brasileira no “sagrado” *Globe Theatre*, em Londres.

⁶⁶ Sobre os problemas enfrentados pelo Galpão na apresentação de *Romeu e Julieta* na Praça da Sé, ver o depoimento de Chico Pelúcio (p.49), a respeito do espaço cênico na rua.

6.1.1 Romeu e Julieta no Globe Theatre

A apresentação no *Globe Theatre* é marcante não apenas pelas questões que se referem à arquitetura teatral, ao espaço cênico e ao lugar, mas também pela importância do evento na história do Galpão e do teatro brasileiro. O espetáculo, originalmente concebido para o ambiente da rua, é adaptado para o palco e apresentado em salas fechadas no Brasil. Mas é a temporada em Londres, com 14 apresentações em julho de 2000, que garante sucesso da crítica internacional. “Os diretores do *Globe Theatre* viam na apresentação da trupe mineira a possibilidade de renovar o teatro shakespeariano, excessivamente dogmatizado e congelado sob o peso de uma tradição oficial, submissa a seu passado e aos ícones de sua cultura”. (BRANDÃO, 1999, p.111). O feliz encontro do tempo e do espaço de Shakespeare com o barroco de Minas Gerais providencia o ajuste perfeito para a realização de mais um “mistério do teatro”, como quer Peter Brook.

É a professora Aimara Resende, então presidente do Centro de Estudos Shakespeareanos – CESh, quem motiva o grupo para a empreitada no *Globe Theatre*⁶⁷. A professora garante que o Galpão está no caminho certo, ao levar Shakespeare de volta para onde nunca deveria ter saído: o espaço democrático da rua. A ambiência original de Shakespeare é o espaço das estalagens, que tem a conformação espacial do Teatro Elisabetano. Mas as peças do dramaturgo inglês, escritas no século XVII, têm também uma ambiência múltipla, com uma platéia diversa composta pelos vários segmentos do povo, nos lugares em que se apresentam as companhias itinerantes sem apoio da corte, obrigadas a “correr mundo”. No presente, aquele espaço democrático da “ambiência shakespeariana”, segundo explica Aimara Resende ao grupo, é representado pela rua.

O sucesso no *Globe Theatre* é possível mesmo em outro idioma. Está claro que o conhecimento prévio do enredo clássico é um facilitador, mas o Galpão prova, também, ter o controle desse novo espaço cênico, garantindo a eficácia da performance e a empatia com uma platéia especial, num lugar considerado berço e palco sagrado do dramaturgo inglês (foto 23). Mesmo porque a palavra – tanto em Shakespeare quanto em Guimarães Rosa – é universal. E a montagem se sustenta

⁶⁷ A professora Aimara Resende é presidente e co-fundadora do CESh no Brasil. É convidada pelo Galpão para uma análise da dramaturgia shakespeariana. Sobre a motivação recebida pelo grupo, ver **Grupo Galpão**: diário de montagem, livro 1 - Romeu e Julieta (2003a, p.27).

no diálogo com o cosmos e em uma leitura do teatro de Shakespeare feita a partir da obra de Peter Brook, também familiar ao público londrino. O espaço cênico de *Romeu e Julieta* – e essa é uma analogia que Brook enfatiza – é pensado quase como um picadeiro de circo, idéia que está presente em Shakespeare e, também, na essência do próprio grupo Galpão, que funde técnicas circenses à representação teatral. Assim, o circo e o teatro se unem com naturalidade na montagem de *Romeu e Julieta*, no espaço trabalhado como picadeiro: um “vazio”, flexível.



FOTO 23: *Romeu e Julieta* – Globe Theatre – Londres
Fonte: BURNETT, Sheila. CPMT/ GCH

Ressaltamos que o trabalho do encenador – aliado à competência e ao amadurecimento do grupo e de seus colaboradores – ao decidir embasar a concepção do espetáculo no espaço exterior e na atmosfera barroca de Minas, contribui efetivamente para a adaptabilidade da montagem a variados espaços. A força do lugar e do cenário, que se restringe quase que exclusivamente à “Esmeralda”⁶⁸, também participante do espetáculo, possibilita uma referência objetiva para a construção dos personagens e para a segurança e o domínio dos diversos espaços cênicos, nas mais diferentes arquiteturas teatrais.

⁶⁸ Esmeralda é o nome dado, carinhosamente, à velha veraneio do grupo Galpão.

6.2 A rua da amargura

Ainda sob o impacto da morte prematura da atriz Wanda Fernandes, um dos alicerces do grupo, e sob o efeito, também, dos aplausos a *Romeu e Julieta*, que parecem aumentar os desafios para uma superação, o Galpão começa a preparar o espetáculo mais premiado de sua história: *A rua da amargura*, novamente sob a direção de Gabriel Villela ⁶⁹. A peça, que estréia no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, é dividida em duas partes, concebidas para arquiteturas teatrais distintas: a abertura do espetáculo se desenvolve na rua (foto 24) ou nos *foyers* – no caso de a apresentação ser realizada em prédios com uma arquitetura mais convencional – e a segunda parte se desenrola no palco.

⁶⁹ Sobre as premiações de *A rua de amargura*, Pelúcio (2009), comenta que “por incrível que pareça *A rua* foi o espetáculo mais premiado, muita gente pensa que foi o *Romeu*, mas foi *A rua da amargura* que ganhou todos os prêmios em São Paulo e no Rio, o *Shell*, o *Molière*, tudo.”



FOTO 24: *A rua da amargura* – Sesc Anchieta – São Paulo / SP
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

Na apresentação em Belo Horizonte o Galpão explicita, por meio de uma tipologia arquitetônica clara, suas características circenses: monta, na Praça JK, uma grande lona de circo, com sua arquibancada e seu picadeiro típicos. Pelúcio (2009) lembra que “a praça nunca tinha sido utilizada para teatro. E era barro puro, mas a gente montou o circo lá”. A lona colorida que é avistada externamente pelas pessoas que se aproximam já compõe um “cenário”, com uma arquitetura teatral inusitada para o lugar. E, demonstrando a expectativa e a agitação comuns nas filas dos espetáculos circenses, o público também contribui para a atmosfera da montagem. Podemos afirmar que toda esta ambiência, com a presença da lona de circo, já se caracteriza como o primeiro espaço cênico de *A rua da amargura*. O elenco invade esse espaço em cantoria, dançando e tocando vários instrumentos em alegre algazarra e “sinto que tudo fica bem mais leve, tenho também mais chance de me relacionar com o público. O que devo ter em mente é que essa primeira parte é toda voltada para fora, é puro teatro de rua”. (MOREIRA, 2003, p. 98). O clima externo é transportado para dentro da lona de circo – e é quando se inicia a narrativa, primeiro no chão de terra batida, depois no picadeiro com piso de espuma, como explica Eduardo Moreira:

Qual vai ser o chão que o ator vai pisar? A Galiléia... a Palestina... o deserto... Como a gente recria o deserto? O Gabriel sugere um piso de espuma que tem uma densidade diferente, você pisa e cria uma transformação no corpo de todos os atores... cria um corpo comum aos atores, no jogo cênico, cria a linguagem daquele espetáculo, porque transforma o corpo de todos os atores que estão em jogo, ali. E isso faz com que a gente descubra os personagens, a partir do andar, do caminhar, de onde eu estou. E essa transformação física do espaço transforma todos os atores e personagens. (MOREIRA, 2008b)

A imagem desse deserto é única, particular, para cada um dos atores, para o diretor, para os demais profissionais envolvidos e, claro, para cada um dos espectadores. Mas a representação do deserto – o cenário – é determinante na concepção da encenação e na criação dos personagens. Aquele “lugar praticado”⁷⁰ pelos atores/personagens e pelo público é concebido a partir de lugares objetivos e de realidades físicas concretas, no caso o chão de espuma (foto 25). Os elementos cenográficos, mesmo pequenos objetos de cena, carregados de significados, além de auxiliar o ator na caracterização do personagem, podem servir também, de forma sintética, para a configuração de lugares e do espaço cênico. Ajudam também o espectador, pois tudo que se apresenta aos seus sentidos torna-se referência para sua experiência espacial.

⁷⁰ Ver o livro **A invenção do cotidiano: artes do fazer**, de Michel de CERTEAU (1994, p.202).



FOTO 25: *A rua da amargura* – Praça JK – Belo Horizonte/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

A ambientação circense promovida pela arquitetura teatral dá um caráter especial à encenação de *A rua da amargura*. Os espaços cênicos são estruturados não apenas a partir das características físicas de cada lugar escolhido para a apresentação, mas também pela forma como se dá a apropriação espacial do público, de maneira mais espontânea no início do espetáculo e, depois, em cadeiras ou arquibancadas – e o tempo gasto na acomodação dos espectadores é incorporado ao espetáculo. Podemos, aqui, fazer uma analogia com o que chamamos, em arquitetura, de um “espaço de transição”, em geral um espaço criado entre o exterior e o interior, ou uma área com características de passagem, como uma varanda, um *hall* ou um átrio.

A rua da amargura tem também uma importância fundamental para a manutenção do equilíbrio emocional dos atores do Galpão. É a mão forte de Gabriel Villela que determina o ritmo dos ensaios e impede o afloramento de naturais apreensões decorrentes da morte de Wandinha, esposa de Eduardo Moreira, o protagonista da peça. É o próprio Moreira quem registra todo o duro processo de

montagem, em pleno luto, num diário ⁷¹. O ator não nega o êxito de mais uma experiência com Villela, mas demonstra preocupar-se com o futuro do Galpão e com o resgate de uma prioridade do grupo, a criação coletiva:

será que nos tornaremos uma espécie de grupo de Teatro de Rua do famoso encenador brasileiro? Há que se refletir sobre o assunto! Pensar em reforçar a autonomia de decisão do Grupo, sua capacidade de determinar os rumos da pesquisa, da linguagem, de um processo de discussão interna. O futuro para mim é nebuloso. (MOREIRA, 2003, p.65).

Todo o grupo compartilha a mesma angústia. Mas, no final de suas notas sobre *A rua da amargura*, Moreira já é capaz de prever os rumos do espetáculo seguinte, dirigido pelo próprio ator, *Um Molière imaginário*:

Falam muito da estética de Gabriel [...] Talvez o Galpão deva fazer uma avaliação sobre que rumos tomar a partir daqui, e uma das possíveis conclusões seja a necessidade de retomar uma via de criação mais autônoma do Grupo, sem a mão forte de Gabriel. De qualquer modo, creio que esta montagem, que significa uma verdadeira ressurreição do Galpão, só foi possível, tenho certeza, pela intervenção decidida do comando de Gabriel. (MOREIRA, 2003, p.106).

6.3 Um grupo em movimento

Nos espetáculos que marcam o amadurecimento do Galpão – *Romeu e Julieta*, *A rua da amargura* e *Um Molière imaginário* – podemos observar uma mobilidade natural e tranquila entre a rua e o palco. O grupo domina os espaços cênicos e é capaz de explorar as várias possibilidades de criação, sem medo de eventuais barreiras físicas que dificultem uma co-participação do espectador. O Galpão está em movimento e mantém, em qualquer arquitetura teatral – e mesmo quando o espetáculo exige uma sofisticada estrutura técnica – as características próprias de um teatro popular originado na rua, sua primeira escola. O norte é a busca permanente de contato e de uma relação direta com o público, parceiro de diálogo e, também, fonte de energia.

⁷¹ **Grupo Galpão:** diário de montagem – livro 2, *A rua da amargura* (2003).

Assim, se *Álbum de família* é um marco de passagem para um trânsito mais livre entre a rua e o palco – e se os espetáculos montados sob a batuta de Villela representam a conquista da maturidade e da mobilidade – o espetáculo *Partido*, de 1999⁷², dirigido por Cacá Carvalho, prova que o Galpão é, também, capaz de se lançar em experiências inovadoras e aparentemente distantes de sua origem. No texto do programa do espetáculo, Cacá Brandão sintetiza o novo momento do grupo:

Partido é isto: algo que está entre a perda de uma antiga harmonia e a aspiração a uma nova completude; algo que, a uma humanidade adormecida, se apresenta como fábula e convite para entrar no século XXI. (BRANDÃO, 2003c, p. 114).

O processo de montagem da peça é, novamente, sofrido. Cacá Carvalho exige muito dos atores e impõe cuidados na criação/interpretação que revelam claramente influências de Grotowski, “a maior inspiração do Grupo” (PELÚCIO, 2009). Para Carvalho, “o ator e suas propostas são a matéria prima do seu trabalho” (BRANDÃO, 2003c, p. 26):

Para o diretor [Cacá Carvalho], o trabalho do Galpão tem uma característica demasiadamente “boa” e precisa ser mais cruel na medida em que os atores precisam se colocar mais dentro do espetáculo, se dizerem mais, como “pessoas”, e não apenas como elenco. É necessário não apenas fazerem o trabalho bem feito mas, sobretudo, dizerem-se nele, como pessoas. É a partir daí que o diretor diz entender a interpretação: se interpretando. (BRANDÃO, 2003c, p. 19).

Cacá Carvalho sabe que o grupo, agora livre em suas escolhas, está pronto para alcançar a maioria. O ator Antônio Edson define: “este espetáculo poderia se chamar *Adeus à inocência*, nele o Galpão está aprendendo a perder o seu lado ingênuo” (TONINHO, apud BRANDÃO, 2003c, p. 60). Carvalho, influenciado e apoiado por Stanislavski, Artaud e Grotowski – referências do próprio Galpão – exige uma transformação:

“Isto que vejo”, diz o diretor, “não tem nada a ver com o Grupo Galpão que costumamos assistir: está ótimo, portanto! É isso que o grupo precisa: crueldade e violência. É preciso paciência, mas todos estão muito bem. Ninguém esperará por isto.” (BRANDÃO, 2003c, p. 25-26).

⁷² É interessante observar que exatos 10 anos separam as montagens de *Álbum de Família* e de *Partido*, sendo ambas marcos referenciais na trajetória do grupo.

Também a cenografia de Márcio Medina é ambiciosa, com um sofisticado maquinário (foto 26), executado por Helvécio Izabel ⁷³. *Partido* é concebido para o espaço do recém inaugurado Galpão Cine Horto que, tendo um amplo salão, permite uma grande liberdade na configuração de espaços cênicos. E possibilita múltiplas apropriações do espaço pelo público e pelos atores. A iluminação criada por Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros, colaboradores em vários espetáculos do grupo, cria uma atmosfera surrealista e tem um papel fundamental na marcação e determinação dos “lugares” onde se desenvolve a estória, que não tem uma narrativa linear.

A concepção da montagem parece perseguir as *Seis propostas para o próximo milênio*, de Ítalo Calvino: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. O chão “limpo”, os poucos elementos cenográficos, com predominância de malas, juntamente com a iluminação sobre o “branco” do cenário, dão *leveza* ao espaço cênico. E exigem dos atores *exatidão, visibilidade, rapidez e multiplicidade*, com a entrada frequente de novos personagens. A proximidade do público, frontal e quase “dentro” da caixa cênica, força a troca constante de energia, dando mais *consistência* ao drama. A peça recebe vários prêmios, mas as exigências técnicas acabam por limitar as apresentações:

Deixamos de fazer várias salas, várias cidades, porque dependia de uma estrutura de caixa cênica bastante sofisticada para suportar aquele cenário. Ele era muito frontal, foi montado para o Cine Horto, era difícil adaptar aquilo. Por exemplo, fomos convidados para o Festival de Porto Alegre, no *São Pedro*, que é um teatro maravilhoso. Mas o Cacá [Carvalho] falou: “para fazer esse espetáculo aqui a gente vai ter que eliminar todos os balcões, a parte lateral toda, vamos ter que bloquear.” E o festival respondeu: “não, não dá pra bloquear...” Tivemos vários problemas dessa ordem. (PELÚCIO, 2009)

⁷³ Helvécio é o cenotécnico que vem trabalhando com o grupo em várias produções, responsável pela execução de vários cenários.



FOTO 26: *Partido* – Galpão Cine Horto – Belo Horizonte/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

6.3.1. A força do trabalho coletivo

A parceria com Márcio Medina prossegue na montagem seguinte. Com dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, música de Tim Rescala e direção de Chico Pelúcio, *Um trem chamado desejo* é um tributo ao teatro e, também, ao cinema. Já no título o espetáculo faz uma referência direta ao clássico de Tennessee Williams, *Um bonde chamado desejo*, que tem filmagem também clássica com o astro Marlon Brando. Novamente o espaço do Galpão Cine Horto é a base para a concepção dos espaços cênicos – e não por acaso, já que, numa inversão do drama que se desenrola na peça, o grupo acaba de se apropriar, de fato, de uma antiga sala de cinema abandonada.

O cenário é, mais uma vez, complexo, embora dessa vez concebido para uma adaptação a outros lugares, principalmente ginásios poliesportivos, que apresentam a possibilidade de uma arquitetura teatral similar à proporcionada pelo Cine Horto. A peça, que incorpora outras mídias, com a exibição de um vídeo/filme elaborado especialmente para o espetáculo, possui uma das mais interessantes transformações de espaços cênicos, ao brincar com a metalinguagem. A cena é trabalhada a partir da estrutura rígida do palco italiano, em que a platéia se coloca

de frente para o palco onde ocorre a ação. Começamos por assistir, da platéia, a um espetáculo teatral convencional. Em seguida, passamos a integrar, junto com os atores, a platéia fictícia do cinema exibido no espetáculo. E, finalmente, numa inversão proporcionada pela rotação total do cenário, nos situamos na “coxia” do teatro: estamos, agora, no fundo do palco em que se desenrola a ação, vislumbrando uma platéia vazia (fotos 27 e 28). Tanto espectadores quanto atores – que chegam a atuar de costas para a platéia “real” – assumem um novo ponto de vista. O jogo de espaços e de “lugares” é mais do que um *suporte* da ação dramática: é parte atuante na composição do espetáculo.



FOTO 27: *Um trem chamado desejo* – Galpão Cine Horto – BH/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH



FOTO 28: *Um trem chamado desejo* – Galpão Cine Horto – BH/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/ GCH

A trajetória de *Um trem chamado desejo* é vitoriosa, com centenas de apresentações pelo Brasil. Depois dos problemas enfrentados com *Molière na Ópera do Arame* e dos limites impostos pelo cenário de *Partido*, o grupo compreende que é preciso fazer testes e checar as alterações necessárias para a adaptação da peça a outros lugares:

Antes de viajar, a gente foi para Ipatinga e fez três apresentações em ginásio coberto, que era a nossa proposta. As duas primeiras apresentações não deram certo porque a gente fez para 2 mil pessoas, o espetáculo ficou distante, várias coisas não funcionaram. Aí, na terceira vez, a gente descobriu que dava pra fazer no ginásio sim, mas tinha que aproximar da arquibancada, ser mais perto da platéia e fazer para apenas 800 pessoas. A partir disso, fizemos muito o *Trem* em ginásios fechados, mas a gente limitava uma área da arquibancada e aproximava o espetáculo da platéia. (PELÚCIO, 2009)

As experiências bem sucedidas de *Um Molière imaginário* e *Um trem chamado desejo* representam, para o Galpão, a reconquista da criação coletiva e da força do grupo, após trabalhos marcantes com diretores consagrados. Não há mais o risco, assinalado por Eduardo Moreira no diário de montagem de *A rua da amargura*, de se tornar refém das escolhas de um “convidado”. Mesmo porque esses dois espetáculos concebidos pelo próprio grupo – em que os atores assumem quase todas as fases da produção, junto a colaboradores pontuais – adquirem uma nova dimensão. Não se trata, mais, dos improvisos e imprevistos das primeiras peças concebidas para a rua. É preciso um planejamento criterioso, um grande rigor técnico e uma estrutura extremamente profissional.

O grupo administra um espaço cultural que possui um corpo técnico fixo responsável pelos trabalhos cenotécnicos, de iluminação e de sonorização. E estabelece parcerias duradouras com especialistas de várias áreas: músicos, coreógrafos, figurinistas, preparadores corporais e vocais etc. O Galpão Cine Horto, que abriga um centro de pesquisa e memória do teatro e uma editora, também providencia a formação de mão-de-obra: dramaturgos, maquiadores, figurinistas e até produtores e divulgadores culturais⁷⁴. O Galpão tem a certeza de que o sucesso não depende da experiência de um “grande diretor”, mas não despreza novas possibilidades. É essa confiança no próprio trabalho e na própria estrutura, que

⁷⁴ A estrutura profissional conquistada pelo Galpão, incluindo os projetos do Galpão Cine Horto, é possibilitada, também, pelo patrocínio de empresas privadas.

estimula o grupo a estabelecer, em 2001, mais uma parceria com um grande nome do teatro brasileiro: o ator e diretor Paulo José ⁷⁵.

O Galpão decide montar o texto clássico de Gogol, *O Inspetor Geral*, que estréia em 2003. Além de Paulo José, há outro convidado: o ator Chico Aníbal ⁷⁶. A concepção do espetáculo é tradicional, estruturada para o palco italiano, em que é mantida a clássica estrutura palco/platéia, sem inovações na construção dos espaços cênicos (foto 29). No Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, FIT, em 2004 (ver nota 26), o grupo faz uma versão especial de *O Inspetor Geral* para as apresentações no prédio da Secretaria de Estado da Educação. A construção dos espaços cênicos é totalmente reconfigurada para a nova arquitetura teatral e a encenação, para um público restrito de 60 pessoas por espetáculo, percorre 28 salas do prédio. A montagem apropria-se do significado do espaço, potencializando o texto crítico do escritor russo.



FOTO 29: *O Inspetor Geral* – Teatro Francisco Nunes – Belo Horizonte/MG
Fonte: MUNIZ, Guto. CPMT/GCH

⁷⁵ Paulo José trabalha com o grupo na adaptação, para a televisão, do espetáculo *A rua da amargura*, no especial “A Paixão segundo Ouro Preto”.

⁷⁶ Chico Aníbal continua a parceria com o Galpão em *Um Homem é um homem*, quando substitui Rodolfo Vaz nas temporadas em que o ator do Galpão está envolvido em projetos pessoais.

Na publicação que comemora os 20 anos do Grupo Galpão ⁷⁷, Paulo José ressalta que fazer teatro “é um processo contínuo, no qual a peça em cartaz é apenas um aspecto de um trabalho que se realizará em um novo espetáculo, que apontará novos caminhos para um outro, e assim por diante”. E completa:

montar uma peça, isoladamente, mesmo contando com um ótimo elenco e um texto extraordinário, traz a frustração de se ver que, ao final da temporada, toda aquela vivência acaba nela mesma, é estéril, não cria nada para frente. É como voltar sempre à estaca zero. (GALPÃO, 2002).

Voltando à estaca zero, o Galpão reencontra Brecht em *Um homem é um homem*, novamente com a direção de Paulo José, em 2005. Dessa vez a concepção foge às salas tradicionais. O cenário, sobre rodinhas que permitem movimentos, é estruturado com andaimes, pois “é a idéia de uma construção. Você tem um homem que é desconstruído e é reconstruído, essa é a mensagem da peça. E o cenário é todo desconstruído e em construção” (MOREIRA, 2008a). O cenário propõe uma verticalização, reforçada pelo uso das pernas de pau. E a ação se desenvolve em três planos: no chão, num tablado montado num plano intermediário, e no alto da estrutura metálica (fotos 30 e 31). A peça estréia sob a lona de um circo especialmente montado no espaço da Casa do Conde, em Belo Horizonte. E parte, em seguida, para uma temporada em salas fechadas. Apesar da mobilidade possibilitada pelo cenário, o grupo demora a apresentar *Um homem é um homem* na rua:

Depois de um tempo de experiência é que resolvemos fazer na rua. A gente temia muito mais pela história de *Um homem é um homem* na rua do que pelo espaço físico. O espaço físico de *Um homem é um homem* é quase um palco italiano mesmo, a gente só fazia em espaços em que a gente podia acomodar o público como tal. A gente tinha muita dúvida se o texto, a história, pois não é uma história fácil de ser contada, funcionaria na dispersão da rua. E funcionou muito bem, para minha surpresa e para surpresa de todo mundo. Mas aí você tem que acomodar o espetáculo numa situação em que facilite a chegada dessa história para o público espectador, não dá para pôr em qualquer lugar. (PELÚCIO, 2009).

⁷⁷ **GRUPO Galpão**: imagens de uma história. Rio de Janeiro: Petrobras, s/d.



FOTO 30: *Um homem é um homem* – Casa do Conde - BH
 Fonte: AUN, Bianca. CPMT/ GCH



FOTO 31: *Um homem é um homem* - Sesc Anchieta – SP

Fonte: LIMA, Adalberto. CPMT/ GCH

A escolha dos lugares para a apresentação de *Um homem é um homem* na rua precisa ser criteriosa: é necessário providenciar as condições para que o público acompanhe a ação e a complexidade do texto e, também, para que o cenário de andaimes móveis se estabilize. Na pequena Catas Altas, por exemplo, o grupo tem dificuldade para encontrar um lugar plano que possa acomodar palco e platéia. Beto Franco (2008) conta que a solução foi “montar um piso de madeira em frente à Igreja. Foi até bacana, o espetáculo com aquele casario lá atrás, mas fomos obrigados a montar um piso retinho num praticável, levou um tempão”. O Galpão apresenta *Um homem é um homem* em diversas arquiteturas teatrais: na rua, em parques, em ginásios. Mas o espetáculo mostra-se mais eficiente nas salas convencionais:

É um espetáculo curioso, porque muitas vezes no palco funciona melhor do que na rua, porque as pessoas precisam estar mais atentas a uma história mais complexa, é preciso um entendimento que é mais complexo. Então no palco, com aquela concentração e atenção da sala, ele é mais eficiente. *Um homem é um homem*, em espetáculos no teatro fica ótimo, porque de fato a platéia acompanha aquela saga do personagem sem perder nada. E às vezes na rua acontece de as pessoas perderem uma coisa ou outra e fica difícil manter as pessoas ligadas até o final. (FRANCO, 2008)

Depois de montar dois clássicos sob a direção de Paulo José, é hora de buscar novas experiências. O Galpão quer a participação do público na... dramaturgia! Em tempos de palavras-chave como interatividade e *crowdsourcing*⁷⁸, o grupo já mantém um diálogo estreito com o público por meio das ações no Galpão Cine Horto, de um site na Internet, de páginas em redes sociais e de um blog que permite intervenções e comentários. O grupo quer mais: imagina a possibilidade do espectador colaborar, também, no enredo da peça. E se lança na aventura de convidar a população a narrar suas próprias histórias, a serem encenadas no palco. O Galpão seleciona quatro argumentos, em meio a centenas de cartas e e-mails. Para a difícil empreitada de transformar as pequenas narrativas pessoais num espetáculo teatral é convidado o diretor Paulo de Moraes.

O diretor divide os atores em três grupos, para exaustivos workshops sobre várias histórias pré-selecionadas, um método que é familiar ao Galpão, acostumado à criação coletiva. Enquanto os atores testam três concepções diferentes para cada argumento, com variações na abordagem, na apropriação do espaço do Cine Horto e na caracterização dos personagens, Paulo de Moraes observa e anota idéias, sem trocar impressões com o grupo. O diretor e Maurício Arruda, responsáveis pela dramaturgia, concluem o trabalho em dezembro, mas os atores nada sabem sobre a definição de papéis, sobre a concepção da montagem e sequer sobre a escolha final das histórias que serão encenadas. O grupo entra em recesso para um merecido descanso e, na volta, tem uma surpresa:

No dia 15 de janeiro nos encontramos de novo no Galpão para começar os ensaios, saber quem ia fazer o quê, distribuir os papéis e tudo o mais. O cenário já estava pronto, montado! Então a gente ensaiou desde o primeiro dia com a certeza absoluta do espaço onde a gente ia jogar aquelas idéias dos workshops. O diretor dizia: “Tem uma porta aqui, você pode entrar aqui, sair por ali, você tem que dar essa volta... O espaço que vai ter na frente do cenário é esse aqui, eu quero que o cenário chegue na frente em tal cena, que na cena final chegue ainda mais pra frente para espremer esse casal ...” (BARROS, 2008).

⁷⁸ *Crowdsourcing* refere-se à agregação de conteúdos pela “multidão”. O exemplo mais significativo é a *Wikipedia*, enciclopédia virtual em que qualquer indivíduo pode acrescentar e editar conteúdos, num controle exercido por milhões de usuários. Já não é possível estabelecer a autoria, atribuída ao “coletivo”. A própria *Wikipedia* define *crowdsourcing* como um “modelo de produção que utiliza a inteligência e os conhecimentos coletivos e voluntários espalhados pela internet para resolver problemas, criar conteúdo ou desenvolver novas tecnologias”. O conceito foi desenvolvido por James Surowieki, no livro *The Wisdom of Crowds (A sabedoria das multidões)*, de 2004. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Crowdsourcing>, consultado em 14 de agosto de 2009.

Como *Partido*, o espetáculo *Pequenos milagres*, é concebido para apresentações em salas pequenas e o espaço cênico é totalmente construído a partir da arquitetura teatral e do lugar. O desenvolvimento das ações é emoldurado por dois planos verticais nas laterais e dois outros: um anterior, também vertical, formado pelo cenário; e o frontal – inclinado – conformado pelo público na arquibancada e que, pela escala do espaço, dá a sensação de verticalidade. O cenário, assinado por Paulo de Moraes e Carla Berri, é construído como uma grande caixa cênica de dois andares (fotos 32 e 33), com cerca de 8 metros de comprimento e cinco de altura, dividida em módulos. A ação se alterna entre os módulos e também o chão, em frente ao cenário e bem próximo da platéia.



FOTO 32: *Pequenos milagres* – Galpão Cine Horto – BH/MG
Fonte: ROSA, João Marcos. CPMT/ GCH



FOTO 33 - *Pequenos milagres* – Galpão Cine Horto – BH/MG
Fonte: LIMA, Adalberto. CPMT/ GCH

Pequenos milagres chega a ser montado na rua, em uma apresentação na cidade de Ouro Branco, em Minas Gerais, mas a dispersão do ambiente urbano impede um contato mais direto com o público, como propõe o espetáculo. Arildo Barros (2008) explica: “você ter o público aqui perto de você é outro tipo de desafio, porque você não tem como esconder nada. Você fica absolutamente exposto, uma exposição total. Em compensação, isso te dá um outro tipo de energia”. As apresentações nos grandes teatros também não alcançam os efeitos pretendidos:

Pequenos milagres é um espetáculo feito para uma sala pequena, não tem maquiagem, a comunicação é direta, o público tem que olhar na sua cara.[...] Na primeira temporada, que foi no Cine Horto, a gente via as pessoas chorando, a gente sentia, não era só a vibração, a gente via a emoção estampada na cara das pessoas. No teatro grande isso já não acontece, você já não vê mais, você vê é aquele buraco escuro na sua frente.[...] (BARROS,2008).

Da proposta intimista de *Pequenos milagres* o Galpão dá novo salto, numa guinada de volta ao espaço da rua. *Till* estréia em 2009 na Praça do Papa, em Belo Horizonte, e reúne mais de oito mil pessoas em três apresentações. A cidade onde o Galpão inicia a trajetória volta a se emocionar com o grupo, que tem pleno domínio do espaço cênico e, porque não dizer, do espaço público.

Fazer teatro é como ir a um parque. Tem gente que prefere ir em linha reta e chegar logo ao objetivo, mas pode acabar se perdendo dentro do parque. Tem gente que prefere se perder para chegar ao parque, porque, se perdendo, conhece mais coisas, conhece outras coisas. (Cacá Carvalho, apud BRANDÃO, 2003c, p.36)

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas quero falar do teatro, da experiência que carregamos no Galpão, composta por teatro de palco e pelo convívio direto com o espectador arrebatado na rua. Quando atuamos na rua, acontece algo extremamente arriscado e maravilhoso. Nós, como artistas, temos a missão de parar quem por ali passar. Seduzi-lo e conduzi-lo para a nossa viagem particular. Tirar do mundo real pessoas que transitam, às vezes apressadas, muitas vezes perdidas, mas quase sempre com o coração aberto a novas experiências...

*Inês Peixoto*⁷⁹

Enquanto finalizo este trabalho o Galpão inicia uma nova experiência, retomando a trajetória iniciada na rua. O espetáculo *Till*, com direção de Júlio Maciel, marca alguns reencontros de uma longa caminhada: o texto é de Luis Alberto Abreu, que trabalha com o grupo em *Um trem chamado desejo*. O cenário é de Márcio Medina, parceiro em *Partido* e, também, em *Um trem*. A música é de Ernani Maletta, colaborador assíduo do grupo em inúmeras montagens, seja como preparador musical, seja como compositor e arranjador. *Till* providencia um reencontro ainda mais importante: o do diálogo direto com o público, participativo e colaborador, num espetáculo concebido para a rua. Uma proposta que tem, como define Chico Pelúcio (2009), “elementos que vão além do Teatro em si, porque proporcionam uma vivência coletiva”:

Essa experiência coletiva marca as pessoas. Ela é potente a ponto de as pessoas ficarem com aquilo guardado na memória. Na rua, no espaço público, as pessoas são obrigadas a compartilhar. Você é obrigado a dividir, a ceder espaço pro vizinho, a fazer silêncio ou a rir junto, a dividir a experiência... É um momento cidadão, esse compartilhamento. A gente, na rua, proporciona uma experiência lúdica que é compartilhada por pobres e por ricos, por cultos e por não cultos, é totalmente democrático... As pessoas compartilham uma experiência lúdica, simbólica, e, principalmente, uma experiência do coletivo. (PELÚCIO, 2009)

É essa experiência coletiva, compartilhada no espaço cidadão e político da rua, que parece distinguir o Galpão, marcado por um contato íntimo com seu público – e, talvez por isso mesmo, reconhecido nacionalmente como um grupo de “Teatro

⁷⁹ Texto extraído do artigo de Inês Peixoto, publicado na revista **SUBTEXTO**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 4, p. 78, 2007.

de Rua”, apesar de uma trajetória que resulta no trânsito livre entre as mais diversas arquiteturas teatrais. Podemos afirmar que o “fazer teatral” é a força motriz do grupo, que não se prende a conceitos teóricos definitivos – mas abraça e conjuga as teorias que melhor servem a seu trabalho. E não se molda, também, por limites espaciais rígidos – mas inclui em seu repertório diversas possibilidades de tratamento e apropriação espacial, e nos mais diferentes lugares: da rua aos alternativos e ao palco. O Galpão conquista um domínio próprio do espaço cênico, um diálogo único com o público e uma linguagem marcante na cena teatral brasileira por meio de uma experimentação constante que recusa rótulos.

Nós não temos escola, a nossa formação é essencialmente prática, ligada à montagem de espetáculos, ensaios e oficinas. [...] Fico pensando nos dois lados da moeda de se fazer escola de teatro – de um lado, uma mínima formação global que passa por cenografia, maquiagem, figurinos e de uma cultura teatral mais global e que a duras penas vamos conquistando no exercício permanente do ofício. Por outro, existe também o academicismo tolo, vazio e castrante, mais apropriado a esnobes do que a atores. Como dizia Procópio Ferreira: “muitos falam de Teatro, poucos o conhecem e quase ninguém o faz”. (MOREIRA, 2003, p.57-58).

São 27 anos de trabalho ininterrupto, em que o grupo faz jus ao nome Galpão: espaço vazio e aberto a experimentações, flexível, livre e, sobretudo, espaço de teatro encarado como ofício. É por isso que nos espetáculos do Galpão o espaço não é “neutro”, está carregado de vivências que, transpostas para a cena, vêm exatamente revelar que o tratamento espacial tem “intenção” e objetivo na concepção de cada montagem. E a construção e o domínio dos espaços cênicos são frutos não apenas da contínua pesquisa da linguagem do teatro, mas, também, da consciência dos significados de **espaço** e de **lugar**, fundamental para a exploração das possibilidades de cada arquitetura teatral – e da busca por novas relações com o público, pois, como define Brook (1994b, p.201) “o que importa não é o espaço teórico, mas o espaço como ferramenta”:

Não existem regras rígidas para apreciar se um espaço é bom ou ruim. Na realidade, tudo isso está relacionado com um tipo de ciência rigorosa e precisa, que podemos desenvolver unicamente através de experimentação contínua e empirismo baseado em fatos.(BROOK, 1994b, p. 202).

Ao longo desta pesquisa encontramos pistas importantes sobre o processo de criação do Galpão, ancorado na prática de experiências concretas e, muitas vezes, ousadas. Em primeiro lugar, consideramos que a vivência na rua empresta ao grupo agilidade, flexibilidade, versatilidade e uma concentração única, pois os atores são obrigados a estabelecer contato próximo com o público apesar da dispersão inerente ao ambiente urbano. Ao mesmo tempo, ao não se furtar às experiências densas no palco e às parcerias com profissionais destacados de diversas áreas, o Galpão desenha uma trajetória que alia, numa linguagem particular, as características adquiridas na rua à consistência, aos detalhes, à sutileza e à técnica precisa – exigências da atuação em espaços convencionais.

Em segundo lugar, acreditamos que o processo de criação coletiva e o método de construção das cenas – em que figurinos, música, cenários etc. concorrem simultaneamente na elaboração dos espetáculos – resultam num aprimoramento constante dos atores em várias áreas, como dança, canto, preparação vocal, técnicas circenses etc. E, também, numa estética particular, que privilegia valores e símbolos locais/universais. O tratamento do espaço faz parte desse processo e interfere na concepção de cada montagem.

:

Essa coisa do espaço já entra quando você começa a trabalhar a idéia de um espetáculo, quando começa a trabalhar o texto e a construir o personagem. Em que situação o ator vai estar? Em que tipo de cenografia ele vai estar? O palco é curvo? Tem objetos, tem lugar pra sentar? Tem cadeiras, tem caixotes? Essas coisas vão sendo sugeridas nos primeiros movimentos do espetáculo. No Galpão tudo é feito ao mesmo tempo: texto, figurinos, espaço. (BARROS, 2009).

Em terceiro lugar, esperamos que a investigação da questão espacial nas artes cênicas, mais especificamente nos espetáculos aqui relacionados, sob a ótica da Arquitetura, ajude na compreensão de que o “fazer teatral” tem uma intensa relação com o **lugar** onde a obra se concretiza. Ao mesmo tempo, o estudo sobre as questões espaciais no teatro, principalmente na rua, pode nos levar a uma reflexão sobre o trabalho do arquiteto. O que nos remete a Peter Brook, para quem, como já dissemos, “um arquiteto ficará numa posição melhor se ele trabalhar como um cenógrafo” (BROOK, 1970, p.66).

Também acreditamos que a apropriação espacial elaborada pelo Galpão é fruto, ainda, da referência de teóricos que contribuem de maneira efetiva para o

Teatro feito pelo grupo. Mais notadamente os mestres do século XX: **Bertolt Brecht** e seu Teatro Épico, **Jerzy Grotowski** e **Eugênio Barba**, parceiros constantes no trabalho de preparação dos atores do grupo e, claro, **Constantin Stanislavski**, mestre de todos. E acrescentamos, nessa lista, a enorme contribuição de **Peter Brook**, conforme esperamos ter conseguido demonstrar nesta pesquisa.

Por fim, temos a convicção de que os ótimos resultados obtidos pelo Galpão ao longo dessa trajetória são consequência de uma paixão e de uma necessidade: fazer teatro é viver.

Você faz teatro para o público, tem um valor social o seu trabalho. As pessoas reconhecem o trabalho como algo importante para a sociedade em que você vive. É aquele momento para discutir as questões, pôr pra fora o emocional ou simplesmente se divertir, as pessoas dão um valor social para o seu trabalho. Mas você faz teatro para você mesmo, enquanto ser humano. Para você se compreender melhor, se responder as angústias, as aflições e os questionamentos, numa perspectiva pessoal. É preciso fazer teatro para você mesmo, é uma coisa existencial. (MOREIRA, 2007)

REFERÊNCIAS

ALVES, Junia; NOE, Marcia. **O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BABLET, Denis. Expressionismo. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n.66. 1975. p.16 - 22.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORHEIM, Gerd. *Brecht*. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro, memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito**. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: diário de montagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2003a. (Livro 1 Romeu e Julieta).

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão**: diário de montagem. Belo Horizonte: UFMG, 2003b. (Livro 3 Um Molière imaginário).

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão**: diário de montagem. Belo Horizonte: UFMG, 2003c. (Livro 4 Partido).

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BROOK, Peter. **La Puerta Abierta. reflexiones sobre la interpretación y el teatro**. Barcelona: Alba Editorial, 1994a.

BROOK, Peter. **O Ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994b.

BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRÜGGER, Ricardo. **A Cidade como Palco**: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea 1980 / 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

CADERNOS DE TEATRO, Rio de Janeiro, n.35, 1966.(Publicação d'O TABLADO).

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANUTO, Frederico. Oceanos de cimento, florestas de concreto. **Diário do Aço – Jornal Casa e Construção**. Ipatinga, v.15, p. 03-21, jan. 2007.

CARREIRA, André. **Teatro de rua**: Brasil e Argentina nos anos 1960: uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild., 2007.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, n. 14, p. 40-63, jul./dez. 2006.

CRUCIANI, Fabrizio. **Lo spazio del teatro**. Roma: Laterza, 1995.

CRUCIANI, Fabrizio. **Le Università di Bologna e Ferrara organizzano un convegno internazionale in occasione del decennale della morte di Fabrizio Cruciani**. Disponível em:

<www.magazine.unibo.it/Magazine/Notizie/2002/11/14Per+Fabrizio+Cruciani.html>. Acesso em 02 fev. 2009.

DICIONÁRIO Houaiss Online. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em 25 jul. 2009.

ENCICLOPÉDIA LIVRE WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil>> Acesso em: 14 ago. 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FESTIVAL Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT, 2009. Disponível em: <<http://www.fitbh.com.br>>. Acesso em: 04 fev. 2009.

GALPÃO CINE HORTO. **Cursos livres de teatro**. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2009. (Folder).

GASPARI, Élio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GASPARI, Élio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GASPARI, Élio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GRUPO Galpão: imagens de uma história. Rio de Janeiro: Petrobras, s/d.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

LABECA, 2009. Disponível em: <<http://www.mae.usp.br/labeca/>> Acesso em 05 out. 2008.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Ed. Anthropos, 1986.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Concepções cenográficas: o teatro e Bauhaus. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 44-60, 1999. (Departamento de Teoria e Teatro do Programa de Pós-Graduação em Teatro – UNIRIO).

LYNCH, Kevin. **A Imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAHFUZ, Edson. Entre o espetáculo e o ofício. **Revista aU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.178, jan. 2009.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARINIS, Marco de. **In cerca dell'attore**: Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MARTIN, Roland. **L'Urbanisme dans la Grèce Antique**. Paris: A.J.Picard, 1956.

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Grupo Galpão**: diário de montagem. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Livro 2 A rua da amargura).

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Textos de rua**. Belo Horizonte: Autêntica /PUC Minas, 2007.

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Blog do grupo**, 2008b. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/blog/>>. Acesso em: 27 dez. 2008.

MUNFORD, Lewis. **A Cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

OLIVEIRA, José Guilherme. Matéria. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 03 out.1982.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

PEIXOTO, Inês. Responsabilidade emocional do teatro. **SUBTEXTO**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 4, p. 78, 2007.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. 123 p. Dissertação (Mestrado.em Arquitetura) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/RAAO-7G6JH8/1/espaco_do_jogo.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

SANTAELLA, Lúcia. Texto. In: JOBIM, José Luiz (Ed.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 391-409.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANILAVSKI, Constantin. **A Preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SUBTEXTO. Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 2, 2005.

SUBTEXTO: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n.3, 2006.

SUBTEXTO: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 5, 2008.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: Ed e-papers, 2005.

TROTTA, Rosyane. O Teatro de Grupo na era do pensamento econômico. **Ensaio Aberto**, Belo Horizonte, n. 0, p. 5-9, 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

UBERSFELD, Anne. **Espaço e teatro**. s/d. Disponível em:
<http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html>. Acesso em: 11 out. 2008.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNIBO Maganize, 2009. Disponível em:<<http://www.magazine.unibo.it/Magazine/>>. Acesso em: 04 fev. 2009.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem cenográfica**. 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2006/2006-me-urssi_nelson.pdf> Acesso em 10 jan. 2009.

ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEPOIMENTOS

BARROS, Arildo de. **Arildo de Barros**: depoimento. Belo Horizonte, 2008. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 10 dez. 2008.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Cacá Brandão**: depoimento. Belo Horizonte, 2007. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 15 set. 2007.

DEL PICHIA, Lídia. **Lídia Del Pichia**: depoimento. Belo Horizonte, 2009. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 28 ago. 2009.

FRANCO, Beto. **Beto Franco**: depoimento. Belo Horizonte, 2008. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 08 nov. 2008.

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Eduardo Moreira**: depoimento. Belo Horizonte, 2008a. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 12 mar. 2008.

PELÚCIO, Chico. **Chico Pelúcio**: depoimento. Belo Horizonte, 2008. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo. Em 10 fev. 2008. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PELÚCIO, Chico. **Chico Pelúcio**: depoimento. Belo Horizonte, 2009. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em 28 ago. 2009.

ANEXO A - ATA DE FUNDAÇÃO