



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**UM VAZIO ME CHAMA
DA PRAÇA AO PORÃO, UMA EXPERIÊNCIA DE INVENÇÃO
DE PÚBLICO NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR?
- ESTUDO DE CASO DO PROJETO PORÃO -**

IZABEL ROSA BARBOSA GURGEL

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA COMO REQUISITO
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

FORTALEZA-CEARÁ
ABRIL/2004

IZABEL ROSA BARBOSA GURGEL

**UM VAZIO ME CHAMA
DA PRAÇA AO PORÃO, UMA EXPERIÊNCIA DE INVENÇÃO
DE PÚBLICO NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR?
- ESTUDO DE CASO DO PROJETO PORÃO -**

**FORTALEZA CEARÁ
ABRIL/2004**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- G987v Gurgel, Izabel Rosa Barbosa.
Um vazio me chama : da praça ao porão, uma experiência de invenção de público no Theatro José de Alencar? - estudo de caso do Projeto Porão - / Izabel Rosa Barbosa Gurgel. - 2004.
164 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2004.
Área de Concentração: Ciências Sociais.
Orientação: Prof. Dr. Daniel Soares Lins.
1. Platéias de teatro - Aspectos sociais - Fortaleza(CE) 2. Teatro e sociedade - Fortaleza(CE).
3. Subjetividade. 4. Projeto Porão. I. Título.

CDD 302.33098131

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida desde que seja feita de conformidade com as normas de ética científica.

Formaram parte da Banca:

Prof.(a). Dra. Peregrina Capelo Cavalcante
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Emanuel Ângelo Rocha Fragoso
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Daniel Soares Lins
Universidade Federal do Ceará

DATA DE APROVAÇÃO: 08/07/2004

**FORTALEZA-CEARÁ
ABRIL/2004**

DEDICATÓRIA

A vida, uma peleja sem trégua.

*Como no teatro, onde não há nada mais além de um intervalo,
entre o nascer e o morrer o que está posto é um imenso vazio.
É o termo que uso para dizer do espaço sob o palco principal do
Theatro José de Alencar, onde o Projeto Porão aconteceu
Entre maio de 2001 e dezembro de 2002.*

*Este trabalho é dedicado para aqueles que, no vazio,
deram passagem para algo que não sabiam o que poderia ser.*

É assim um modo de instaurar o tempo das perguntas.

*Saramago diz que o mundo vive dando respostas,
o que demora é o tempo das perguntas.*

Público?

AGRADECIMENTOS

Uma dissertação é como um trabalho em teatro. Carece de muitos, ainda que se apresente como um solo. Há, aqui, tanto de tantos outros, que vivi intensamente entre duas sensações costumeiras. Elas me parecem sempre novinhas em folha quando ocorrem: a alegria precoce e o susto. A alegria dos encontros, os quais nunca sabemos como vão acontecer – se é que vão – e o que faremos com o que eles podem fazer de nós mesmos. A alegria é prova dos nove (Oswald de Andrade) e o encontro de duas criaturas no mundo é uma dilaceração (Ítalo Calvino). Foi com alegria e outras coisas mais que os dilaceramentos se sucederam. Parece que a operação desmonte não pára. Nem a montagem. Uma coisa tudo-ao-mesmo-tempo-agora. Assim também com os agradecimentos.

Daniel Lins, por tanta coisa, que resumir dizendo “pela orientação” me instala naqueles momentos em que a vida vaza. Não cabe. Sobra.

Aos quereres com quem partilho o silêncio, amigos que sabem do imenso vazio. *Sinto muito*, para cada um de nós, tem uma positividade: Aninha Cançado, Beatriz Furtado, Cristiane Queiroz, Holanda Jr., Iracema Sales.

As equipes de trabalho de duas gestões que vivi no Theatro José de Alencar, entre 1997 e 2002. *Oswald Barroso* não está em nenhuma delas oficialmente, mas a espessura do tempo em que Maninha Morais (1994-1999) e Fernando Piancó (1999-2002) dirigiram o TJA tem a presença do pesquisador teatral. Ele foi o primeiro diretor do TJA no período imediato à reinauguração pós-restauro realizado entre 1989 e 1991. Uma gestão curta (1991-1992), a de Oswald coincide com o aqui-começa-uma-nova-fase-na-trajetória do TJA.

Um tanto dos mundos que se cruzam, se criam, se desfazem no TJA, em torno dele ou a partir dele, ecoa em “*Seu*” *Muriçoca*. Um dos que aprenderam a viver nos interstícios do mundo oficial com o não oficial. Ele chegou ao TJA nos anos 60, cultivou por lá uma roça de milho e feijão com o amigo “*Seu*” Hélder, cenotécnico, trabalhou como contra-regra, foi ficando. Muriçoca virou o porteiro da sala de espetáculos, anunciando bom tempo a cada um que chegava e atrapalhando os relógios. Era como se estivesse lá desde 1910, quando o José de Alencar foi inaugurado. Ele dizia que o TJA lhe havia dado tudo: até um nome. Trago aqui a cena em que Muriçoca recomenda à nova direção da casa para não colocar José Cassiano da Silva, seu nome oficial, no crachá.

Um tanto dos mundos que se cruzam, se criam, se desfazem no TJA, em torno dele ou a partir dele, passa por “*Seu*” *Trepinha*, o mais antigo palhaço em atividade no Ceará, que já rodou mundos em grandes circos de grandes caravanas, como o Nerino; de menor porte, como o Águia; até os miúdos, quase anônimos, hoje invisíveis na paisagem. Em dias de programação gratuita no TJA, Trepinha vai para a rua convocar o público. Uma imagem que ator(doa): sob o sol, na calçada de um teatro-monumento diante do qual tem gente que faz o sinal da cruz como se passasse por uma igreja, um velho palhaço impregnado por seu ofício, com um megafone nas mãos, toca as pessoas que passam, fazendo-lhes um convite que é uma torcida para que toquem, porque sem o público não é possível, sem platéia não tem espetáculo. Convocar um outro é ofício de tudo que é ser vivo.

Um tanto dos mundos que se cruzam, se criam, se desfazem no TJA, em torno dele ou a partir dele, de A a Z, passa por um elenco de mais de 100, entre idas e vindas, proximidades e distâncias: Augusta Dias Branco Viguier, José Alves Netto, Rejane Reinaldo, Silêda Franklin e Tereza Tavares, de modos e intensidades distintos, estão por perto.

Frederico Joca, um dos conectores do Projeto Porão. Da música de Caetano: “Desde o início, estava você”.

Argos Mesquita, pela presteza em atender nossas solicitações. É dele a descrição técnica do porão do TJA.

Yuri Yamamoto (desenhos), Marcello Holanda (fotos) e Sérgio Helle (programação visual das pranchas de ilustrações). Vinícius Pompílio (revisão e normatização). O trabalho de cada um oxigena o nosso. Como na canção de Arnaldo Antunes: “O seu olhar melhora o meu”.

Artistas e técnicos que “experimentaram n(a) madrugada”, o lema do Projeto Porão. Pelo embaralhamento de fronteiras. Como também eram público, o agradecimento se alastra.

Professores do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC. Manfredo Oliveira, um mestre. Muito especialmente, Profa. Irllys Barreira.

Aymerê Amaral, funcionário da UFC a serviço da Pós-graduação em Sociologia da UFC. Trabalhando com teatro, com produção de eventos, não deixo de me encantar com o trabalho de bastidor. Socorro dos Santos, por sua vez, tem até nome que diz muito de suas funções.

Dora Freitas e Jacílio Saraiva Jr. Com eles, colegas de faculdade e da redação do Diário do Nordeste, realizamos a cobertura da reinauguração do TJA, entre 90 e 91. Uma aventura coletiva, um empreendimento só possível pelos afetos.

E por fim, mas sem fim, Peregrina Capelo Cavalcante, professora que encontrei na graduação. É para tatuar a rosa do Guimarães que ela solta quando o cerco se fecha: coragem e alegria, alegria e coragem.

SUMÁRIO

Apresentação – Um vazio me chama	13
Parte I	20
TJA - Outras geografias (pranchas ilustradas).....	21
A) Anotações: para uma cartografia do Theatro José de Alencar.....	26
B) Relatos de experiências de público.....	50
Parte II	60
A) Anotações: por uma cartografia do Projeto Porão.....	60
Percursos do público – Da Praça ao Porão (pranchas ilustradas).....	87
Cena & Platéia (pranchas ilustradas).....	121
B) Experimentos de espaços cênicos.....	135
Conclusão	145
Referências bibliográficas	150
Anexos	159
Painel 1: Projetos e programas do TJA contemporâneos do Projeto Porão.....	159
Painel 2: Um anexo que virou Cena: Centro de Artes Cênicas do Ceará.....	163

RESUMO

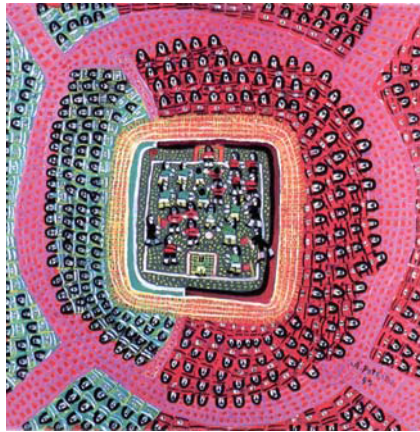
GURGEL, I. R. B. UM VAZIO ME CHAMA: DA PRAÇA AO PORÃO, UMA EXPERIÊNCIA DE INVENÇÃO DE PÚBLICO NO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR? - ESTUDO DE CASO DO PROJETO PORÃO --. / Fortaleza, 2004. 164 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, Universidade Federal do Ceará.

Uma cartografia do Projeto Porão, realizado no Theatro José de Alencar, em Fortaleza, no período de maio de 2001 a dezembro de 2002. Objetiva problematizar a noção de público com a qual se opera no campo da produção cultural. Para além do público como demanda a ser atendida, um alvo a ser atingido. Opera na perspectiva de que público é uma construção social. Público é criado, inventado, produzido. A relação que subjaz à esta perspectiva é a de teatro e processos de subjetivação. Como um programa de formação de platéia, desenvolvida por uma instituição cultural de caráter público, governamental, pode instaurar práticas sociais vitalizadoras? A indagação conduz a pesquisa empírica, realizada ao longo da vigência do projeto. Perpassa o diálogo com a sociologia de Pierre Bourdieu, com ênfase na compreensão do aprendizado pelo corpo. A compreensão de subjetividade como processo social, como eminentemente gestada no social, vem de Deleuze-Guattari. Aponta para uma compreensão de público no âmbito da produção. Uma compreensão que atribui ao público o papel de artista, criador de novas demandas, agente social da invenção da vida.

*... deste caos, que é o homem,
esta desordem que só sabe sentir,
só sentindo é que aprende,
só sentindo é que tem conhecimento,
apalpa amassa abre rasga.*

Hilda Hilst

Cartas de um sedutor, 2001.



pintura de Antônio Poteiro

APRESENTAÇÃO

UM VAZIO ME CHAMA

Um teatro em (des)construção. A trabalho¹, encontro-me no canteiro de obras do que viria a ser o Theatro José de Alencar – TJA que hoje conhecemos. Estamos fazendo uma visita guiada ao teatro-monumento que está sendo restaurado. Da praça ao porão², o que há é um formigueiro, uma colméia. Uma espécie de Serra Pelada na paisagem urbana, cercada por tapumes com a inscrição Método³.

Primeiro, protegemos o corpo para a visita. Como os operários em ação, estamos usando capacete e botas. Seguimos normas de segurança. Aventuramo-nos. Responsáveis pela obra de restauro nos guiam entre o pó e a poesia.

Há um roteiro prévio, uma ordem que o percurso refaz⁴. Onde havia um teatro detonado, encontramos um campo de contágio instantâneo. De modo diverso, o

¹ Um mergulho coletivo. Éramos três colegas de faculdade, recém-formados e trabalhando juntos na mesma editoria (Dora Freitas, Jacílio Saraiva e eu no Caderno 3 do jornal Diário do Nordeste). Havíamos nos auto-instituídos como a equipe de cobertura da reabertura do TJA, responsáveis pela pesquisa, planejamento, criação e desenvolvimento de pautas, reportagens e textos no período do que considerávamos a preparação da cidade para a reinauguração do Theatro. Editores-assistentes, vivíamos com alegria uma espécie de contaminação da cidade pelo Theatro. De modos distintos, nossa experiência de ser público passava por lá.

² O Theatro fica na Praça José de Alencar, Centro de Fortaleza. Até a reforma/restauro a qual nos referimos, realizada entre 1989 - 1991, o Theatro se restringia à edificação histórica inaugurada em 1910, mais o jardim criado com a reforma de 1973. Da praça ao porão se refere, pois, a atravessar o teatro de então. Em 1991 é que se cria o Centro de Artes Cênicas do Ceará – Cena, que será inaugurado em 1996 como um anexo à edificação histórica. “Um formigueiro...” remete também ao dia-a-dia da Praça José de Alencar (PIMENTEL, Lídia Valesca Bonfim. “Praça José de Alencar: Pedacos da Cidade, Palco da Vida”. Fortaleza, dissertação de mestrado em Sociologia, UFC, 1998.) A até junho de 2003, quando foi cercada por tapumes e a Prefeitura de Fortaleza deu início às obras de construção do Parque da Cidade.

³ Método é o nome da empresa responsável pela obra já referida, realizada entre 1989-1991, considerada o mais significativo processo de reforma-restauro do Theatro. PINHEIRO MACHADO, José Antônio. “Theatro José de Alencar -obra de restauração: 1989 – 1991”. Porto Alegre/São Paulo, L&PM, 1992.

⁴ As visitas ao canteiro de obras no qual havia se transformado o Theatro eram abertas ao público em geral, anunciadas nas agendas dos cadernos de cultura dos jornais locais.

*teatro e a peste*⁵. Os encontros se processam: com a legião de trabalhadores, com o teatro da memória, com o teatro que-vai-vir-a-ser. Plantas, mapas, fotografias, prospecções, projeções, escavações. É inevitável o fluxo de cenas que se processa.

Subimos, descemos, dobramos. Pegamos atalhos, desvios. Um outro território se instaura. O rosário das intervenções que estão sendo feitas é desfiado. Vai virando uma espécie de som ambiente, uma ladainha rica de dissonâncias. De um teatro em pó, estamos impregnados.

E ainda tem aquele vazio imenso sob o palco. Um espaço que existe desde a instalação do TJA, em 1910, mas só agora se revela. Uma vastidão que se anuncia em meio à recente ocupação pelas obras. *Aridez de três desertos*⁶. Estamos diante dele/nele (**do** vazio/**no** vazio), tomados pelo “*olho que olha, o olho que ouve, o olho que lê. E também o olho que compreende com a pele*”⁷. Um deserto, sabemos, é cheio.

A partir do restauro⁸ realizado entre 1989-1991, cujo canteiro de obras visitamos, o imenso vazio sob o palco vai ganhar eloquência. Até então, trata-se de um depósito de materiais, uma espécie de guarda-tudo, armário de sobras.

Quando o teatro⁹ for reinaugurado, dia 26 de janeiro de 1991, tornar-se-à visível o que até então fora, talvez, o único espaço do Teatro José de Alencar quase

⁵ Refere-se ao texto “O teatro e a peste”, de Antonin Artaud, escrito em 1934 e publicado em 1938 na série de ensaios “O teatro e seu duplo”. Trabalhamos com a edição brasileira (O teatro e seu duplo, ed. Martins Fontes, SP, 1999).

⁶ A frase é um dos excessos crônicos de Nelson Rodrigues. Livro

⁷ De um texto de Arnaldo Antunes publicado na coletânea organizada por João Bandeira (Arnaldo Antunes 40 Escritos, ed. Iluminuras, SP, 2000).

⁸ Antes do restauro de 1989-1991, havia risco inclusive de perda de partes consideráveis da estrutura do Teatro. PINHEIRO MACHADO (1992).

⁹ Vamos usar Teatro (com th, T maiúsculo) referindo-se à instituição Teatro José de Alencar; teatro (com th, t minúsculo), referindo-se às instalações físicas, à edificação específica do José de Alencar; teatro (sem th, minúsculo) ora se referindo ao teatro-acontecimento teatral, ora a teatros-edificados.

nunca visto e jamais praticado pelo público como espaço de atividade artística. Sim, um imenso vazio sob o palco. É nele que vai acontecer o que anunciamos como uma possível experiência de invenção de público.

É a partir dela que nosso trabalho de pesquisa se processa. O imenso vazio sob o palco tem um nome, de verbo conjugado na terceira pessoa do plural: porão.

CORRENTE DE AR FRESCO

O porão é um respiradouro, por onde passa uma corrente de ar fresca (grifo nosso). A frase veio em meio à resposta do engenheiro Argos Mesquita¹⁰ às minhas indagações sobre o porão do Theatro José de Alencar. Ecoa tão precisa na condição que reivindico para o Projeto Porão, que me fez trazer para a apresentação desta dissertação o que estaria mais apropriadamente na Parte II, Item A, onde reunimos uma série de anotações para uma cartografia do programa sobre o qual nos interrogamos (Projeto Porão: uma experiência de invenção de público no TJA?). Prossigo com a descrição do porão feita por Argos Mesquita:

“(...) espaço esquecido existente nas edificações mais antigas, até por volta de 1920, é situado entre pisos de madeira e o terreno. Decorrente da natureza dos processos construtivos coloniais, assegurava maior conforto térmico e uma proteção aos pisos em táboas de madeira que se apoiavam sobre vigas de madeira, uma vez que a ventilação e a umidade do ar permaneciam idênticas nas faces superiores e inferiores dos taboados”¹¹.

¹⁰ Engenheiro civil, Argos Mesquita manteve uma relação de trabalho com o TJA até o final dos anos 90, quando se aposentou. Era o responsável pela equipe técnica e de manutenção da casa. O início do seu trabalho junto ao TJA está no processo de restauro realizado entre 1989-1991, quando atuou sob a rubrica Engenharia e Controle de Custos e de Qualidade das Obras.

¹¹ Das respostas de Argos Mesquita às nossas indagações.

Daí o respiradouro. Ficamos com o respiradouro e remetemos a descrição técnica completa para o rodapé¹², aqui tratado como uma espécie de porão (para usos diversos).

O espaço físico do porão como o conhecemos hoje e no qual aconteceu a maior parte do Projeto Porão é uma construção recente. Surge no processo de restauro e reforma do José de Alencar, realizado entre 1989-1991, o segundo na trajetória do teatro. De acordo com os usos e funções previstas em sua construção (camarins,

¹² Sobre o porão, escreve Argos: *Na platéia e palco do TJA, a solução construtiva não foi diferente: na platéia, piso em táboa corrida apoiados sobre vigas de madeira que se assentam sobre paredes de alvenaria, deixam um vazio de uns 70 cm até o solo. O espaço vazio era dotado de pequenas janelas laterais enteladas, o que possibilitava o trânsito de ar através do local. No palco o piso era de táboa corrida de madeiras variadas, duras e esbelta, apoiadas em vigamento de madeira que por sua vez se apoiavam em colunas, deixando um vazio menor que dois metros até o solo. Tal configuração permaneceu até a restauração e reforma de 1974, (...) sob a assessoria técnica do professor, arquiteto Liberal de Castro. (...) com a criação dos jardins na área ao lado nascente, antes ocupada por um quartel militar e depois pelo Centro de Saúde, o porão sofreu pequena alteração: foi aberta uma porta que permitia o acesso de público a uma pequena e tosca “cantina” que funcionava sob o palco (na verdade sob os antigos camarins). O restante da área sob o palco permanecia livre e com acesso através da porta existente no fundo do Teatro, tal como hoje. A natureza do lugar permitia que (...) além da função natural de caixa de ressonância acústica do palco, também fosse usado (...) para guardar cenários e materiais diversos. Assim permaneceu o porão até que todos os espaços sob a área do palco fossem reconfigurados para novos usos pela restauração mais recente (1989-1991). **Porão e Palco atual:** Para se compreender a grande importância da extrema alteração, (...) uma breve volta ao velho palco e porão. O palco era limitado pelos camarins situados nas suas duas laterais. O resultado é que o ator ao abrir a porta do camarim já estava em cena pois as coxias não existiam: era cerca de 1 metro de coxia! Os camarins saíram do palco (...). A área foi toda rebaixada criando-se condição de ocupação plena do espaço. (...) no proscênio foi criado um fosso de orquestra dotado de elevador eletromecânico e de porta acústica com rebatedores. O saguão do acesso contempla conjunto de sanitários e banheiros masculino e feminino, 1 sala para depósito de equipamentos de som, quadro cinótico e sistema de detecção de fumaça e princípio de incêndio, painel de comando por controle remoto do quadro geral de energia elétrica em baixa tensão, escada de acesso ao palco e camarins individuais do 2º pavimento. A área maior, central, sob o palco, abriga tubulações elétricas, tubulações de água, do ar condicionado e abriga também conjunto de “macaquinhos de suporte das quarteladas de palco”, um armário hermético QGBT (Quadro Geral de Baixa Tensão) a prova de pó e de água e que contém os barramentos, dispositivos de proteção, de segurança, de comandos elétricos de toda a mecânica cenotécnica e da iluminação cênica inclusive das varas de luz, de palco e platéia. É espaço rico e de uso intenso, seja para acesso aos camarins coletivos, elevador de orquestra e dispositivos já descritos; é sala de reunião, de ensaio e aquecimento nos momentos que antecedem os espetáculos. É sala de espera do público que aguarda após o espetáculo para cumprimentar os artistas. (...) o porão, na visão do 1º diretor do Colégio de Direção Teatral, Antônio Mercado, é também um espaço cênico. Como tal o utilizamos pela primeira vez (...). Um desafio à criação para a equipe técnica, que “criou” os meios necessários à cenotécnica, iluminação cênica e sonorização. Ali estreou o espetáculo “Parafuso”, com o grupo de formandos do Colégio de Direção. Daí o local se afirmou como mais um dos espaços cênicos do TJA. Com esta nova visibilidade do processo, entendemos que tudo passa pelo porão. Que hoje é também porão por definição de vernáculo, mas seus usos são os mais variados. Acrescentaríamos mais alguns: para reunião, treinamento técnico e operação dos sistemas e fluxos de bastidores de um Teatro. É o local onde se recebem os produtores e diretores para planejar antes dos espetáculos, as mudanças e características das montagens e desmontagens. É espaço onde o espetáculo desmontado é embalado as vezes enquanto aguarda o momento de ser embarcado.*

copa, apoio técnico), trata-se de um espaço de trabalho de bastidor, quase sempre invisível ao público.

Desde a reinauguração do Theatro, em 1991, entretanto, vem sendo usado como espaço cênico. O que o Projeto Porão, então, traz de novo? Como expomos na Parte II, Item A, não reside em ações inaugurais qualquer mérito que o projeto possa ter.

Defendemos que o Projeto Porão só se tornou possível pelo manifesto desejo de oxigenação da instituição, um desejo que, para tornar mais simples nossa exposição, localizamos no período da gestão de Violeta Arraes na Secretaria da Cultura do Estado. O Theatro é mantido pelo Governo do Estado via Secretaria da Cultura. Um desejo diluído nas muitas cidades que Fortaleza abriga. E, como veremos ao longo deste trabalho, o Projeto Porão pode ter sido um respiradouro.

Parte de uma gestão que terminou em janeiro de 2003, o Projeto Porão e outros programas da instituição foram “descontinuados”, para usar o jargão do que vamos chamar aqui de mundo oficial.

Mundo oficial. Do que se trata? Fiquemos, ainda, no Projeto Porão. O José de Alencar é público, governamental, reiteradas vezes apresentados por secretários de cultura como o equipamento-a-partir-do-qual-e-em-torno-do-qual são disseminadas as políticas-públicas-para-as-artes-cênicas.

A instituição funciona como funcionam as coisas ditas públicas, mas só assim compreendidas como quando governamentais. Exemplo 1: quando da reunião internacional do BID em Fortaleza, em 2002, o chamado entorno do José de Alencar, sede de parte da programação cultural do evento, foi de tal modo transformado que se criou um feriado exclusivo no Centro, no meio da semana para, de novo, *descontinuar* o fluxo de pessoas costumeiro na região. Uma assepsia que esvaziou completamente a Praça José de Alencar, onde se localiza o Theatro. Saíram todos os camelôs, transeuntes, artistas que lá se apresentam, moradores de rua. Não fosse a luz intensa do Ceará e as marcas de devastação que muitos dos nossos espaços públicos têm, poderíamos pensar que estávamos na Suíça. Exemplo 2: há dias no José de Alencar

em que não se conta com tinta preta para impressão. Uma visita guiada ao teatro-monumento consta de quase todos os roteiros de representantes do mundo governamental a visitantes tão oficiais quanto (embaixadores, embaixatrizes, adidos culturais etc.). As visitas predominam nos roteiros para visitantes assim. São mais raros os roteiros que incluem o teatro-monumento em dia e horário de espetáculo.

É nos interstícios entre o mundo oficial e o não oficial que a vida acontece. E, em meio a surtos de abundância na constante precariedade, somos levados a pensar que o José de Alencar funciona mesmo é movido pelos afetos. Como poderemos perceber na Parte I, Item A, e na Parte II deste trabalho. E o que há fora do mundo dos afetos?

DRAMATURGIA DE UMA PESQUISA

Sou público no Teatro José de Alencar desde a adolescência. Na virada de 1990 para 1991, passo a incluir o mundo do trabalho na minha relação com o teatro. Repórter de um jornal local, o Diário do Nordeste, com mais dois colegas cuidamos da cobertura da reinauguração do Teatro, em 1991. Em 1992, fizemos lá, com a Pharus 4 Produtores Associados, um dos maiores fracassos de público da trajetória do José de Alencar: a temporada de Brecht e Kurt Weil, com Marlene e Sérgio Britto em “Um céu de asfalto”. A partir de 1998, trabalhei fazendo uma das pontes do Teatro com o público: uma espécie de assessoria de imprensa para a programação produzida pela casa, trabalhando junto à direção, como prestadora de serviço. Entre agosto de 1999 e dezembro de 2002, o Teatro José de Alencar foi meu principal local de trabalho. Tenho, pois, muitos dos interesses possíveis aqui investidos.

Mais de dez anos depois de terminar a graduação em Comunicação Social, incorporo o desejo de voltar a estudar e viro, então, mestranda. De início, com um projeto de pesquisar a trajetória do artista plástico Antônio Bandeira (1922-1967). Como foi possível para Antônio Bandeira inventar para si uma carreira de artista consagrado a partir de Fortaleza. Bandeira disse, quando saiu da cidade para viver no Rio de Janeiro, comecinho da década de 1940, que no Nordeste, é preciso emigrar. Até os artistas são flagelados.

Até dezembro de 2002, a vida-obra de Bandeira era o meu objeto. E eu continuava laborando no Theatro José de Alencar. Até pensei em dois exercícios para o teatro baseados em Bandeira. A partir de cartas e outros escritos do artista. Seriam feitos para o porão, para o Projeto Porão. Fazem parte, hoje, dos extravios (não) cometidos.

Em janeiro de 2003, findo o prazo para qualificação do projeto de pesquisa, sentia que Bandeira não dava mais. A vida urgia. E o Projeto Porão, no qual trabalhamos com a rosa do Guimarães (coragem e alegria) que cito nos agradecimentos, manifesta-se, então, como um projeto qualificável. Partimos dele para esboçar uma noção de público.

Ao longo desta dissertação, nada além de uma série de anotações e indagações. Em torno do Theatro José de Alencar, de processos de subjetivação, de práticas sociais (Parte I, Item A), relatos de experiência de público (Parte I, Item B). Por uma cartografia do Projeto Porão, eis uma ânsia que percorre todo o trabalho e se evidencia na Parte II (Item A), na qual exponho também marcações em torno de espaços cênicos, da relação do ator com o espectador (Item B). De uma ponta a outra, trata-se de um 'mundo misturado', para usar a expressão de Riobaldo, o do Grande Sertão Veredas. Tomemos, pois, esta apresentação como veredas. O Grande Sertão, aqui posto como o imenso vazio sob o palco principal do José de Alencar. Sim, um vazio.

PARTE I

TJA - Outras geografias (pranchas ilustradas)

A) Anotações para uma cartografia do Theatro José de Alencar

B) Relatos de experiências de público

*“(...)o que o mundo social fez,
o mundo social pode,
armado desse saber,
desfazer”.*

Pierre Bourdieu

Em “Pós-escrito”
Miséria do Mundo, 2001, p. 735

TJA - Outras geografias



foto Gentil Barreira / Teatro José de Alencar - O teatro e a cidade

Um vazio me chama

O vazio sob o palco principal do José de Alencar vai se tornar visível com o restauro de 1989-1991.

E vai ganhar eloquência com o Projeto Porão, realizado entre maio de 2001 e dezembro de 2002.

TJA - Outras geografias

Arqueologia de um porão

Tapume com a inscrição Método.
 Fachada da sala de espetáculos em obra. Um
 vazio sob o palco principal
 se anuncia. Cenas do principal
 processo de restauro pelo qual passou o TJA,
 realizado entre 1989-1991.



→ vão sob o palco

TJA - Outras geografias



fotos Catálogo do Projeto de Restauro do Theatro da Paz

theatro-monumento: invenção de novas memórias?

O Theatro da Paz, em Belém.

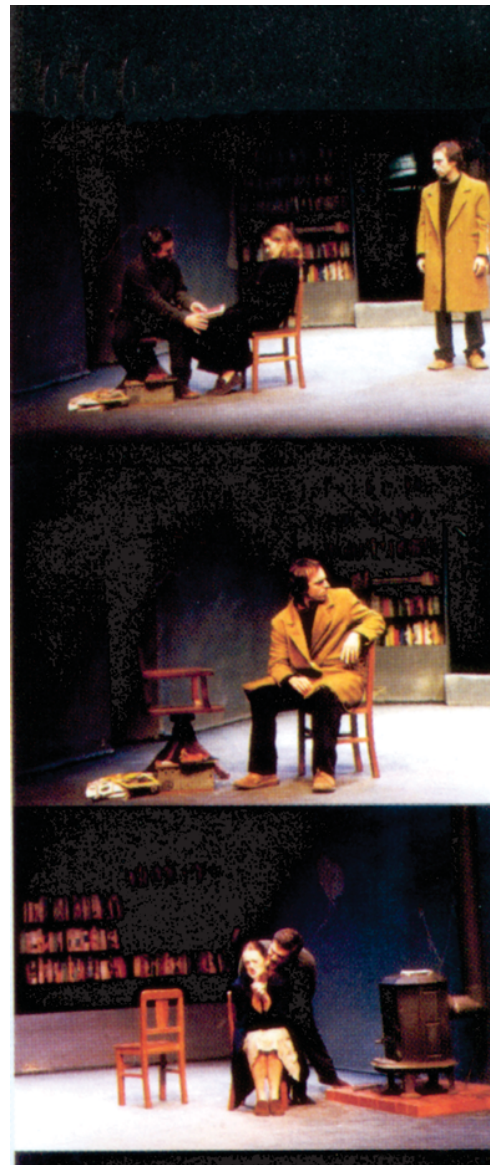
Fundado em 1878, é uma das primeiras casas de ópera construídas no Brasil.

Theatro-monumento como o José de Alencar, vive também o desafio de fazer insurgir novas práticas sociais vitalizadoras. Cenas de dois tempos: o teatro como testemunho de civilização e modernidade e hoje com um entorno completamente transformado.

TJA - Outras geografias



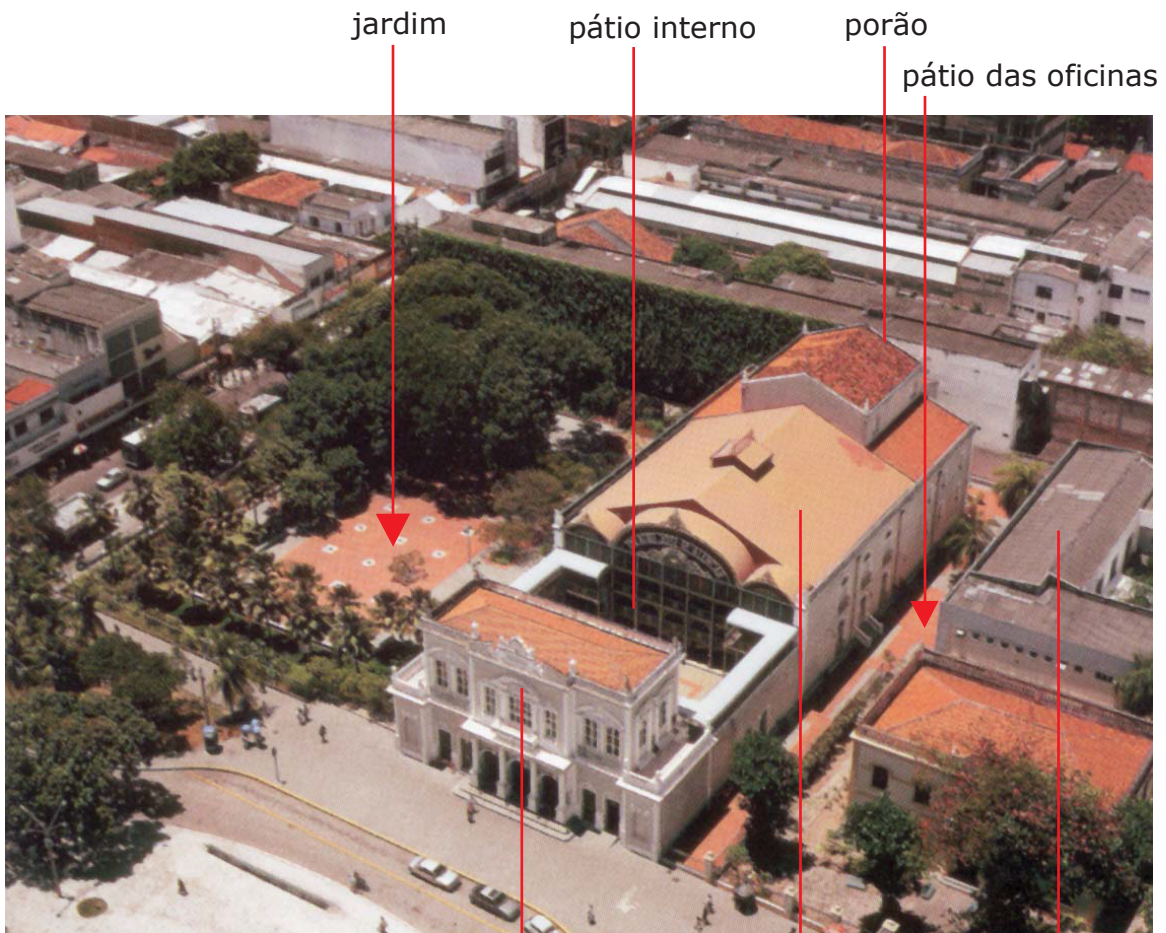
Do porão, do sótão
 Teatro da Trindade, em Lisboa,
 construído no século 19.
 Como o José de Alencar,
 um teatro à italiana.
 Tem um espaço para
 experimentação e pesquisa.
 Lá, um estúdio no sótão.
 Aqui, um laboratório no porão



Platéia

TJA - Outras geografias

foto Gentil Barreira / Teatro José de Alencar - O teatro e a cidade



jardim

pátio interno

porão

pátio das oficinas

cena (anexo)

bloco frontal
 térreo: bilheteria
 saguão
 café
 piso superior: foyer

sala de espetáculo
 palco principal

A) ANOTAÇÕES PARA UMA CARTOGRAFIA DO TJA

1. ANTES DAS TRÊS BATIDAS DE MOLIÈRE

O teatro acontece num espaço criado no encontro do ator com o público. Quem fala é o dramaturgo e diretor teatral Artur Guedes¹³. Estamos no porão do Theatro José de Alencar, no Centro de Fortaleza, uma sexta-feira qualquer de 2001, passa da meia-noite.

A fala não é nova. Não é a primeira vez que ela atravessa o tempo de um encontro. Mas é nesse instante que ela se encarna. Reverbera no vazio do intervalo. Artur Guedes fala entre um e outro trabalho que ganha a cena no Projeto Porão. Sua fala vira matéria. Matéria-prima. Matéria minha. Parto dela como um raio que aparta¹⁴.

2. BILHETE DE ACESSO

É o tempo ordinário que implode. O espaço que se transforma. Uma cena que vaza, inscrevendo-se no corpo da platéia. Instaura-se um entre. Entre! O espetáculo “Waiting”, da bailarina Carlotta Ikeda¹⁵, uma inscrição com o rigor e a delicadeza que irrigam as linhas do desenho oriental, é uma *suspensão* na vida que pulsa a partir do Theatro José de Alencar.

¹³ Dramaturgo e diretor teatral, Artur Guedes vive em Fortaleza.

¹⁴ ARTHUR OMAR, “Rápida fabricação do olhar”, revista Comunicação e Artes, São Paulo, ECA/USP, ano 11, vol. 17, 1986, p. 81: “*Conselho técnico para olhar. Tome um objeto. E parta dele. Como um raio que o parta*”.

¹⁵ A bailarina e coreógrafa japonesa Carlotta Ikeda veio pela primeira e única vez a Fortaleza abrindo a temporada 2000-2001 do projeto Espetáculos em Cena”, do TJA. “*Waiting*” foi o espetáculo-solo que apresentou, com mais duas apresentações de sua Cia. Ariadone em “Sagração da Primavera”. Como previsto para todos os espetáculos do projeto citado, Ikeda ministrou oficinas para estudantes e profissionais de artes cênicas, aberta ao público de interessados em trabalho com o corpo. Mais de 50 pessoas participaram. Ikeda vive na França, é considerada um dos principais nomes do butô na cena contemporânea. O butô, ou butoh, surge no Japão pós-segunda guerra. Está para além da dança e do teatro, como compreendemos no Ocidente. Movimentos lentos e intensidade marcam a performance do ator-bailarino do butô.

A experiência da intensidade de uma espera, vivida na sala de espetáculos da principal casa das artes cênicas do Ceará, no âmbito das comemorações dos 90 anos da instituição, em 2000, é aqui posta como um bilhete de acesso.

O botão de Ikeda como convite para um exercício de pensamento sobre público. Mais precisamente, um exercício de criar um espaço para tornar possível a problematização do que seria público para além dos nossos registros acostumados de *platéia, audiência, espectador, cliente, consumidor, usuário* e variantes banalizadas pela ladainha massmediática. De certo modo, flagramo-nos só articulando público no sentido de consumo / consumidor em sua forma mais empobrecida.

Ora, qual desses termos nos serve para dizer da legião que se apropriou do Teatro José de Alencar na noite de 8 de maio de 2000, quando o encontro com Ikeda reafirmou em nós, público, que são muito estreitas as margens lazer e entretenimento, produto e consumo cultural, no qual experiências de *estado de arte*¹⁶ como a que estávamos vivendo só cabem se confinadas? Qual desses termos nos insere no que aconteceu no José de Alencar naquela noite, provocando fissuras, instalando abismos que nós mesmos, público, teríamos que atravessar?

Se o teatro acontece num espaço virtual atualizado no encontro do artista com o público - um espaço **criado**, um espaço **que se instaura** com o público - como se referir ao público excluindo-o da produção, percebendo-o como algo dado, pronto, pré-existente; como uma demanda a ser atendida ou, no máximo, surpreendida em seus desejos? É a compreensão que perpassa, de um modo geral, a montagem dos chamados projetos culturais. Como operar com a “cumplicidade resignada”¹⁷ disseminada pela ‘cultura do marketing’? O exercício que desejamos fazer aqui se insere numa onda de contra-corrente: queremos pensar público na perspectiva da criação de novas demandas. Estamos, pois, no registro das práticas sociais, hoje transformadas em capitais em torno dos quais também se especula.

¹⁶ Estado de arte é usado por Suely Rolnik. Referimo-nos sobretudo a textos sobre a obra de Lygia Clark. Conduz-nos à noção de corpo vibrátil também usada por Suely Rolnik.

¹⁷ Usamos a expressão de Bourdieu, quando aponta para a não-resistência dos agentes do campo do produção cultural em relação aos efeitos da globalização. Ver “Contrafogos II”, Jorge Zahar Editor, RJ, 2001.

O que nos instaura no terreno da subjetividade. Precisamente no da subjetivação, nos modos de subjetivação que estão nas práticas sociais, que são por elas produzidos e, na sociedade contemporânea mundializada, reafirmamos, tornaram-se não só um capital em torno do qual também se especula, mas o que perpassa todos os demais. Para fazer girar o mundo, modos de subjetivação são matéria-prima.

“A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção”¹⁸. Subjetividade compreendida como modos de viver, de amar, de sentir, de trabalhar, de estar no mundo ¹⁹.

O que isso tem a ver com teatro? Seja o teatro-acontecimento teatral, o teatro-edificação? Compreendemos o teatro como uma prática social. Uma prática de invenção social, de criação de mundos. A cena contemporânea hoje é uma permanente produção do real. E não estou falando em teatro.

Ao dirigir nosso foco para o Theatro José de Alencar, propomo-nos a fazer uma investigação das práticas sociais que uma instituição pública como o José de Alencar instaura, cria. O que pode uma instituição como o José de Alencar nas nossas vidas que se tecem nas trocas sociais? Vidas que são feitas, desfeitas, como numa espécie de bastidor para fazer renda de labirinto: linhas que se cruzam, se conectam ou não, se transformam, geram outras. Uma trama vazada (*de e com* furos, vazios).

Para melhor encenação da pergunta, das questões que surgem, que se insurgem, fazemos uma travessia pela história e pela geografia do Theatro José de Alencar. Uma travessia não restrita à Parte I desta dissertação, mas, feito areia ao vento, em constante movimento, como o desenho das dunas. Uma travessia que se

¹⁸ GUATTARI & ROLNIK (1986: 28).

¹⁹ Trabalhamos com a compreensão que Deleuze-Guattari elaboraram para subjetividade: processos de subjetivação são processos sociais.

manifesta no título desta dissertação, que mesmo silenciosa em alguns trechos, se constrói em cada página deste trabalho.

O Projeto Porão foi escolhido como passagem principal nesta travessia pelo que nos oferece de potência modificadora da paisagem, das paisagens. Se não explicita de imediato quaisquer questões que nos pareçam mais urgentes em relação ao nosso interesse assinalado – a produção das subjetividades na cena contemporânea; modos de subjetivação possíveis – o Projeto Porão as engole, devora-as.

Mas ainda que areia movediça – os terrenos da arte assim são - , não traga tais questões fazendo-as desaparecer, deixando a superfície imune à devoração. O que nos interessa no Projeto Porão são as novas inscrições que cravou nas superfícies. São as brechas, se não de todo provocadas por ele, abertas na paisagem, nas paisagens, que os ventos que sopram a partir e em torno do Theatro José de Alencar, podem ter desenhados **nas** nossas vidas, e **com** as nossas vidas. Sim, “O que estamos fazendo de nossas vidas?” é uma pergunta que, espero, poderá encontrar ressonância neste trabalho.

Segue, pois, uma série de anotações: sobre o Theatro José de Alencar, sobre o que Bourdieu chama de campo da produção cultural, com seus agentes, habitus e capitais. Se não separadamente nominadas e problematizadas, estão aqui o que Bourdieu encontra no mundo social como poder simbólico, violência simbólica. É nessa economia que contabilizamos possíveis achados e extravios?

Há um tanto que se constrói na urdidura de uma dissertação. Há outro tanto que se perde. Extravia-se. A cada investida na escrita, mundos se criam, mundos se desmancham; novas paisagens se fazem, outras desaparecem. Ficamos com a economia dos afetos.

Dizemos da nossa relação com o Theatro José de Alencar²⁰. Das nossas experiências como público, com o público. Dizemos público já de um modo outro, usando a música de Caetano, “Uns”²¹: um público, uns públicos, uns. O que buscamos é a matéria-prima de que nós somos feitos: os encontros e os desencontros, o caráter avulso de cada um de nós, a presença do outro que nossa condição reivindica. Não como uma destinação, porque disso somos desprovidos. Mas como uma possibilidade de vida.

Os encontros que se processaram ao longo do Projeto Porão têm disso. O que me faz lembrar do juazeiro verde em maio à paisagem cinza da caatinga. Para estar verde, vivo, o juazeiro sai a sentir o cheiro d’água mais remoto. Como o juazeiro que se faz ímã para as águas raras, pensamos o Projeto Porão como um ímã no Theatro José de Alencar, em um cenário de precariedades. Não porque tenhamos empobrecido a ponto de pensar o público como governamental, mas porque a vida que vivemos tem se tornado um relicário de precariedades. Não foi só a água que rareou. Foi a qualidade dela que mudou radicalmente. Parece que tem menos oxigênio. Precisamos inventar água ou modos de beber, diante de tanta sede nova.

TRAMAM-SE DESEJOS. TRAMAS DE DESEJOS

O que quero fazer? Qual meu desejo de pesquisa? *“O desejo é sempre o modo de produção de algo, (...) é sempre o modo de construção de algo”*²²:

²⁰ Como repórter, em 1991, quando da cobertura da reinauguração do Theatro. A partir de 1998, prestando serviço de assessoria de imprensa junto ao Programa Theatro de Portas Abertas e Programa Nacional de Arte da Funarte. A partir de 1999, integrando o núcleo gestor da instituição como Coordenadora de Comunicação e Projetos. E, desde o final dos anos 80, sempre como público.

²¹ Música do CD de mesmo nome de 1989: “*Uns vão/Uns tão/Uns são/Uns dão, Uns não/Uns hão de/Uns pés/Uns mãos/Uns cabeça/Uns só coração/ Uns amam/Uns andam/Uns avançam/Uns também/Uns cem/Uns sem/Uns vêm/Uns têm/Uns nada têm/Uns maus uns bens/Uns nada além/Nunca estão todos...*”

²² GUATTARI & ROLNIK (1986: 216).

“Quando tento colocar o problema do desejo enquanto formação coletiva, evidencia-se logo que o desejo não é forçosamente um negócio secreto ou vergonhoso como toda a psicologia e moral dominantes pretendem. O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atraparalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”²³.

O meu desejo, aplicado à prática de desenvolver uma pesquisa, é fazer prosperar uma possibilidade de compreensão de público para além daqueles que nossa ação acostuada (de jornalistas, produtores culturais e gestores culturais, sobretudo) tem operado.

Uma compreensão de público que nos inscreva – somos público – no terreno da produção, como já anunciamos. Não sei onde o galo está cantando, mas a música que escuto relaciona o que acabo de dizer com *processos de subjetivação*.

Por que estou tão precisada? O que busco é um instrumento de trabalho que torne *impossível* o desenho de políticas, projetos, programas e ações culturais numa única perspectiva: a de público como uma meta a ser atingida, um alvo a ser alcançado. Como se o público fosse a recepção / o destino final. Como se fosse um todo homogêneo.

Ou, ainda que *heterogêneo*, estivesse à espreita, à espera, pronto para atender chamados que supostamente falem ao seu “desejo”. Se trabalhamos com o público como ‘alvo’, o alvo que atingimos é nós mesmos. Na perspectiva de que tanto o desejo quanto o público são fabricados, forjados, podemos, pois, forjar outros, inventar a nós mesmo de outros modos.

Precisamos de algo mais vital do que só pensar público no plural, como Teixeira Coelho (1997): públicos. Ou como Canclini (1997): produção e consumo de

²³ GUATTARI & ROLNIK (1986: 215).

bens culturais. Isso a gente já faz e às vezes não serve nem até a hora de abrir a cena. Precisamos de uma ferramenta de trabalho que referende não só novas práticas, mas desde a compreensão elementar de que público não existe. Tem que ser, no mínimo, formado / inventado. Penso no caso do futebol. Quando chegou ao Brasil, suponho, não se sabia jogar nem torcer. Era preciso aprender. Esta dissertação é um desejo de aprender a aprender sobre público.

O público **que está dado** já vem com defeitos de fábrica (o que prova que público é fabricado), que o torna (torna-nos) imprestável (imprestáveis) para ocupar lugares que pensamos ser do público: o lugar da experimentação radical da alteridade.

Qual é meu objeto de pesquisa? Bourdieu diz que a construção do objeto é o que conta. “(...) e a eficácia de um modo de pensar nunca se manifesta tão bem como na sua capacidade de constituir objetos socialmente insignificantes em objetos científicos (...) apreendendo-os de um ângulo imprevisto (...)”²⁴. Como construir um objeto?

Com quais hipóteses trabalho? Quando desejo a busca de uma compreensão outra de público que me permita trabalhar como anunciei, o faço pensando em experiências coletivas que vivi, sobretudo, a partir do Teatro José de Alencar. Experiências como a do Projeto Porão, aonde não havia um lugar outro para o público a não ser no terreno da produção.

Por que público como produtor? Não me refiro aqui à sociologia da recepção ou compreensão da obra de arte aberta, ponta de um trabalho que começa no artista e se completa no público. Penso muito mais em Bourdieu dizendo que o longo processo que possibilitou a autonomização dos campos da produção cultural está ameaçado pelo intromissão da lógica do capital.

É, pois, a lógica do capital como reguladora única de todas as esferas de produção. Daí que possíveis linhas desenhadas (como uma linha entre artista e

²⁴ BOURDIEU (1989: 20).

público) são inteiramente mediadas (e o que vem se apresentando como muito grave, *massmediatizada*).

O que se apreende da cena contemporânea – e não me refiro aqui só à cena teatral – é que o único modo de trabalhar com o público é abordando-o na esfera do consumo em sua acepção mais restrita, o consumo de mercadorias.

Pensamos em público como produtor, ou uma espécie de consumidor antropofágico, um devorador, cujo consumo não o aquieta por alguns momentos²⁵, mas o lança sempre na criação de novas possibilidades de vida. O que permite que se trabalhe o público como *um* artista: a *criação* é o que conta.

No nosso caso, agora, principalmente, *criação* do objeto de pesquisa. Foi mobilizada por isso que reuni as anotações que se seguem. Sim, tem uma fala de Beatriz Sarlo que diz bem o que eu precisaria dizer sobre o que tenho que fazer:

“Parece oportuno propor aqui pelo menos algumas perguntas, embora se saiba de antemão que elas ficarão sem resposta. São perguntas que servem para assinalar um problema, mais do que para encontrar suas soluções.

Os problemas que enfrentamos de fato não têm, como nunca tiveram os problemas sociais, uma solução inscrita em seu enunciado. Trata-se antes de perguntar para fazer ver do que para encontrar, de imediato, um plano de ação. Não são perguntas sobre o que fazer mas sobre como armar uma perspectiva para ver”²⁶.

²⁵ Na sessão de qualificação do projeto de pesquisa, em fevereiro de 2003, Suely Rolnik alertou nossa percepção para esta questão.

²⁶ Beatriz Sarlo assim introduz o leitor de “Cenas da vida pós-moderna – Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000. SARLO (2000 : 09-10).

Com quais autores vamos estabelecer conexões para melhor ‘armar’ essa perspectiva para ver? Diz Bourdieu:

“(…)semelhante a uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente ouvida, ou mesmo tocada, mas para permitir a composição, os trabalhos científicos, à diferença dos textos teóricos, exigem não a contemplação ou a dissertação, mas o confronto prático com a experiência. (...) “Uma exposição sobre uma pesquisa (...) é um discurso em que a gente se expõe, no qual se correm riscos. (...) Quanto mais a gente se expõe, mais possibilidades existem de tirar proveito da discussão”²⁷.

Usamos como instrumentos de trabalho a sociologia de Bourdieu, a etnografia de Michel de Certeau, de Pierre Verger. Referimo-nos a Artaud, um marco na vida de cada um dos realizadores do teatro contemporâneo. Eugênio Barba e seu teatro antropológico, sobretudo porque passou pelo Teatro José de Alencar, e nos toca com seus escritos; muito porque trabalhou com o polonês Grotowski e o apresentou ao mundo do lado de cá; uma influência presente na vida e na obra de Peter Brook. Os três últimos, ressaltamos, afetados pela pensamento em chamadas de Artaud. Todos eles, pela contaminação com as práticas de encenação do Oriente.

O conceito de subjetividade, de processos de subjetivação, foi garimpado em Deleuze-Guattari, Guattari-Rolnik. O que acredito que pode acontecer no encontro do artista com o público, ainda que não literalmente citado, vem da arqueologia e genealogia das sensações, do susto de estar no mundo, da alegria só possível na criação. É uma obra de muitos: Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst, Lya Luft, Marguerite Duras, Machado de Assis, Tom Zé. Sobre o José de Alencar, a escrita militante de Oswald Barroso.

Sobre o Ceará e Fortaleza, ênfase na produção mais recente de pesquisadores. Interessa-me como estão construindo novas ficções a partir das narrativas e relatos dos intelectuais que emergiram no Ceará no século 19.

²⁷ BOURDIEU (1989: 23).

O risco está exposto. “*O inesperado é uma condição de trabalho*”²⁸. Diz Tom Zé, citando Ortega Y Gasset, que “*o canto que canta na garganta é o prêmio da garganta que canta*”²⁹. Que música nos será possível?

PARA PENSAR PÚBLICO NO CAMPO DA PRODUÇÃO CULTURAL. E DAÍ PARTIR

Para além de um panorama de precariedades, o que temos? Não contamos com a autonomização dos campos, como Bourdieu analisa ao longo de sua obra. A análise nos serve, mas não se aplica sem restrição ao nosso caso. Pensamos que, no Ceará, não chegamos a produzir campos autônomos e fomos atropelados pela fúria do mercado com sua lógica única, avassaladora.

Detectamos indícios da formação dos campos autônomos, como Bourdieu anota, em vários momentos da vida pública em Fortaleza. No final do século 19, por exemplo, um esboço de campo intelectual; por volta dos anos 40 do século 20, a partir sobretudo da atuação do Grupo Clã e da rede de ações que ele desencadeou ou abrigou. Ações que têm ressonância na criação da Scap – Sociedade Cearense de Artes Plásticas, das quais se projetaram artistas como Aldemir Martins, Antônio Bandeira e Sérvulo Esmeraldo³⁰; na criação da Universidade Federal do Ceará, que, por sua vez, faria emergir instituições como o Museu de Arte, o Curso de Arte Dramática e Cinema Universitário/Casa Amarela. Mas não teríamos um panorama de consolidação.

Com campos frágeis, no sentido de não serem autônomos de acordo com a sociologia de Bourdieu, como enfrentar o mercado? Como não dissolver-se? Como agir

²⁸ DELEUZE (1996: 134).

²⁹ Fala de Tom Zé em show no Centro Dragão do Mar, Fortaleza, 2003.

³⁰ No caso das artes plásticas, as referências são os que se consagraram, como os já citados Aldemir, Bandeira e Sérvulo. Para desenvolver e consolidar carreiras, os três saíram de Fortaleza. Da primeira leva que partiu, disse Bandeira a um jornal da época: “No Nordeste, até os artistas são flagelados. É preciso emigrar.” Aldemir vive em SP. Sérvulo, em Fortaleza, depois de mais de 20 anos em Paris, onde Bandeira morreu, aos 45 anos, em 1967 depois de uma curta e consagrada carreira.

criando outras possibilidades sem que a gente se perca nesse desmanchamento de mundos? Como resistir?

Em meados do século 19, a construção de casas de ópera, de teatros à italiana, consistiam em uma espécie de atestado de modernidade para as cidades. Os desejos aí embutidos e os manifestos, eles perpassam a instalação do Theatro José de Alencar em Fortaleza. Vivíamos uma espécie de emergência do capitalismo mercantil. Hoje, na era do império³¹, as cidades constroem centros culturais cujo funcionamento, às vezes, parece estar em uma frequência de shopping centers da cultura. Podemos afirmar que parecem funcionar no registro do que a crítica Catherine David chama de McDonaldização da cultura? Como se alimentar com a possibilidade do novo sem que isso seja alimentar a fúria mercadológica?

Fazemos uma série de ponderações sobre o Theatro José de Alencar nesta parte I, antes de chegar ao Projeto Porão, nosso campo de pesquisa empírica. Quando o José de Alencar surge na cidade, não havia público para as práticas que o novo Theatro propunha. Os ‘teatrinhos’ da cidade, por sua vez, passaram a virada do século e as primeiras décadas do século 20 lotados. É possível dizer que nunca se buscou formar público para o Theatro José de Alencar? Uma vez criado, instalado, ele por si só criaria o público, os públicos? E nos criaria?

Residiria aí o fascínio pelo teatro-edificação que marca toda a trajetória de vida do José de Alencar. Um fascínio ainda presente: o teatro edificado, o teatro em si já atestou a cidade como cenário da modernidade. Há uma repetição da imagem do teatro vazio. É a fachada da sala de espetáculos que se inscreve nas fotos, na

³¹ “O império está se materializando diante de nossos olhos. Nas últimas décadas, (...) vimos testemunhando uma globalização irresistível e irreversível de trocas econômicas e culturais. Juntamente com o mercado global e com circuitos globais de produção, surgiu uma ordem global, uma nova lógica e estrutura de comando – em resumo, uma nova forma de supremacia. O império é a substância política que, de fato, regula essas permutas globais, o poder supremo que governa o mundo”. HARDT & NEGRI (2000: 11).

folheteria promocional do Governo do Estado, que se repete em matérias jornalísticas sobre o José de Alencar.

Focamos no José de Alencar, mas em experiências pouco visíveis ao chamado grande público. O Projeto Porão, em um ano e meio de atividades, operou sobremaneira com artistas da cidade, por exemplo; não havia vedete na programação. Poderíamos afirmar que se inventou públicos quando do processamento do Projeto Porão? Poderíamos afirmar que o investimento principal era na invenção de públicos quando da temporada de Ikeda?

Mas o que quero dizer quando escrevo invenção de público? Para além do público como uma contraposição ao artista. Antes, uma inversão: o artista como público, o público como artista. Há um trabalho a ser feito no encontro entre artistas e públicos. O público como vetor de expansão de potências. Potências criadoras de vida.

Poderíamos dizer que é disso que trata a invenção de projetos? Quando o Theatro José de Alencar abre com programação às 7h da manhã³², não estaria dizendo que há tantos modos de vida na cidade – e para além dela - quanto a vida pode ser de outros modos? Não estaria problematizando políticas públicas? São tantas cidades que se abrigam em uma só, em um nome único. É preciso operar com as forças que delas brotam, que elas mobilizam. Como uma instituição como o Theatro pode fazer isso? A pergunta subjaz em cada uma das anotações que se seguem.

UM ROTEIRO

Trabalhamos no Theatro José de Alencar, ou em torno dele, desde 1991, estabelecendo diferentes relações com a instituição. O relato que se segue é menos histórico e mais geográfico, no que se refere a precisar movimentos de aproximação / encontro com o Theatro.

³² Ver painel “Programas e Projetos do TJA contemporâneos do Porão” em Anexos.

Vai muito mais no sentido de dizer de onde falamos - e de onde se fala sobre o Theatro; de qual lugar o Theatro se manifesta para a cidade; sob quais perspectivas olhamos o Theatro / somos por ele afetado, de quais ângulos podemos só vislumbrar o cenário e a partir de quais pontos, mesmo nos bastidores, já se está em cena. *“Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é ‘diégese’, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos. (...) quando marca uma parada, não é estável, segue antes as variações dos encontros entre programas”*³³.

Deseja ser, sobretudo, um relato que traz para o presente a experiência público x Theatro x público, ambicionando construir um objeto específico, particular, e, a partir dele, produzir uma pesquisa que, passível de nos dizer menos sobre o Theatro José de Alencar, parta dele e nos acene com novos modos de pensar o público no âmbito de práticas sociais vitalizadoras.

Não dispomos de um conceito de público. Ao longo do exercício ao qual nos propomos fazer, entretanto, desejamos experimentar novos lugares a partir dos quais falaremos de público, *contra* quais concepções de público iremos nos colocar. Um modo de, como disse Bourdieu citando Ponge³⁴, poder “falar ao invés de ser falado pelas palavras emprestadas, carregadas de sentido social”.

Recortamos uma série de anotações – em torno do desejo de fundação de um teatro oficial na Fortaleza do final do século 19; em torno da instalação do Theatro, suas reformas e reaberturas; projetos e programas etc.. São notas que pensamos operar como sinalizadores das alterações / mudanças na paisagem da relação público x Theatro x público.

³³ DE CERTEAU (1996: 215).

³⁴ BOURDIEU (1983: 17).

ARQUITETURA DE FERRO & FRETE BARATO

“Ao longo do século XIX e início do século XX, crescia, em todo o país, a idéia de que os teatros revelavam uma conquista de progresso e civilização. Porém, enquanto essas construções não faziam parte do repertório de obras do poder público, verifica-se que todas as iniciativas de dotar as cidades com um teatro vinham da parte de sociedades particulares ou de grupos de amadores”³⁵.

Em Fortaleza, *“um grande teatro, capaz de abrigar espetáculos de porte, era um antigo sonho (...), um sonho que movimentou artistas, intelectuais e políticos cearenses desde a metade do século XIX”³⁶*. Data de 1859 a primeira tentativa de construção de um teatro oficial.

Muitas outras se seguem. Propostas proliferam, ganham adeptos, opositores, acionando tanto investimentos que podem realizá-las como conjunção de forças para inviabilizá-las. Mas **já havia acontecido**: a cidade estava contaminada pela idéia.

O projeto do que viria a ser o Theatro José de Alencar é retomado em 1904 pelo oligarca Nogueira Accioly, então presidente da Província do Ceará. As obras começam em 1908.

Nesse ano, *“...dois (...) após a encomenda, a civilização (griffo do autor) chegava, encaixotada no porão de um navio (...) Bela estrutura em ferro fundido, reunindo vários estilos, entre os quais se destacava a elegância do art nouveau...”³⁷*. Trata-se da fachada da sala de espetáculos, inteiramente vazada, com o ferro

³⁵ Amadores: Moura Filha, Maria Berthilde: “O cenário da vida urbana – a definição de um projeto estético para as cidades brasileiras”, João Pessoa, Ed. Universitária UFPB, 2000. O trecho citado integra o artigo “Os teatros e os cenários urbanos”, originado do livro. O artigo não foi publicado. Convidada a participar do Encontro da Associação Nacional de Teatros-monumento de 2002, sediado no Theatro José de Alencar, Maria Berthilde não pôde comparecer, mas enviou o artigo para publicação.

³⁶ PINHEIRO MACHADO (1991).

³⁷ BARROSO (2002: 25).

desenhando espaços para a passagem da luz e da brisa. Pelos verdes mares bravios, chega um teatro para o clima tropical.

É pela ‘originalidade e exuberância’ da arquitetura de ferro que o Theatro vai ser tombado em 1964, pelo atual Instituto Histórico e Artístico Nacional - Iphan. Um traço de acaso aqui se impõe: desde a segunda metade do século 19 o Ceará absorvia a arquitetura de ferro¹. A encomenda para o Theatro havia sido feita via catálogo à empresa escocesa Walter MacFarlane & Co, sediada em Glasgow.

Prática e um marco da tecnologia de última geração da construção civil, *“para a próspera classe de comerciantes importadores-exportadores cearenses, a arquitetura de ferro lembrava os grandes centros cosmopolitas da Europa (...) nos quais se miravam em seus sonhos de civilização e riqueza”*³⁸.

Com os navios vindo “vazios” da Europa para levar a borracha produzida na Amazônia, o ferro³⁹ era embarcado nos porões como um contra-peso. Um frete barato que o ‘bonde da história’ transporta sem alarde. A abertura oficial, a 10 de junho de

³⁸ BARROSO. (2002: 19).

³⁹ Sobre o ecletismo arquitetônico, que incorporou a arquitetura em ferro, ver Liberal de Castro em “Arquitetura Eclética no Ceará”, Fortaleza, s/d., p. 211(Liberal passa pela formação do Ceará e de Fortaleza): “O ecletismo arquitetônico, cujas origens se fixam num desejo de conciliação de velhos estilos com inovações tecnológicas, representa no Brasil uma forma concreta de demonstrar adesão ao progresso e ajustamento às chamadas civilizações européias de maior prestígio. “(...) a capital cearense teve desenvolvimento tardio, duplamente agravado: primeiro: pelo facto de que o povoamento do Ceará se iniciou somente no princípio do século XVIII, por decorrência da penetração da pecuária extensiva; segundo, porque a ocupação, bastante rarefeita, se verificou inicialmente nos sertões, e não no litoral, favorecendo o traçado de uma rede de caminhos que mantiveram longamente isolada a insignificante Vila do Forte. (...) como capitania dependente de Pernambuco que era, o Ceará não desfrutou, durante o período colonial, da possibilidade de comerciar diretamente com Portugal, quer dizer, não pôde manter contatos com a Europa. (...) a capital cearense, tornada vila em 1726, nunca passou de mera povoação, escondida à sombra de um pequeno forte arruinado. Somente com a mudança do sistema econômico, (...) fim do século VXIII, isto é, com a substituição da pecuária extensiva pelo cultivo do algodão, começa o desenvolvimento de Fortaleza. A posição de capital e a montagem de um leque de estradas convergentes para o seu porto provocam o início da expansão da cidade, presa desde o nascedouro ao comércio britânico. Em torno de 1870, já se elevaram em definitivo a posição de Fortaleza (...), passando os demais centros urbanos a conhecer gradativa decadência. (...) os vínculos com a Europa se estreitam, (...) após a Proclamação da República, (Fortaleza) atinge um patamar que lhe permite *participar do novo sistema de valorização da cidade, então, implantado no País. (...) vai afastar-se cada vez mais das influências de procedência sertaneja, a fim de eliminar o largo fosso que, em termo de ‘progresso’ e ‘civilização’, a tinham separado das capitais brasileiras de maior riqueza e de antigos esplendores. Embora centro de uma região pobre e de aspirações contidas, Fortaleza começa a integrar-se rapidamente no ciclo de transformações físicas e sociais a que o Brasil assiste nos decênios de abertura do século XX.*”

1910, reafirma a importância do Theatro sobretudo como um documento inscrito no tecido urbano, um atestado de conquista: sim, *havíamos chegado lá*.

Que elenco de práticas sociais se escalava, então? Que relação com o público estava se anunciando? Ensaíamos a pergunta atravessando territórios de públicos assentados em, pelo menos, duas posições quando da inauguração do TJA a 17 de junho de 1910: *dentro* do Theatro acontecia a solenidade oficial de inauguração, com discurso e apresentação da Banda de Música do Corpo de Segurança do Estado; *fora* do Theatro, ainda Praça Marquês de Herval, hoje José de Alencar, “*a festa continuava: rodas de fogo, morteiros, foguetes e girândolas num verdadeiro milagre pirotécnico. O povaréu não continha o entusiasmo*”⁴⁰.

*“A população ficou satisfeita com o teatro, apesar de sua maioria não poder usufruí-lo, mas não esqueceu desmandos, falcatruas e assassinatos de Acioly: depôs o oligarca em 1912, ao fim de uma revolta popular de três dias com tiroteios, trincheiras e barricadas. A população enfurecida não poupou o belo jardim Nogueira Accioly construído na praça em frente ao teatro, mas não obstante o ódio ao oligarca, poupou o teatro”*⁴¹.

⁴⁰ Azevedo, Otacílio. “Fortaleza Descalça”, Fortaleza, Ed. UFC, s.d. Ponte, Sebastião Rogério. Trecho da conferência “O Theatro José de Alencar e seu entorno”, apresentada no II Encontro da Associação Nacional de Teatros-Monumento, realizado no Theatro José de Alencar, em junho de 2002.

⁴¹ BARROSO (2002: 27).

UM TEATRO PARA O CLIMA TROPICAL – E O PÚBLICO NÃO VEIO PORQUE O CALOR É INTENSO

Uma intervenção para além da paisagem urbana⁴², o Theatro faz o que ficou conhecida como inauguração artística dia 23 de setembro, mais de três meses depois da abertura oficial. Entre uma e outra data, 17 de junho e 23 de setembro, temos registros de atividades artísticas no novo teatro. A encenação do espetáculo “O Dote”, de Arthur Azevedo, o mesmo da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909), com a Companhia de Operetas Leopoldo Fróes e Lucíla Pérez, do Rio de Janeiro, é o que se inscreve como inauguração artística oficial do teatro. “A peça foi um delírio e o público aplaudiu de pé, longamente”⁴³. A companhia fez temporada de quase dois meses com apresentações quase diárias.

Mas em janeiro de 1911, o jornal A República fala em “quase solidão” dada a ausência de público para “A Pérola”, com a Companhia Francisco Santos. Nos anos seguintes, a cena não muda. Em 1915, “o insucesso era tanto que o teatro foi forçado a fechar as portas”⁴⁴. Um dos motivos associados à escassez de público era o calor que banhava a sala, quase um personagem, um vilão. Vem, então, a primeira da série de reformas.

⁴² Liberal de Castro em “Arquitetura Eclética no Ceará”, Fortaleza, s/d, p. 211: “A valorização da cidade como vitrine da civilização, exigindo a modificação dos espaços urbanos, incentiva o surgimento de novas formas que permitissem o conforto ou que favorecessem a exibição das classes dirigentes. Seriam, portanto, fatos conseqüentes tanto a transposição da vida social de uma Europa belle époque como a importação, pelos trópicos, da própria organização formal da arquitetura. À República recém-implantada (...) deveria corresponder a modernização na aparência física do meio urbano. É que entre a belle époque européia do oitocentos e a versão brasileira desenvolvida nas primeiras décadas do século XX, havia diferenças ambientais bem marcadas. Na Europa, o processo ocorreria numa época de transformações urbanas contemporâneas da iluminação a gás, da consagração do teatro e do transporte feito por carros movidos a tração animal. No Brasil, (...) já se desenrolaria à claridade da luz elétrica, lotando cinemas e ao barulho de automóveis”.

⁴³ Trecho de “Fortaleza Descalça”, de Otacílio Azevedo, citado por Sebastião Rogério da Ponte na conferência “O Theatro José de Alencar e seu entorno”, proferida no II Encontro da Associação Nacional de Teatros-Monumento, realizado no Theatro José de Alencar, em junho de 2002.

⁴⁴ BARROSO (2002: 30).

Concebido como um teatro-jardim – denominação para teatros que têm a sala de espetáculos separada da entrada principal por um pátio interno –, mesmo aberto e avarandada, o Theatro fazia a temperatura subir por conta da iluminação a gás. A reforma de 1918 substituiu a iluminação a gás pela energia elétrica, outra novidade no cenário da cidade. Entre a preservação da edificação e o objetivo de oferecer uma melhor acolhida ao público, reformas se sucedem (1937-1938, 1956-1957, 1973 e, considerado o mais completo processo de restauro e reforma, 1989-1991).

A ocupação do Theatro, até os anos 60, é a mais diversa: ora o salão nobre, nos altos do foyer, sedia a Câmara dos Vereadores, ora é ateliê de artistas plásticos como Ramos Cotôco, autor de algumas das muitas pinturas ornamentais do Theatro, e Raimundo Cela; as 369 cadeiras de palhinha da platéia são eventualmente retiradas e a sala de espetáculos vira cenário para bailes de carnaval ou quermesses com barracas e venda de comidas e bebidas; voltam as cadeiras, muda o cenário e convenções e encontros de partidos políticos têm lugar na sala que acolhe, também, espetáculos de teatro, dança e música.

COMO FAZER FUNCIONAR? CENA NO PRESENTE

“Como seria possível fazer funcionar, às vésperas do século 21, dentro das exigências tecnológicas atuais, uma edificação inaugurada em 1910?”⁴⁵. A pergunta balizou o mais complexo processo de restauro e reforma do Theatro José de Alencar, realizado entre 1989 e 1991.

De acordo com Pinheiro Machado⁴⁶, *“a solução escolhida foi uma intervenção em profundidade, com a recuperação da identidade histórica (...), aproximando-a até nos detalhes do que era em 1910, e uma reforma radical na sua estrutura interna de casa de espetáculos”.*

⁴⁵ PINHEIRO MACHADO (1991). A publicação não tem numeração de páginas.

⁴⁶ PINHEIRO MACHADO (1991).

Se a reforma de 1973 é lembrada pela instalação do jardim, a de 1989-1991 é 'celebrada' em torno de duas ações: devolver à cidade "a memória recuperada de sua mais bela casa" e preparar o terreno para o Centro de Artes Cênicas do Ceará – Cena⁴⁷, criado em 1991, cuja obra então iniciada foi inaugurada em 1996. Teatro-monumento tecnicamente apto a receber grandes montagens, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com o Cena o José de Alencar estica seu repertório de possibilidades.

Desde sua abertura em 1910, eventual e precariamente utilizado como 'escola para os artistas'- quando, em diferentes períodos, sediou ateliês de pintores, a academia de dança do bailarino Hugo Bianchi, o grupo de teatro Comédia Cearense -, pela primeira vez o Teatro é oficialmente autorizado, designado como centro de formação, produção e difusão. O Cena atesta a mudança. Se até os anos 60/70, o uso do Teatro incluía **também** atividades artísticas, a partir da sua reinauguração, em 91, são elas que **devem** dar o tom da atuação da instituição.

DA PRAÇA AO PORÃO I

A festa na praça, marcando a reinauguração em 1991, cruzava linhas do movimento público x Teatro x público. Em 1910, foram duas sessões-marco de inauguração: uma na praça, outra na sala de espetáculos. Em 1991, a festa começava na praça e atravessava o Teatro. Quando no ano 2000, por ocasião das comemorações dos 90 anos da instituição, a cena vazava: Teatro e praça eram muitos espaços & um só espaço de celebração, atualizava-se, trazia-se para o presente a experiência do teatro em seus múltiplos movimentos. Desde quando não tinha um lugar físico pré-concebido para esse fim, passando pela instalação/fixação desses lugares⁴⁸.

⁴⁷ O Centro de Artes Cênicas do Ceará – Cena é anexo ao Teatro-edificação histórica. A configuração até dezembro de 2002, período em que cessa nossa pesquisa empírica, pode ser melhor visualizado no painel "Centro de Artes Cênicas do Ceará – Um anexo que virou Cena", em "Anexos".

⁴⁸ Voltamos à passagem do tempo na trajetória do teatro no Ocidente na Parte II deste trabalho, precisamente na série de anotações "Percurso do Público – Práticas de Passagem e Permanência".

É uma experiência presente no dia-a-dia do Theatro José de Alencar. Sigamos algumas de suas linhas: a praça onde se localiza o Theatro é “*um imenso palco, um circo sem lona*”⁴⁹, diz Lídia Valesca Bonfim Pimentel se referindo não só aos artistas que nela vivem e/ou trabalham, mas por ser um espaço “*prenhe de socialibilidades*”.

O Theatro tem múltiplos espaços cênicos: o palco ‘principal’, que é o da sala de espetáculos da edificação histórica; o palco a céu aberto do jardim, o foyer; no Cena, o palco da Praça Mestre Pedro Boca Rica e do Teatro Morro do Ouro. Estamos, pois, em meio ao uso de espaços concebidos para um fim e criação de práticas de espaço (invenção de lugares)⁵⁰.

Há uma terceira linha que nos parece vital no desenho do movimento público x Theatro x público: é a apropriação de espaços outros na área construída do Theatro e o uso cênico desses espaços, como acontece em programas da instituição. Vide projetos Porão e A Arte da Boa Vizinhança⁵¹.

Uma relação delicada: o Theatro e a Praça. Reveladora, acreditamos, da relação do Theatro com a Cidade. Quando de sua inauguração, em 1910, o Theatro estava numa ‘bela praça ajardinada’, quando as praças ainda funcionavam como lugares de encontro e não apenas lugares de passagem. O Centro de Fortaleza tem uma vida com ondas de peculiaridades, mas não muito distante da vida que pulsa na maior parte das áreas centrais das cidades brasileiras. Ao Centro está associado todo um repertório de “questões sociais”, lembrado como um “problema da área”, “evidências da decadência da região”, uma espécie de cemitério de vestígios do

⁴⁹ PIMENTEL, Lídia Valesca Bonfim. Praça José de Alencar: Pedacos da Cidade, Palco da Vida. Fortaleza, dissertação de mestrado em Sociologia, UFC, 1998, p. 11.

⁵⁰ Espaços e ocupação dos mesmos no TJA aparecem também na série “TJA – Outras geografias” e , em “Anexos” nos painéis I (sobre programas e projetos do TJA contemporâneos do Projeto Porão) e II (sobre o Cena).

⁵¹ Ver nota anterior. Foco no painel I.

apogeu que a cidade experimentou no lugar que já foi, de fato, o centro da vida de Fortaleza.

Os nós das questões, entretanto, não nos parece que estejam no Centro ou nos seus arredores. São tantas cidades abrigadas em uma Fortaleza só, que viver as diferenças que delas emergem, surge como uma imposição.

A localização geográfica de 'tão bela casa' não pode ser percebida como 'uma condenação'. Seria possível, a partir de ações coletivas impulsionadas pelo Theatro José de Alencar se estabelecer novas relações com o Centro? Não há como negar os modos de vida que ali são cultivados. Uma parte dos modos de vida de cidade de nome único e desejos múltiplos.

Poderia o Theatro atuar no registro de uma caixa respiratória pública, tornando mais respirável o ar da cidade, propenso à vida, cúmplice dela? Em suas boas-vindas ao público, nos seus vários espaços, o Theatro diz que ali é uma casa de celebração da vida. Isso contagia suas relações com o público?

DA PRAÇA AO PORÃO - II

1998. Palco vazio. A foto e o título da reportagem não têm sutileza. O balanço das atividades do Theatro surge na primeira página do caderno de cultura do jornal O Povo: a foto e o título invadem um terço do espaço anunciando o palco vazio. O texto, porém, segue outra partitura: fala de projetos, programas, ações que demarcam novas possibilidades de uso / ocupação do Theatro.

Os anos pós-reinauguração haviam sido de intensificação do Programa Theatro de Portas Abertas⁵², com projetos que provocavam, pelo menos, novos motes

⁵² Theatro de Portas Abertas: uma série de projetos ocupando espaços do Theatro e do Cena: Solos Brasileiros, espetáculos de música instrumental com oficinas e debates; Arte ao Meio-Dia, espetáculos de teatro e dança; Semana da Criança no Theatro, entre outros. Gratuitos, quase integralmente realizados com 'artistas locais', à exceção do Solos Brasileiros, de música instrumental.

para ir ao Theatro. É quando se inaugura na cidade o horário das 18h30 com shows de música e o horário do meio-dia com espetáculos de teatro e dança. Poderíamos afirmar que pensa-se em públicos, no plural?

2002. O Theatro em edição-de-arte. O livro “Theatro José de Alencar – O Teatro e a Cidade” já anuncia na fotografia da capa o Theatro captado: a bela fachada da mais bela casa da cidade, a fachada de arquitetura de ferro, vazada, transbordando luz; aberta, avarandada, a sala de espetáculos se expõe: vazia, a cortina do palco fechada.

O único vestígio de público é saber que um olho / um olhar ali foi posto (o do fotógrafo, o do leitor). É essa a relação por excelência da cidade com o Theatro, do Theatro com a cidade? Quase 100 anos depois de olhar para o Theatro, olhar o Theatro, ele continua a nos interpelar do mesmo modo?

Tomamos para nós *“a angústia do fotógrafo contemporâneo que ao buscar suas imagens está sempre lutando contra as imagens anteriores, impossibilitado de um olhar que conte da relação que estabelece com o mundo”*⁵³.

Fosse outro o título do livro (e não “O Teatro e a Cidade”) -, as fotos que o recheiam (reféns de uma memória-culto ao monumento: detalhes da arquitetura, das pinturas, dos arabescos, de portas e portais, escadarias, galerias) não nos levaria a pensar que pode haver uma idéia de que o público (o que quer que isso seja) não fica bem no cenário. Uma espécie de ‘sujeira’, de ‘fora da ordem’, imprestável para compor com o cenário / para estar em cena.

A repetição / reprodução fotográfica do Theatro como monumento / museu no sentido mais estreito que os dois termos possam suportar – pode nos devolver uma série de questões. Perguntas já feitas. O que queremos das instituições que criamos e que nos recriam? O que estamos fazendo com elas? O que estamos fazendo delas? O que estamos fazendo de nós mesmos?

⁵³ FURTADO (2002: 65).

Pode, também, suscitar questões específicas: O que nos mobiliza experimentar a vida que brota em um teatro-monumento? O mundo dos afetos que o Theatro irriga – e pelos afetos o Theatro é também irrigado –, que mundo é esse cuja invenção estamos impulsionando? Ou, ainda, como o Theatro nos recria incessantemente? O que nos dizem as mudanças na paisagem / no movimento público x Theatro x público?

ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

O Theatro José de Alencar jamais foi pichado. A frase é reiteradas vezes anunciada, principalmente, pelos gestores da instituição, e seu alcance é amplificado por jornalistas para evidenciar a “relação de cumplicidade”, “afetiva”, “respeitosa”, “impregnada de reverência”, que a cidade estabeleceu com o Theatro em seus mais de 90 anos.

Se pensarmos que *“os espaços públicos (...) são epidermes tatuadas por jovens e crianças que põem suas assinaturas em lugares visíveis”*⁵⁴ (grifo nosso), pode-se conectar a não-pichação em outra direção: uma possível invisibilidade do Theatro. *“Não há nada no mundo tão invisível como os monumentos, escreveu Robert Musil. Eles sem dúvida são erigidos para serem vistos, para serem notados, no entanto, estão impregnados de invisibilidade. (...) O que torna um monumento visível? Que significa tornar público um monumento? Que significa apropriar-se dele?”*⁵⁵.

⁵⁴ VALENZUELA ARCE, José Manuel. “Vida de Barro Cru – cultura popular juvenil e grafite”. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.

⁵⁵ FREIRE, Cristina. Trechos da conferência “O conceito contemporâneo de monumento” apresentada no II Encontro da Associação Nacional de Teatros-Monumento. Theatro José de Alencar, junho de 2002.

O Theatro tem duas fachadas. A do bloco frontal, voltada para a praça, com a inscrição “Theatro José de Alencar” no alto, em pequeno formato. Registre-se: transeuntes passam na calçada, benzendo-se diante das portas. Pensam, talvez, tratar-se de uma igreja, um templo, um espaço do sagrado. A outra fachada é a da sala de espetáculo, reproduzida em cartões postais, na folheteria oficial do Governo do Estado, o cenário-mor das fotos que se repetem com o entusiasmo da primeira vez a cada visita guiada. Seria essa a “cara” do Theatro, reverenciada por sua ‘beleza esplêndida’? A comparação é óbvia: o bloco frontal como uma espécie de caixa / relicário / cofre, guarda a jóia. Ali estaria, de fato, o que é para ser visto, para ser lembrado como Theatro José de Alencar, cuja inscrição no alto dos vitrais multicoloridos pode ser vista, inclusive, “de fora”, sob determinados ângulos da praça e das ruas circundantes?

Talvez seja primária a digressão que se segue. A idéia-força que subjaz às práticas de ocupação, de uso do Theatro talvez não seja mais do que **assistir** à beleza da construção edificada. O que acontece muitas vezes, também, **durante** espetáculos. O olho foge, rende-se ao cenário do qual está impregnado: o Theatro, ele próprio, é a cena.

Tal prática nos torna reféns do passado? Como a cidade fez o Theatro? Como o Theatro moldou a cidade? Ficções elaboradas para se dizer da história do Theatro. Como foram tecidas a partir das ficções que o Theatro poderia suscitar para dizer da história da cidade, das pessoas, do público, dos públicos?

B) RELATOS DE EXPERIÊNCIAS DE PÚBLICO UMA PRIMEIRA VEZ NA CAIXA CÊNICA

Um deslocamento do lugar do público. A primeira vez que estive na caixa cênica do Theatro José de Alencar, em 1992, andava às voltas com a produção do espetáculo “Um céu de asfalto”, Brecht e Kurt Weil experimentados pela cantora Marlene e pelo ator Sérgio Brito.

Quando me vi na caixa cênica, em meio à maquinaria teatral, urdimentos expostos, virei um susto e um lamento. A sensação que me invadiu, identifiquei como de perda. Eu havia passado para um outro lado. Nunca mais seria encantada pelo que estivesse acontecendo no palco. Havia atravessando uma fronteira como público. Agora, “Eu sabia”, e isso tinha um efeito terrível. O encantamento, pois, acabaria.

O Theatro José de Alencar vazio, visto do palco principal, é lindo e assustador. Da platéia, o palco parece próximo. Do palco, a platéia parece distante, imensa. Um bloco de tantas possibilidades em aberto quanto o palco. Pensei: é mais fácil para a platéia se deter no foco da cena. É atordoante, para o ator, a exposição. Uma platéia são tantos. É por isso que só se entra em cena com máscaras? Ainda que tenha um roteiro prévio e toda uma marcação em cena, o ator não sabe o que vai acontecer.

Mas a platéia também não. É um risco para se correr juntos. Dei-me conta da força, da violência da situação, quando me integrei ao corpo da platéia de “Um céu de asfalto”. Mesmo estando por dentro de todo o repertório de atividades e iniciativas necessárias para se colocar o espetáculo em cena, produziu-se em mim um esquecimento e uma clareza súbitas. Um encantamento outro. Não é por desconhecer o segredo da cartola do mágico, no caso, a caixa cênica, que somos tomados no fazer teatral. Se há magia, ela talvez resida na atmosfera que se instaura no encontro do ator com o público, quando o que há é a cena, ela própria devoradora de toda maquinaria.

Nesta Parte II do nosso trabalho, apresentamos uma série de anotações sobre o que estamos chamando situações de público.

1. UMA MULTIDÃO DE MÁSCARAS

Estamos em janeiro de 1991, dia 26, manhã. Um sábado no Centro já é um dia de movimento intenso. Com a festa de reinauguração do José de Alencar, à primeira vista tem-se a impressão que a Cidade inteira se condensa nessa multidão que ocupa a praça. Passada a impressão, uma sensação buliçosa: ainda que não esteja, **a Cidade hoje pulsa na multidão**, entre a praça e o teatro. Que festa é essa? Uma festa que percorre a história do teatro, das cidades, do Theatro José de Alencar.

Temos um dia inteiro de festa. Vários tempos. Um alargamento do espaço teatral: da praça ao teatro à praça. Na praça, uma espécie de celebração do teatro quando ele ainda não tinha um lugar fixo para acontecer, reunindo uma série de manifestações dramáticas que encontram seu habitat na rua, no terreiro, no pátio de igrejas, na feira, em praças. Na calçada do Theatro, uma orquestra formada pelos operários que trabalharam na obra. Eles tocam com os instrumentos que usaram para *fazer de novo/de outro modo* o Theatro. Koelreuter é o regente.

Quando as portas do Theatro se abrem, quem recebe o público? Atores, atrizes e bailarinos num coro, jamais uníssono, de “Viva o teatro!”. As vozes estalam uma após outra, algumas em sobreposição, rasgando o tempo da contemplação (de contemplar o Theatro): **viva o teatro viva o teatro viva**, em ondas que se propagam. O eco é no corpo da platéia. No pátio interno, nas galerias da fachada da sala de espetáculo, nos passadiços que ligam a sala ao foyer (a evidência arquitetônica que deu ao José de Alencar o título de teatro-monumento), desfilam máscaras e máscaras e máscaras...

Dada a multidão, teremos um dia todo de extensão do espaço cênico: artistas e públicos estão tão próximos fisicamente quanto as máscaras da Tragédia e da Comédia que ornamentam/sinalizam a fachada da sala de espetáculos do Theatro, em desenho art nouveau, uma espécie de renda de labirinto forjada no ferro, que deixa ver a sala de espetáculos, o palco vazio.

Há um roteiro, um programa: praça, calçada, saguão, pátio interno, salão nobre nos altos do foyer, palco principal... Em cada espaço, uma cena ou uma profusão delas. Assim como na praça. Mas quando as portas do teatro se abrem, entramos como água, criando vários cursos. Não há uma cadência entre o vazio e o cheio, um processo de tornar cheio. Vazio, o teatro passa a estar cheio.

Há uma intenção que as pessoas passem, passem, passem; que a Cidade possa ser contemplada em seu desejo de ver *como* está o Teatro. Há um serpentear de gente, movendo-se no teatro de cabo a rabo. Em cena, a coreografia só possível como efeito-multidão. Uma coreografia sem coreógrafo, sem ensaiador, sem diretor, sem um antes. Torna-se ação pura no instante! Não há mais cenário. Só cena. E vibramos nela.

Nem protocolos para guiar o uso do tempo, nem fitas vermelhas para demarcar o espaço, dizer por onde pode, por onde não pode. Uma grande festa que se derramava: transbordava da Praça, deslizava pelo Teatro, vazava para a Praça. A multidão em deslocamento. Uma vista aérea nos faria lembrar, talvez, o movimento da onda nos estádios de futebol, quando, aos milhares, as pessoas entram em circuito e – sem roteiro, sem direção, sem ensaio – movem-se em blocos, levantando-se e se sentando em seguida, **numa precisão que maestro inveja. E sem maestro**⁵⁶. Que força é essa? Do que estamos tratando?

2. O CAVALEIRO DA TRISTE FIGURA

⁵⁶ A imagem de uma orquestração sem maestro, usamos a expressão de Bourdieu, volta na Parte III deste trabalho. Orquestração sem maestro nos remete a festas de rua no Ceará, como a Festa do Pau da Bandeira, em Barbalha (ver vídeo “Pau da Bandeira”, de Tibico Brasil). As festas de rua/na rua como uma espécie de encenação sem diretor. O que se faz é construído ali, na hora, embora tenha um roteiro praticado ano após ano. É como no teatro. A cada vez que o ator Ricardo Guilherme se fecha dentro da mala no solo “A Divina Comédia de Dante e Moacir” e embarca, estamos a inventar juntos, artista e público, para que aquele transporte funcione. Moacir é o filho da dor, gerado no encontro de Iracema com o guerreiro branco no livro de José de Alencar. Moacir vai ao encontro de Deus, guiado poeta Dante Alighieri. O cenário do espetáculo é um mala, bagagem e transporte de Moacir em sua errância.

Para fazer o solo “Quixote”, baseado na obra de Miguel de Cervantes, o ator Carlos Moreno⁵⁷ espera o público no palco. Quando se entra na sala de espetáculos, ele está vestido de... Carlos Moreno. Sentado no centro da boca de cena, o mais próximo possível do público em se tratando do palco principal do José de Alencar, ele conversa com as pessoas que vão chegando. Pergunta sobre a cidade, quer saber quem está na platéia, como soube do espetáculo etc.

Aos poucos, a luz da platéia vai diminuindo. Uma nova atmosfera vai sendo criada. Estamos, juntos, a fazer uma passagem. O ator lê o jornal do dia e comenta com as pessoas. No meio de uma notícia, ele embarca do Cariri, região do Ceará que o jornal traz à cena, e quando nos damos conta desembarcamos na região de La Mancha, Espanha. O jornal, parte ele dobra como chapéu de soldado, parte ele usa como uma espada.

Carlos Moreno vai fazer em cena aberta uma encenação do que o ator faz antes do espetáculo, no camarim. Como uma partner de mágico em espetáculo circense, uma atriz entra em cena com um caixa portátil e volante. É um camarim. Com a luz da caixa iluminando seu rosto, o ator se olha no espelho que o público não vê. Construção lenta da nova máscara: o Cavaleiro da Triste Figura. Veste o figurino diante do público, o cenário se insurge – texturas e luz.

O teatro estava vazio. Com menos de 500 pessoas (com cadeiras extras, a sala comporta até 800 pessoas), a sala de espetáculos do chamado palco principal do José de Alencar já aparenta ter pouco público. Na estréia de “Quixote”, não éramos nem 100 pessoas. O teatro estava, pois, vazio. Mas parecia cheio. O que estava se passando?

3. OS EBUGALHADOS OLHOS DE DEUS

⁵⁷ Carlos Moreno é mais conhecido como o Garoto Bombril. É o ator das campanhas publicitárias do produto há

mais de 15 anos. “Quixote” fez duas sessões em setembro de 2002 no TJA.

Três movimentos em cena⁵⁸. É a primeira passagem em Fortaleza do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, o CPT coordenado por Antunes Filho em São Paulo. Estamos no Teatro José de Alencar, junho de 2002, no âmbito da programação dos 92 anos da instituição. Sobre a série “Prêt-à-porter”, diz o programa do CPT:

“O prêt-à-porter é uma busca de renovação de oxigênio, uma fuga dessa mesmice estereotipada em todos os níveis do teatro. Há um exílio dos palcos, um exílio não somente dos atores, mas também dos autores e também do público, que vive à sombra, entediado, sem saber exatamente o que se passa, mas que espertamente sabe fugir cada dia mais das casas de espetáculos. O prêt-à-porter é um não espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral. Um espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelhos de som, sem qualquer condição de um teatro convencional. São meses e meses de trabalho, de leituras e reflexões, e de muitas práticas através de exercícios diários. Ele pretende ser uma proposta básica. É e não é – é apenas uma probabilidade de ser ou não sendo. O Prêt-à-porter é uma virtualidade.”

O que nos interessa na passagem do CPT está relacionado ao que vivemos no Projeto Porão no que se refere à ausência de “qualquer condição de um teatro convencional”. Os três movimentos são apresentados no palco principal, com a platéia em arquibancadas no próprio palco. Somos pouco mais de 70 pessoas. Antunes tem trabalhado com platéias de, no máximo, 30, 40 pessoas. Há uma proximidade física entre ator e espectador. Os atores montam o cenário e o desmontam ao final do trabalho.

⁵⁸ AO CPT apresenta como movimentos três trabalhos que integram o “Prêt-à-porter 4”. São eles: “Ah, com’è bella!”, com Adriana Patias e Juliana Galdino; “Os esbugalhados olhos de Deus”, com Donizeti Mazonas e Suzan Damasceno ; e “For He’s a Jolly Good Fellow”, com Juliana Galdino e Sabrina Greve. Os atores preparam tudo: texto, ensaios, o espaço de apresentação, montam e desmontam a cena aos olhos do público. A programação do CPT no TJA incluiu uma oficina para atores no Cena. Participante da oficina, a atriz Ceronha Pontes foi convidada para temporada de estudos no CPT. Foi no mesmo ano, ficando por três meses. A citação é para lembrar do caráter de rede que reivindicamos para o surgimento e processamento do Projeto Porão. Ex-aluna do Colégio de Direção Teatral, Ceronha esteve no Projeto Porão logo na temporada de abertura e ao longo do projeto. Por conta disso, circulava e trabalhava no Cena (ensaios, preparação de esquetes etc.).

4. O BRANCO é UMA FORMA DE SILÊNCIO⁵⁹

Estamos em uma sala de ensaio do Teatro Universitário, em Fortaleza, no semi-círculo de 15 pessoas que a atriz Ceronha Pontes⁶⁰ convocou para uma primeira leitura de “Camille”, seu novo trabalho a partir da vida e obra da artista francesa Camille Claudel. Ritmo frenético nessa noite no Teatro Universitário: no palco e numa das salas de aula do vizinho Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, estudantes do Curso de Arte Dramática da UFC ensaiam “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, e a diretora Herê Aquino trabalha com atores em “Macunaíma”. Frenesi.

Na sala de chão e paredes brancas, Ceronha e os atores Cristina Rasec e Aduino Camargo estão nas cadeiras em frente à meia lua onde nos sentamos. Desconforto para todos: calor, barulho, cadeiras de assento duro. “Camille” é um solo. A atriz optou por um ator para fazer o irmão de Camille Claudel, Paul, e uma outra atriz para ler as marcações, dar indicação de lugares, deixar evidentes as rubricas. Explicamos Ceronha, antes de iniciar a leitura. Os três vestem preto. Uma garrafa de água mineral está posta na mesma posição ao lado da cadeira de cada um.

A luz é de sala de aula. Não dá para fazer sem ela. Antes de virar a primeira página do texto, Instaura-se um encontro. Não há nada fora daquele instante. A temperatura da sala aumenta mesmo quando é inverno, no ateliê ou no sanatório de Camille. Um vero calor, vibra bem, a vida dizendo de sua existência.

Finda a leitura, uma rodada de comentários. Primeiro, falam os dramaturgos-pesquisadores do Grupo Peripécias⁶¹. Depois, os demais. São, sobretudo, do teatro e da dança. Estamos no lugar do público. Uma mesma freqüência nas falas: demo-nos conta da inutilidade da história. O que conta é o vivido por Camille, o que ela fez com isso. Percebemos que é irrelevante para todos saber se ela nasceu no século 19 ou 20, se existiu de fato ou de ficção. Há uma vibração Camille. É **isso** o que nos mobiliza?

⁵⁹ Dummond de Andrade, Carlos. “O avesso das coisas – Aforismo”, RJ, Ed. Record, 1997. p. 23.

⁶⁰ Ceronha Pontes se apresentou várias vezes no Projeto Porão. Com o solo “Um comedor de ópio”, baseado em Baudelaire; com sua Tear Cia. de Teatro em “Uma branca sombra pálida”, do conto homônimo de Lygia Fagundes Telles; e no elenco de “Hamlet Machine”, como veremos na Parte III deste trabalho.

⁶¹ Originado no Centro de Estudos de Dramaturgia, do Instituto Dragão do Mar, hoje desativado. São mais de 10. Hoje estão presentes Emanuel Nogueira e Edilberto Mendes. Dramaturgo, mas não do grupo, Artur Guedes também está presente.

5. DIALETO DO ROSA VIBRA EM ALEMÃO

Na caixa cênica instalada sob a lona de um circo, o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga apresenta “Vau da Sarapalha”. Estamos em 1998. A partir da história de Guimarães Rosa, O grupo Piollin, de João Pessoa, do diretor Luiz Carlos Vasconcelos, montou um espetáculo que está em cartaz há mais de dez anos.

Em Guaramiranga, foi minha primeira vez na platéia de “Vau da Sarapalha”. Não me dei conta de que havia um texto propriamente dito. Não havia percebido que os primos cujas histórias se cruzam na paixão por uma mesma mulher também cruzavam suas falas. Fui tomada pelo dialeto que a atriz Soya Lira inventou para a Nega Ceixa. Um balbucio, um gaguejar, um rumor de melodia própria, polifonia de sugestões. E o ator Servílio Luz na pele de um cachorro. O que quer que fosse que estivesse acontecendo, a aventura passava pela possibilidade de outrar-se.

Cinco anos depois, vejo “Vau da Sarapalha” outra vez, agora no palco principal do Theatro José de Alencar. Surpreendida pela fala cruzada dos primos que não havia sentido da primeira vez, ocorreu-me que o espetáculo agora acontecia em uma frequência outra. O que havia se passado? Que tempo é o tempo do acontecimento teatral? Para onde foi jogada a visceralidade do espetáculo que em um festival em Hamburgo, na Alemanha, conta-nos o ator Everaldo Freitas, inscreveu no corpo da platéia uma travessia sem volta?

Em conversa informal com o ator Everardo Freitas, ele nos diz do inesperado de viajar com “Vau da Sarapalha”. Como fazer vibrar em platéias de idiomas distintos a rosa da língua do Guimarães? A primeira surpresa: em um festival de teatro em Almada, do outro lado do Tejo, olhando pra Lisboa, não aconteceu nada. Everardo conta que partiram, então, “apavorados” para a Alemanha, o destino seguinte. “Se não aconteceu aqui em Portugal que a língua tem parecença, imagina para uma platéia alemã?”. Em Hamburgo foi “comoção absoluta. Foi uma das nossas melhores platéias”. Refazemos nossa pergunta: do que estamos tratando quando nos detemos nas possibilidades do encontro do ator com o público, ou, talvez, quando partimos das potências que um encontro como esse, ocorrendo, pode fazer emergir?

6. CNOSSOS: UM LABIRINTO

Vi o Grupo Lume⁶² pela primeira vez no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, final dos anos 90. Uma manhã de trabalho, com os atores Ricardo Pucetti e Carlos Simeoni em sessão de demonstração técnica para artistas também participantes do festival. Um ator em movimento, o outro como uma espécie de legenda, detalhando o trabalho de esvaziamento (diante do público) do corpo de suas funções cotidianas. Escrevendo, agora, ocorre-me o chamado equilíbrio precário que Barba e Savarese citam no livro “A Arte do Ator”. O abandono do equilíbrio cotidiano por um equilíbrio precário ou extracotidiano.

A demonstração técnica do Lume é uma dança. Tão tocante quanto um espetáculo do grupo. Uma dança de um corpo-em-vida, para usar um conceito caro ao teatro do Odin Teatret, o grupo criado na Noruega em 1963 e desde então dirigido por Barba, com sede na Dinamarca. “Um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador”. De que presença estamos tratando? Barba diz: “(...) não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. (...) É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos; É um corpo- em-vida”⁶³.

Longe da concentração para o relaxamento, o trabalho técnico do Lume consiste em uma concentração máxima de potência, no sentido de energia, de força, para o menor movimento. Pensamos na lentidão e intensidade com que cada movimento é feito por um dançarino de botão. Como vimos na dança de Carlotta Ikeda. Pensamos no trabalho de meditação, uma prática para estar presente. Lendo Clarice Lispector, deparo-me com a fascinação dela pelo instante. E de como persegue uma descrição que possa dizer do que se trata:

“O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem,

⁶² Grupo de pesquisa em artes cênicas sediado na Unicamp.

⁶³ BARBA, E. SAVARESE, N. “A arte de ser ator – dicionário de antropologia teatral”. Hucitec Unicamp, 1995, p. 55

*quando está sendo transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.*⁶⁴

É como se o trabalho técnico do Lume tornasse possível para o ator estar presente, em sua máxima potência, ao instante mesmo em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. Ter um corpo possível de sentir o instante. Uma potência de abrigar uma sensação de “súbita dilatação dos sentidos”, como escreve Barba contando de uma experiência que o levou a fazer teatro. Depois de ver teatro pela primeira vez aos 15 anos, Barba busca uma espécie de “desorientação que me faz sentir vivo” e a “súbita dilatação dos meus sentidos” que lhe provocou a visão de um cavalo – um cavalo real, como ele diz – em cena no primeiro espetáculo que viu na praça de um vilarejo italiano.

Reivindico para o teatro essa potência. Nos relatos de experiência de público, de ser público, que trago para esta dissertação, se insinua uma tese: a do teatro como um campo fértil para o cultivo dessa potência. É ela que vibra no encontro do ator com o espectador. Quase palpável no ator, no corpo-em-vida de Barba, ela vibra no espectador em instantes que acontecem ou não no fazer teatral e em outras experiências artísticas. E também na vida cotidiana.

Penso no relato de uma senhora de mais de 50 anos. Conta-me que, até que ocorresse com ela, não conseguia entender como o marido ia ao cinema e, tão tocado pelo que acontecera entre ele e o filme, desorientava-se de tal modo que saía em uma errância tal pela cidade que, só por muito investimento dela – que ia ao lado – conseguia tomar o rumo certo novamente. E de como, passada a sensação, ele lhe dizia que não podia mais ser do jeito que era antes. Que uma mudança ocorrera. Até que um dia, foi a vez dela. Ela diz que foi um aprendizado cheio de dor. Estar no mundo, supostamente à vontade na vida, e, de repente, algo se passa, exigindo toda uma nova configuração, uma nova elaboração.

Na platéia de Cossos, solo do ator Ricarto Pucetti, do Lume, no teatro do Centro Dragão do Mar, algo aconteceu. Tão súbito e tão intenso! Havia um silêncio tal no teatro, ao final do solo de Pucetti, que os raros aplausos eram mais sintoma do

⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. “Água Viva”. Ed. Rocco, RJ, 1998, p. 15

desassossego que se estabeleceu do que uma reverência ao trabalho feito. Reverência que se manifestava mais no silêncio posto pelos espectadores. Havia algo ‘fora do lugar’ naquele não-surto de aplausos. Havia mais de “O-quê-que-a-gente-faz-agora?” do que uma celebração pelo trabalho realizado. Um movimento que se pode fazer no automático – aplaudir – fica subitamente interdito. Um estado que se instala de súbito, como em uma história de Clarice:

*“No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de caber nele como se o tivesse inventado. [relata uma viagem de ônibus em que Ana é tocada pela visão de um cego] Foi então que olhou para o homem parado no ponto. (...) Alguma coisa intranquã estava sucedendo. (...) Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. (...) Expulsa dos seus próprios dias, parecia-lhes que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. (...) Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. (...) Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. (...) E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. (...) ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar... (...) que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (...) Porque a vida era periclitante. (...) Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam se rompido na crosta e água escapava. (...) ... **seu coração se enchera com a pior vontade de viver.** [grifo nosso] (...) Mas a vida arrepiava-a, como um frio. (...) O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?”⁶⁵*

INVENÇÃO DE PÚBLICO

Sim, estamos, pois, a tratar de processos de subjetivação. Nossa perspectiva, a de que o público é fabricado, forjado, produzido e... produtor, pode nos levar à compreensão paradoxal de que público não existe. Tem que ser inventado⁶⁶. Perguntamo-nos se o Projeto Porão não seria uma manifestação da possibilidade de, em uma instituição como o Teatro José de Alencar, se inventar público. Em uma tentativa de melhor expor a pergunta, passemos à Parte III desta dissertação.

⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. “Laços de Família”. Lispector Laços de Família Ed. Rocco, RJ, 1998, p. 19-29.

⁶⁶ Sempre me refiro ao futebol. Quando chegou no Brasil, no final do século 19, não se sabia jogar, nem torcer, suponho. Era preciso aprender. Um aprendizado que passava pela criação de novas práticas sociais, um aprendizado que se inscreveu nos corpos.

PARTE II

A) Anotações: por uma cartografia do Projeto Porão

Percursos do público – Da praça ao porão (pranchas ilustradas)

Cena & Platéia (pranchas ilustradas)

B) Experimentos de espaços cênicos

*Assim, abandonando as salas de teatros existentes,
usaremos um galpão ou um celeiro qualquer (...).
No entanto, será reservado um lugar central que,
sem servir propriamente de palco,
deverá permitir que o todo da ação
se reúna e se organize sempre que necessário.*

Artaud

O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)

UMA SESSÃO NÚMERO ZERO: BATISMO DE FOGO

Sexta-feira, 04 de maio de 2001, data da primeira sessão do Projeto Porão. A primeira sessão⁶⁷ não inaugura o espaço físico. Também não o experimenta pela primeira vez como espaço cênico. Nem instala possíveis novos usos do *imenso vazio sob o palco principal do Theatro José de Alencar*. Nem mesmo faz a estréia de um *horário maldito*⁶⁸ no circuito teatral da cidade. Ainda que seja uma *invenção* com o uso desses e outros *ingredientes*, não reside aqui o que o projeto pode fazer insurgir, o que ele pode trazer de *novo*⁶⁹.

Quando da primeira sessão, o Porão já está *no meio*. Um começo, se é que assim pode ser nomeado o *meio de um processo*, sem quaisquer aspirações **a**, sem quaisquer vestígios e/ou indícios **de** um caráter fundante. E antes da primeira sessão, registramos uma outra, anterior, que vamos chamar de sessão número zero. Passemos, pois, ao ‘batismo de fogo’ do projeto: a sessão número zero.

Quinta-feira, 11 de abril de 2001. A iniciativa de celebrar o final do curso de filosofia “A Arte de Pensar a Arte”⁷⁰ se realiza com uma sessão de teatro e dança. Usa-

⁶⁷ O porão existe desde a instalação do TJA (1908-1910). Seu uso cênico data de 1997, com atividades do Colégio de Direção Teatral, do Instituto Dragão do Mar, escola sediada no Centro de Artes Cênicas do Ceará – Cena, anexo ao TJA/edificação histórica. A requalificação de uso do porão remonta ao principal restauro do TJA (1989-1991).

⁶⁸ Entre outras experiências em Fortaleza, nos anos 1980 o Teatro Universitário Pascoal Carlos Magno, da UFC, realizou atividades abertas ao público começando à meia-noite.

⁶⁹ BANDEIRA (2000 : 19). “A novidade pode habitar tanto seqüências harmônicas dissonantes quanto a **repetição insistente do mesmo acorde**” (grifo da autora).

⁷⁰ A arte de pensar a arte: segundo curso no TJA do Prof. Dr. Charles Feitosa, da UniRio. O primeiro foi em agosto de 2000, com 112 inscritos (de estudantes a professores-pesquisadores de áreas diversas, passando por alunos das escolas de teatro e dança sediadas no Cena). Uma ação do Ciclo de Estudos em Arte e Cultura, coordenado por Rejane Reinaldo e Izabel Gurgel (Diretora Artística e Coordenadora de Comunicação e Projetos do TJA, respectivamente). As duas vão estar na coordenação do Projeto Porão ao longo de sua duração). Os cursos são *linhas da rede* do Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze, realizado em Fortaleza desde 1999 pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da UFC, coordenado pelo Prof. Dr. Daniel Lins.

se o porão⁷¹. Como a aula vai até às 22h, a sessão madruga. Entram em cena cinco alunos-artistas do curso. Na platéia⁷², parte da turma e seus convidados ocupam arquibancadas e cadeiras em semi-círculo. A sessão é gratuita, aberta ao público em geral.

UMA SESSÃO NÚMERO ZERO – OU DO INVESTIMENTO EM COISAS IMPROVÁVEIS

O programa⁷³: três trabalhos de teatro e dança, de curta duração. Só um inédito. Todos pela primeira vez no porão. E, como sempre no teatro, uma *única vez* com aquele *público, naquela ordem*. A sala está repleta. No espaço do porão, isso quer dizer que somos mais de 100 pessoas. À exceção dos que estão no José de Alencar *exclusivamente* como alunos do curso de filosofia, a maioria conhece o espaço e já esteve ali como público, como artista, ou transitando entre as duas condições. Em dias de festa⁷⁴ no Theatro, como as do projeto “A Arte da Boa Vizinhaça” e as comemorações do 27 de Março – Dia Mundial do Teatro, o porão abriga parte da programação em vários horários, ao longo do dia.

⁷¹ A escolha do porão deve-se às ‘facilidades’ de uso do espaço em relação ao palco principal (o envolvimento de um menor número de profissionais, por exemplo; não tão significativo no funcionamento da ‘máquina cênica’, mas relevante no que diz respeito ao pessoal de recepção de público. Da bilheteria aos indicadores de poltrona, passando pela portaria propriamente dita, mais de 15 pessoas são convocadas para trabalhar a cada sessão no chamado palco principal) e melhor adequação para o que se pensava para a noite (espaço menor; *menos* regras de uso do que a sala principal etc.). Outra opção seria o Teatro Morro do Ouro, no Cena, para 90 pessoas. Em “O teatro e seu espaço” (RJ, Vozes, 1970, p. 102), Peter Brook diz: “(...) *em teatro (...) a cada instante a questão prática é uma questão artística*”. A escolha do porão pode ser assim vista.

⁷² Arquibancadas + cadeiras é uma das possibilidades no porão. Outras viriam a ser experimentadas. Cena & Platéia no projeto são melhor visualizadas nos desenhos de Yuri Yamamoto.

⁷³ Em março de 2001, Rejane Reinaldo dirige e atua na primeira leitura de “Hamlet Machine” na Galeria Ramos Cotóco, do Cena. Programação dedicada ao dramaturgo Heiner Muller. Uma ação da Casa de Cultura Alemã da UFC com o TJA. Na sessão número zero, encenação de trechos de “Hamlet Machine” com Ecila Meneses, Ceronha Pontes e Marcello Holanda (o único que não participou do curso). Karin Virgínia dança “Espera”, coreografia que lhe deu em 2000 o primeiro Prêmio Itaú Cultural Dança, circuito nacional, e que volta à cena muitas vezes no Projeto Porão. Milton Paulo participa só da sessão número zero, com um exercício de dança, sem título. Em seguida vai para a Bélgica, a convite do coreógrafo cearense Cláudio Bernardo e sua Cia. Palavra.

⁷⁴ A programação do Theatro, contemporânea do Projeto Porão, está resumida na prancha “Programas e Projetos – Uma panorâmica do TJA em tempo de Projeto Porão”, em “Anexos”.

O que está acontecendo na sessão número zero tem peculiaridades. Anotamos algumas:

1. não se sabe qual a programação, até que comece a sessão e alguém a anuncie;
2. não há chamada de público 'fora' do que chamamos de boca-a-boca/corpo-a-corpo. Ou seja, cada um que está ali foi, de algum modo, especialmente convocado por um outro que lhe é muito próximo e que pode estar diretamente envolvido com o que se prepara para a noite; aliás, pode ter sido convidado exatamente para isso: para tornar possível o trabalho do colega, ajudando-o na maquiagem, por exemplo;
3. os que não foram chamados como descrito no item dois, estão vindo por um provável *efeito de ressonância* do corpo-a-corpo. Ou, de um modo que vai nos interessar mais especialmente ainda, *passando por acaso*. É o caso de alunos e/ou artistas que estão saindo da aula ou de uma sessão de trabalho no Centro de Artes Cênicas do Ceará – Cena⁷⁵, anexo ao TJA/edificação histórica;
4. a seqüência das apresentações é negociada um pouco antes da sessão começar, diretamente entre técnicos, artistas e produção, sem qualquer mediação. O modo convencional, que poderíamos contrapor à informalidade da sessão número zero do Porão, e das outras que virão a ser realizadas no âmbito do projeto, é não só o Teatro dispor de uma programação prévia, como planejá-la detalhadamente (viabilizando uma programação da equipe técnica, de uso de espaços, de equipamentos etc.), antes de convocar o público. Ou, pelo menos, paralelo à convocação, se pensarmos no trabalho simultâneo de comunicação interna ao qual nos referimos (planejamento de uso de espaços/equipamentos/profissionais) e de comunicação externa (Teatro vai em busca do público via rádio, jornal e tv, por exemplo);

⁷⁵ Instituído no período do principal restauro TJA, entre 1989-1991, o Cena é o chamado 'anexo', um bloco construído ao lado do TJA/edificação histórica, que vem a ser, como já explicamos na Parte I, o Teatro inaugurado em 1910: o bloco frontal com *foyer*, o pátio interno, a sala de espetáculos (à qual nos referimos como 'palco principal', dada a diversidade de espaços cênicos que o TJA foi incorporando/inventando desde sua reinauguração, em 1991). Quando do Projeto Porão, o Cena abrigava escolas (Colégio de Direção Teatral, Colégio de Dança do Ceará, ambos ligados ao então Instituto Dragão do Mar de Arte; Curso Princípios Básicos de Teatro, entre outros); oficinas (de figurino, de cenografia e de iluminação); salas de trabalho (direção, administração e produção); espaços cênicos (como o Teatro Morro do Ouro e a Praça Mestre Pedro Boca Rica); salas de ensaio (usadas por solistas e grupos para oficinas e processos de estudos e montagem de espetáculo). Para visualizar melhor as ações sediadas no Cena, remetemos à prancha "Um anexo em Cena"

5. o público vê a *máquina teatral* funcionando: com a cena e a platéia no mesmo espaço e tudo-acontecendo-ao-mesmo-tempo-agora, o trabalho quase sempre invisível em teatro passa a ser feito aos olhos do público no porão;
6. não se sabe quanto tempo vai durar, ao contrário do que ocorre normalmente, quando o público pode, sempre, se informar previamente sobre o tempo de duração dos espetáculos e/ou de atividades da programação;
7. sabe-se que *qualquer falha* – inclusive a do corpo do artista - é muito possível, dadas, digamos assim, as condições em que os trabalhos estão sendo feito. Não exata e exclusivamente pela precariedade das condições, mas pelo *conhecimento* delas por parte do público. E pela cumplicidade do público para com o que pode vir a acontecer;
8. a intensificação de dois traços que caracterizam o teatro: seu caráter efêmero; sua imprevisibilidade.

Sobre essa dupla possibilidade de falha (*do* e *no* trabalho de um modo geral; e falha do corpo⁷⁶ do artista em particular), ela serpenteia o Projeto Porão aqui tomado como campo de pesquisa. Uma outra possibilidade de falha: a falha no corpo do público. Possibilidade de falha que vamos retomar no Capítulo II desta Parte II.

Nossa hipótese em torno da falha - da falha *do* e *no* trabalho de um modo geral; da falha no corpo do artista em particular; da falha no corpo do público; da falha incorporada pelos artistas, pelos técnicos e pelo público, sem quaisquer prejuízos à vivência, à experimentação do Porão – é a de que operamos com um outro registro de ‘encantamento’, de ‘magia’, no fazer teatral sob o imenso vazio do palco principal do Theatro.

O que pode haver de arrebatador, de *com-movente*, no trabalho feito – qualquer que seja ele, um trabalho de pesquisa, inclusive - não é o que possivelmente

⁷⁶ No encontro de qualificação do projeto de pesquisa, dia 28 de fevereiro de 2003, relatávamos uma sessão em que a cantora Aparecida Silvino falhou. Professora de voz e regente de corais há mais de 15 anos, conhecida por sua sensibílissima afinação, ela poderia ter continuado. Faria a correção na seqüência. Preferiu parar, dizer para o público o que estava acontecendo e começar de novo. Ela *preferiu* ou ela *pôde* fazer, por se tratar do espaço do porão? Professor-orientador do nosso trabalho, Daniel Lins captou então o não-dito e eu passei a trabalhar com essa noção nomeada (a noção do corpo que falha).

esteja por trás de sua construção, o que não se conhece sobre a sua feitura⁷⁷. No caso do Projeto Porão, acreditamos que o que nele nos mobiliza não reside no aspecto ilusório e/ou ilusionista da cena teatral, na maquinaria invisível, nas atividades de bastidores. O ‘encantamento’/a ‘magia’⁷⁸ talvez trafegue no fato de que o projeto faz esse fundo emergir, tornando-o superfície. O que se tem, o que se faz, o que se vive, está exposto. Um modo de fazer à flor da pele. Um projeto que é fratura exposta⁷⁹.

Trazer à superfície nos aproxima de um instante vivido que perseguimos agora na escrita. Um instante no qual uma *vontade de produção*, um *desejo de fazer*, se manifesta na sessão número zero. Durante um determinado instante - jamais saberemos qual, mas, a cada relato, poderíamos criar um novo – captamos, talvez, esse desejo então emergente, que se fez pensamento dito em voz alta, de súbito. “Isso tem que acontecer mais vezes”, eu disse, manifestando o que se passava na legião presente ao porão naquela noite. “Eu topo”, ouvi como eco, imediatamente, de pronto.

Escrevendo, agora, versos de Carlos Drummond de Andrade adornam aquele eco, tornando-o ainda mais afirmativo: “*Onde não há jardim, as flores nascem de um secreto investimento em coisas improváveis*”⁸⁰.

⁷⁷ BOURDIEU (1989 : 19). “*O homus academicus gosta do acabado. Como os pintores acadêmicos, ele faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada, os toques e os retoques (...)*”.

⁷⁸ Encantamento/Magia: Pensamos no vídeo “Branco”, exibido no jardim do TJA, dia 7 de outubro de 2001, por ocasião da abertura do III Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze. Trata-se de uma entrevista com o personagem-título, traficante em ação no Rio de Janeiro, conhecido no circuito da cocaína, como seu nome sugere (branco é um dos apelidos da cocaína entre traficantes e usuários). Para além da imagem do bandido que construímos, Branco é todo pensamento-desejo: sob uma máscara, um capuz improvisado com uma camiseta, dispara uma fala ‘inusitada’ para um bandido. Cita Nietzsche e o Eterno Retorno, por exemplo. Parte da platéia embarca na *vertente verdade* e, ao final do vídeo, lamenta a morte do rapaz. Uma outra possibilidade de encantamento se apresenta quando, sabendo que não se trata de um documentário na acepção do termo como cinema/vídeo verdade, tomamos “Branco” como engenho, ficção, no sentido da fabulação, da fabricação, da invenção.

⁷⁹ Nome do grupo de artistas plásticos que surge em Fortaleza no final dos anos 80, reunindo seis rapazes moradores do mais populoso conjunto habitacional da cidade, o Prefeito José Walter. A surpresa inicial era que eles vinham da periferia. O surpreendente, de fato, era o que eles faziam não apesar de (apesar de serem oriundos de um conjunto habitacional; apesar de serem pobres), mas a *partir de, com e contra* qualquer noção de periferia. A expressão nos parece boa para o Porão pelo que o projeto vai fazer, também, com possíveis marcas e fraturas da instituição TJA.

⁸⁰ Versos de “Campo de Flores”, do livro “Carlos Drummond de Andrade - Antologia Poética”, organizado pelo autor. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2002, p. 214-1215.

SESSÃO NÚMERO ZERO: QUANDO O ACASO SE TRANSFORMA EM NECESSIDADE

O que se passa na sessão número zero? Do que se trata? Já havíamos visto outros trabalhos no porão, sobretudo de teatro, em horários diversos. Na sessão número zero, entretanto, *cai a ficha*, como se diz. A expressão, que engata logo uma ligação, é muito boa para dar conta das articulações, de trabalho em rede, um certo clima de ‘chão de fábrica’ que passa a ser cultivado no Theatro, e a partir dele, em pontos outros da cidade, mobilizando o emergente desejo de algo, investindo-o logo em uma *produção*. *O desejo deve fazer seu objeto*, diz o poeta Paul Valéry. A partir de então, acelera-se o processo de produção do que viria a ser a primeira temporada do Porão.

Cai a ficha nos serve também para dizer do papel do acaso na *criação* do projeto. Somos mais de cem no espaço do porão. Estou no que considero o melhor lugar em um teatro: na platéia. Para ser precisa, estamos *nas sobras, nas beiras* da platéia, no limiar da porta de entrada/saída. De pé, atrás da última fila de cadeiras, já no vão da cortina, um passo atrás e estarei *quase fora* do porão, pelo menos do espaço cenicamente trabalhado.

Nesse cenário, quando digo “Isso tem que acontecer mais vezes” e, de uma sala com mais de 100 pessoas, vem uma resposta imediata “Eu topo” de alguém que, por acaso, também está nas sobras da platéia, mas exatamente às minhas costas, estamos onde, se não no meio de um acaso? Acaso no sentido *essencial* que Jacques Monod⁸¹ dá ao termo em “O acaso e a necessidade”. É uma das noções que a artista

⁸¹ MONOD (1976). O livro nos foi sugerido pelo Prof. Daniel Lins, quando ainda pesquisávamos no mestrado a trajetória do artista plástico Antônio Bandeira (1922-1967). Estudando Bandeira, sempre nos ocorria a idéia do acaso, de como o artista usufruiu de uma série de acasos para construir para si uma vida de artista. Passando para outro objeto de estudo – uma experiência de invenção de público no TJA – encontramos outra série de acasos, operada como rede. Desde a criação do projeto até mesmo aos efeitos da programação, uma vez que fomos muitas vezes surpreendidos pelos ‘encontros ao acaso’ que o projeto viria a provocar, entre outras manifestações do acaso. A noção de acaso (na bioquímica celular, como o fez Monod, o estudo do acaso entrelaçado à necessidade; num outro universo, a Prof.a. Fayga estudando o acaso na criação nas artes plásticas), essa noção percorre nosso trabalho. Sempre que a escrita lhe passar uma possível linearidade na compreensão da experiência de invenção de público no Projeto Porão, quebre essa possível linha evolutiva, de causa/efeito, de ação/reação, com a noção de acaso. Assim como nos acontece no dia-a-dia. Compreendemos que há muito do acaso nas trajetórias de vida - das idéias, dos projetos, das instituições e das pessoas. Uma rede de **acasos** transformados em **necessidades**.

plástica Fayga Ostrower vai se utilizar em seu livro “Acasos e criação artística”: *“Aqui convém considerar o seguinte: para se tornarem ‘acasos’, os fenômenos teriam quer ser percebidos por nós. Vale frisar este ponto, pois, na verdade, o próprio tecido de vida não é senão uma infinita teia de acasos”*⁸². Sobre os acasos significativos, interroga-se Fayga:

*“Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? (...) até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. (...)”*⁸³.

A percepção da incidência do acaso tem um belo exemplo na trajetória da artista:

“Um exemplo: após imprimir minhas gravuras, faço sempre a limpeza das matrizes. Costumo colocar as chapas que foram utilizadas em cima de jornais velhos, jogar um pouco de detergente sobre as matrizes, a fim de diluir os restos de entintagem, e as enxugo com trapos e papéis. Tudo em volta das chapas fica imundo, encharcado de misturas de tinta e, no final, o monte de papéis vai direto para o lixo. Faço isto há anos. Mas um belo dia parei no meio da limpeza. Entre as dobras dos jornais amassados e cobertos de verdadeira lamaceira, de repente saltou-me aos olhos uma mancha cintilante de cor, como se fosse um leque que se abria diante de mim. Era fascinante! Fiquei olhando para ela. Não que na hora eu ainda pudesse fazer algo de concreto com esta forma, salvando-a da sujeira e do lixo em que se encontrava. Joguei tudo fora. Mas a mancha, eu a tinha visto. Ela me abalou profundamente. Doravante, ocuparia um lugar em meus

⁸² Cf. OSTROWER, Fayga. “Acasos e criação artística”. RJ, Ed. Campos, 1990, p. 02.

⁸³ OSTROWER, Fayga. Op.cit., p. 01.

pensamentos e um dia, talvez, reapareceria em alguma gravura como novo elemento de composição.

No entanto, tudo não passou de um acaso. Naquele momento eu tinha me abaixado para apanhar uns panos do chão e, ao levantar a cabeça num movimento brusco, cruzei com um raio de luz que bateu nos jornais molados de tinta suja, refletindo-se nessa mancha belíssima. Por que agora? Por que nas centenas de vezes de vezes em que devo ter procedido exatamente do mesmo modo, usando as mesmas técnicas e os mesmos materiais, nunca me ocorreu olhar para as manchas? Ou bem, olhando-as, como é que só naquele momento consegui entendê-las desta maneira?”⁸⁴.

São questões que reverberam em nosso trabalho. E nos levam a pensar no caráter *aleatório*, na *imprevisibilidade*, no *imprevisível*, no *imprevisto*, no *imponderável* em nossas vidas. “O *imprevisto* é a prova mais linda da ordem natural das coisas. E eu vou aprendendo a acionar os meus ímãs quando as coincidências se armam”⁸⁵.

O que acontece na sessão número zero? Do que se trata, então? “(...) é um *acaso* que irá se converter em contexto de *NECESSIDADE* (...)”⁸⁶, uma vez que “No *instante mesmo* em que o *acaso* surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-os a certos desejos e esperanças (...)”⁸⁷.

Se pensarmos em mais linhas da rede que balança a sessão número zero – múltiplos encontros: filosofia e arte; artistas e público; mundo ‘oficial’ o não-oficial no espaço de uma instituição pública como o José de Alencar, etc. –, poderíamos afirmar que “*embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de*

⁸⁴ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 01-02.

⁸⁵ BANDEIRA (2000 : 16).

⁸⁶ Contexto de necessidade: OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 03.

⁸⁷ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 04.

*maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados (...)*⁸⁸.

SESSÃO NÚMERO ZERO: DAS RESSONÂNCIAS DO ACASO

Uma vez que já havíamos vivido outras experiências de público no porão, como compreender que a rede de acasos em torno da sessão número zero vá gerar um projeto *novo*⁸⁹ no José de Alencar e não uma repetição de programas já realizados, o que seria ‘mais fácil’ ou de ‘mais imediata aplicação’?

Ora, “(...) *ao procurarem realizar suas potencialidades, são as próprias pessoas que saem (...) para irem ao encontro dos acasos. Dos seus acasos (...)*”⁹⁰. Se a busca é por atualização de potencialidades, poderíamos afirmar que se trata de uma busca atravessada por um desejo de futuro? Poderíamos apostar na disponibilidade para um investimento no que pode vir a ser?

*“(...) as ressonâncias, que os acasos mobilizam em nós, não congelam o passado. Muito pelo contrário. Embora os conhecimentos venham de certo modo pré-orientados (nunca pré-estabelecidos) pelo que foi aprendido anteriormente, eles reativam as experiências do passado e as requalificam por sua vez, alterando os significados anteriores e reinterpretando-os com referências do presente”*⁹¹.

⁸⁸ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 04 .

⁸⁹ Trabalhamos o novo como “o que ainda não existe”, “o que está por vir”, incorporando os muitos dos riscos possíveis na/da invenção/emergência do novo. Sessão de orientação com o Prof. Daniel Lins, 10 de setembro de 2003.

⁹⁰ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 04.

⁹¹ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 19.

Instantes de “elevada intensidade existencial”, para usar a construção de Fayga, os acasos podem funcionar como uma espécie de *trampolim, plataforma-base para um salto*:

“Os acasos identificariam (...) certas possibilidades (...), que encontram num incidente fortuito o momento oportuno de se realizarem. Parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante – salto este, que de alguma maneira nós já queríamos dar porque já estávamos prontos”⁹².

É como se entre o “Isso tem que acontecer mais vezes” e a resposta imediata “Eu topo” um longo intervalo de preparação, de busca, de entrega estivesse alojado. Não um intervalo entre dois agentes, mas um intervalo construído no espaço social⁹³ José de Alencar. Como se entre um e outro, um radar captasse as pulsações do desejo que se elaboram no cotidiano do Teatro, vivido por grande parte do público ali presente. Mais: plugado numa espécie de parábola, o radar pudesse, ainda, processar manifestações desse desejo que também perpassa, senão a Cidade, pelo menos algumas dos múltiplos territórios que a constituem.

“Assim, o reconhecimento do acaso nunca se dá ‘ao acaso’ – e eles vão ocorrer naquelas áreas em que estamos engajados, quando portanto qualquer sugestão, qualquer incidente, pode tornar-se uma centelha de que de repente ilumina todo um novo caminho”⁹⁴.

⁹² OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 23.

⁹³ BOURDIEU (2001). No capítulo “Gênese histórica de uma estética pura”. p. 281-298), descrição do espaço social como ‘campo de forças’, p. 134.

⁹⁴ OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 21.

⁹⁵ PAVIS (1999 : 220). Jogo: Das muitas conexões possíveis entre teatro e jogo, pegamos a do verbete Jogo e Teatro: (...) “Huizinga dá a seguinte definição global de jogo: ‘Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma relação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo

Estávamos - como é necessário que se esteja enquanto espectador de teatro - de um modo ou outro, investidos e investindo no *jogo*⁹⁵. *Dito* isso, estamos mais próximos da compreensão de espectador que, acreditamos, o Projeto Porão nos possibilita pensar e fazer prosperar. Um espectador ativo como um torcedor de futebol. Daí a escolha da pintura de Antônio Bandeira, reproduzida na abertura desta dissertação: um campo, o de futebol, com agentes – jogadores e torcedores - fazendo neles seus investimentos.

Ainda que *geograficamente* fora do campo – se pensarmos o campo como o espaço circunscrito à coreografia dos jogadores em torno da bola – o torcedor de futebol ‘joga junto’ com seu time. Diz-se, por exemplo, que a torcida *empurra* o time. Há um sentimento – que transita entre torcedores e jogadores, mobilizando-os – de que se a torcida não estiver presente o resultado da partida pode ficar comprometido. Em teatro, uma vez que a *torcida* não venha, suspende-se a partida. Sim, “*O teatro é sempre (...) para outros*”⁹⁶.

Na sessão número zero, repetimos, somos mais de 100. “*(...) a sala fervia tanto por causa do calor que fazia quanto pela (...) atenção da platéia*”⁹⁷. Estamos

habitual’ (1951). (...) *não há representação teatral sem cumplicidade de um público, e a peça só tem possibilidade de ‘dar certo’ se o espectador jogar o jogo (...)*”. O que nos interessa, para além do dicionário, é pensar o teatro e o jogo como espaços de criação de mundos, com regras acordadas pelos jogadores, porém impregnados (teatro e jogo) pelo caráter aleatório, imprevisível, da vida. Sobre práticas em torno de regras (não só do jogo), ver Pierre Bourdieu (“Meditações Pascalianas”, RJ, Bertrand Brasil, 2001. No capítulo “O conhecimento pelo corpo”, p. 198: “(...) *muitos dos que refletiram acerca do que significa seguir uma regra puderam observar que não existe regra, por mais precisa e explícita que seja (como a regra jurídica ou a matemática), capaz de prever todas as condições possíveis de sua execução, e que não deixe inevitavelmente certa margem de jogo (...), entregue às estratégias práticas do habitus (...)*”. A imprevisibilidade do jogo, por mais definidas que sejam as regras e perceptíveis as estratégias e táticas dos jogadores, é captada numa das muitas histórias em torno de Garrincha. Conta-se que na Copa da Suécia, o técnico da Seleção Brasileira reuniu o time para falar de como jogariam, de como estariam em campo. Algo como: “*Quando eles [os adversários] fizerem assim, a gente faz isso*”, “*Se eles entrarem de modo tal, a gente ataca assim*”. Ao final, perguntou se havia dúvidas, alguma questão. Garrincha quis saber se já haviam combinado tudo com eles, o time adversário. Por mais que se ensaie um espetáculo, por exemplo, não se sabe o que vai acontecer. O que quer que possa acontecer passa pelo encontro do ator com o espectador. E como sempre ocorre no encontro com o outro, nunca se sabe o que pode acontecer. O escritor Ítalo Calvino diz: “*Cada encontro de duas criaturas no mundo é uma dilaceração*” (“O visconde partido ao meio”, SP, Cia. das Letras, 2000, p. 55). O que nos interessa nesse encontro - do ator com o espectador - é a experiência radical do “*alerta corporal que a presença do outro provoca*”, como disse o ator Danilo Pinho no debate pós-apresentação do seu espetáculo solo “*Sui Generis*”, no Teatro Sesc Emiliano Queiroz, em Fortaleza, junho de 2003.

⁹⁶ BROOK, Peter. “A porta aberta”, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1999, p. 64.

reunidos em clima de ‘torcida de futebol’, uma vez que cada um tem uma relação muito especial com o que está acontecendo/com o que pode acontecer. O que dá uma espécie de *efeito multidão*, o sentimento de uma potência, de uma conjugação de forças irrigando o encontro. Uma espécie de *orquestração sem maestro*⁹⁸.

Somos mais de cem, entre artistas, técnicos e os que são, durante a sessão inteira, *só público*. Sim, porque uma das marcas do Porão em sua existência é que o público muda a cada trabalho⁹⁹. Ou, a cada sessão, uma vez que a ele se integram artistas que já se apresentaram na mesma noite.

⁹⁷ A fala é do ator Rubens Corrêa em “A paixão do teatro” (In: Artaud – a nostalgia do mais [org. Marco Antônio Lucshesi), RJ, Numen Editora/Espaço Cultural, 1989, p. 43-91). Refere-se à apresentação em Aquidauana, sua cidade natal, do solo em que fazia Artaud. Vale para dizer de parte do ‘clima’ não só da sessão número zero, mas de muitas das sessões do Porão.

⁹⁸ Voltamos a usar “orquestração sem maestro”, expressão de Bourdieu em “O poder simbólico”. No capítulo “*Lê mort saisit lê vif – As relações entre a história reificada e a história incorporada*” (75-106): “(...) A subordinação do conjunto das práticas a uma mesma intenção objectiva, espécie de *orquestração sem maestro*, só se realiza mediante a concordância que se instaura, como por fora e para além dos agentes, entre os que estes são e o que fazem, entre a sua ‘vocação’ subjectiva (aquilo para que se sentem ‘feitos’) e a sua ‘missão’ objectiva (aquilo que deles se espera), entre o que a história fez deles e o que ela lhes pede para fazer, concordância essa que pode exprimir-se no sentimento de estar bem ‘no seu lugar’, de fazer o que tem que se tem que fazer, e de o fazer com gosto – no sentido objectivo e subjectivo – ou na convicção resignada de não poder fazer outra coisa, o que também é uma maneira, menos feliz certamente, de se sentir destinado para o que se faz”, p. 87. Usamos a expressão pensando mais em festas da chamada tradição popular (como a do Pau da Bandeira, em Barbalha, Sul do Ceará; a do Divino, em Alcântara, Maranhão; o carnaval de Olinda) movidas pela multidão, acontecendo/apropriando-se de uma cidade toda, nela instaurando uma celebração que nos remetem a um grande teatro ao ar livre, sem que para isso contem com um diretor ou, de volta à expressão de Bourdieu, como numa orquestração sem maestro.

⁹⁹ As sessões do Porão tanto podem ser similares à sessão número zero (com mais de um trabalho a ser apresentado), caso da maioria das noites do projeto, como dedicada a um só trabalho. No primeiro caso, vale a possibilidade de mudança de público a cada trabalho apresentado. Artistas e técnicos envolvidos só no primeiro trabalho da noite, por exemplo, podem se inserir no corpo da platéia para as apresentações seguintes. O público muda a cada trabalho também se explica por outros fatores: ao longo do projeto, registramos espectadores que só chegavam ao TJA depois da meia-noite, horário em que, salvo atrasos maiores, a sessão já havia começado. Dada a relação que se estabelece com o público no Porão, pode-se também dizer que as pessoas se sentem mais à vontade para sair da sala a qualquer momento, no meio de uma apresentação. Nesse caso, pensamos com Peter Brook (“A porta aberta”, RJ, Ed. Civilização Brasileira, 1999, p. 47): “Quando vocês forem ao teatro e se aborrecerem, não procurem disfarçar, não fiquem com cara de réus, achando que a culpa é sua. Não se deixem amordaçar pela fascinante idéia de ‘cultura’”. A mudança do público a cada trabalho se relaciona, ainda, com as alterações no desenho da sala (espaço do público x espaço da cena) numa mesma sessão, uma vez que cada trabalho podia reivindicar uma localização específica para o público.

A relação dos técnicos com o projeto é também outra. Invisíveis quando trabalham em outros espaços do Theatro, no porão os técnicos transitam¹⁰⁰, com frequência, entre os *bastidores*, *a cena* e o *lugar da platéia*, então amalgamados. E não só porque no porão não há exatamente um espaço de bastidores, uma vez que não há separação entre espaço da cena e da platéia em duas salas, com uma das salas sendo a própria caixa cênica (esta sim, com coxias, bastidores etc.). Mas, sobretudo, porque uma outra relação se estabelece com o trabalho de cada um. Como se trabalha no projeto é uma das linhas que constituem a trama do Porão.

Outras linhas se apresentam. Múltiplos trabalhos de curta duração em uma mesma sessão. Processos e experiências distintas. A maquinaria cênica desnuda, feita às vistas do público. Um público que se constitui mais por uma convocação corpo-a-corpo, ou o chamado efeito boca-a-boca, como se diz da potência da divulgação informal, quando o investimento de quem já experimentou é o motor para levar outros ao que se esteja fazendo, com uma vibração para além do circuito convencional de comunicação¹⁰¹.

O Porão é atravessado por uma rede de comunicação que se estabelece como uma espécie de conspiração, como artifice da produção. E não, como normalmente ocorre, tem-se uma produção posta e, a partir de então, faz-se a comunicação com o suposto público. São configurações da sessão número zero que reverberam ao longo do Projeto Porão.

¹⁰⁰ No porão, o trabalho dos técnicos (iluminador, sonoplasta etc.) é feito em meio ao público. Sim, há um trabalho que antecede a sessão propriamente dita, mas a operação simultânea ao espetáculo – que na sala principal do TJA, por exemplo, é feita de modo invisível, como em todo teatro à italiana – acontece não só na presença do público, mas de forma visível para ele. Profissionais como as camareiras, que normalmente trabalham também durante o espetáculo, têm um lugar no corpo da platéia. D. Alice e D. Ana, camareiras do TJA que se revezavam ao longo do Porão, diziam que o melhor do projeto, para elas, era, na hora do espetáculo, ‘assistir a tudo’.

¹⁰¹ No caso do Theatro José de Alencar, sobretudo assessoria de imprensa baseada nos dois jornais impressos, emissoras de tv e dezenas de rádio sediados em Fortaleza, bem como edições *on line*; o site da Secretaria da Cultura e Desporto; mala direta via net; folder com a programação mensal (tiragem de 20 mil); eventuais panfletos e outros impressos promocionais. Considerada precária no que se refere aos meios citados, na verdade o que pautava as ações nessa área era a compreensão de que a própria programação do TJA era, se não o melhor, um dos mais eficientes modos de estabelecer uma relação com a cidade.

Sim, há uma precariedade genérica de recursos. Uma precariedade que atravessa os demais projetos e programas do Theatro. Uma precariedade que instala uma ‘cultura da gambiarra’, com sotaque próprio, específico das relações que se estabelecem a partir do Theatro e em torno dele.

Para além de qualquer tom pejorativo, a ‘cultura da gambiarra’ aqui está mais para um modo de criar, de inventar, de fazer prosperar ‘espaços de possíveis’ (pensamos em Bourdieu) do que para o tal ‘jeitinho brasileiro’. A ‘cultura da gambiarra’ tornou possível o Porão, apropriando-se, por exemplo, da relação afetiva que muitos dos artistas que estudam, enfim, freqüentam o Cena, têm com o Theatro.

UMA SESSÃO NÚMERO ZERO: OLHAI OS DIÁRIOS DE CAMPO

Imaginemos que na sessão número zero aqui relatada, da qual participamos, eu já *sentisse* que meu recém-iniciado projeto de mestrado iria se transformar radicalmente. Uma migração das artes plásticas para o teatro. Lembramos que nosso projeto inicial era estudar como o pintor Antônio Bandeira¹⁰² (1922-1967) pôde inventar para si uma vida de artista. A invenção de si era a questão em torno da qual girava o projeto de pesquisa que mantive no mestrado até dezembro de 2002.

Faz de conta que na sessão número zero minha *contaminação* pelo teatro já estava detectada/constatada. Tratemos, então, o que estamos vivendo na sessão número zero no porão do José de Alencar como uma ida ao *campo de pesquisa*. As anotações que se seguem seriam, então, do *diário de campo*, justo no trecho em que nos detemos sobre a programação, sobre a cena vivida.

¹⁰² Antônio Bandeira (1922-1967) nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 26 de maio de 1922. Autodidata, em 1941, aos 19 anos de idade, participou da criação de um Centro Cultural em Fortaleza. Ainda no Ceará, participou da fundação do Centro Cultural Cearense de Artes Plásticas, em 1940. Em 1945, Antônio Bandeira participou da exposição do Instituto dos Arquitetos Rio de Janeiro, na qual foi contemplado com uma bolsa de estudos na França. Em 1946, seguiu para Paris, onde tornou-se amigo de Wols, decisivo para seu desenvolvimento artístico. Nasce ali a singularidade de sua obra, que se afirmaria sobretudo como reação à abstração geométrica dos concretistas, tendência hegemônica desde o surgimento das Bienais em São Paulo. Bandeira teve papel de primeiro plano na afirmação da arte abstrata informal no Brasil. Em 1995, o MASP e o MAM RJ organizaram importantes retrospectivas de sua obra.

“Já vi a primeira leitura de trechos de ‘Hamlet Machine’. Vejo Milton Paulo dançar na Cia. Andanças. Karin Virgínia também. O desenrolar da sessão provoca aquela coisa que, não apesar de, mas sobretudo por, faz a gente sair do teatro tomada por um ‘é possível’ que não há explicação que dê conta. É uma espécie de desarrumação que se instala de súbito e, sabemos, provisoriamente. E que vamos ter que arrumar de algum modo, geralmente de outro. Como diz Suely Rolnik (estou pensando no trabalho dela em torno da obra da Lígia C.). É ‘estranho como a primeira/a primeira coca-cola’, como canta o Fausto Nilo”¹⁰³.

“Milton Paulo dança (ou seria vôa?) entre aqueles parafusões¹⁰⁴ que vão do chão ao teto do porão. São 12 no total, mais as duas colunas de ferro que sustentam o palco principal do José de Alencar. O espaço é mínimo mesmo para ele, que é um rapaz de estatura pequena. Se bem que nós não sabemos mais que tamanho tem aquele corpo, que corpo é aquele e o que ele pode. No porão, dança-se diretamente sobre o piso de pedra, sem o tapete de dança”¹⁰⁵.

Penso: trapezista de circo tem a rede. No teatro, salta-se sem proteção. E se a platéia não for junto, não é teatro, nada acontece. Não sei se é nessa hora, mas, em algum instante da sessão, como um raio, um pensamento de caráter público me

¹⁰³ Versos da música “Dorothy Lamour”, de Petrúcio Maia e Fausto Nilo.

¹⁰⁴ O nome oficial dos parafusões é ‘macaquinhos de sustentação das quarteladas’. São 12 no total. Quase sempre estiveram na cena nas sessões do Projeto Porão. Podem ser melhor visualizados nos desenhos de Yuri Yamamoto e fotos de Marcello Holanda reunidos na série de pranchas “Cena & Platéia”.

¹⁰⁵ O tapete de dança é também chamado de linóleo, que é o material do qual é feito a maior parte dos tapetes de dança. Revestimento móvel para palcos, sua função é uniformizar a base sobre a qual os bailarinos vão dançar, protegendo-os. Dependendo do espetáculo (tipo de movimentação em cena, efeito que se quer da cenografia, da luz, etc.), é também usado por atores. A regra padrão de uso é tratar o linóleo como ‘invisível’. Pode-se usá-lo, também, como recurso cênico visível, como o ator Carlos Morena no solo “Quixote”, em temporada no TJA em setembro de 2002.

atravessa. Penso em voz alta: “Isso tem que acontecer mais vezes”. “Eu topo” vem como eco. Olho para trás. Um aluno do Colégio de Dança é pura cumplicidade. Ultimamente temos nos cruzado muito nos corredores do Cena, anexo ao José de Alencar, onde ele faz aula e eu trabalho.

Termina a sessão. Entramos no camarim 1¹⁰⁶. Todos que se apresentaram estão lá e mais outros artistas que, invisíveis na cena, trabalharam horas para que ela acontecesse. É uma espécie de convocação quando digo que temos que fazer algo ali, naquele espaço. Falar é agir. Aonde li isto?”¹⁰⁷.

As primeiras anotações no Diário de Campo terminam em suspenso, sem qualquer ponto indicando o tom ou o final da leitura. Está escrito:

Projeto Porão

E pronto.

UMA SESSÃO NÚMERO ZERO: PROJETO EMERGE DE CORO DE VOZES DISSONANTES

Quando, ao final da sessão número zero, batemos em retirada para o Camarim 1 – o camarim coletivo dos artistas naquela noite - encontramos um coro de vozes dissonantes que acolhem a convocação: “*Temos que fazer isso mais vezes. Vamos fazer um projeto aqui no porão!*”. Porque um coro de vozes dissonantes? Ao aceitar a convocação, não se sabe exatamente ao que se está dizendo sim.

¹⁰⁶ São quatro camarins no porão. Podem ser melhor visualizados na série de pranchas “Cena & Platéia”.

¹⁰⁷ Diário de Campo da autora em abril de 2001.

Quando entramos no Camarim 1, nós também não sabemos precisamente o que estamos decidindo, o que está sendo proposto. O sentimento é mais de ‘ser tomado por uma decisão’ do que qualquer outra coisa. Trata-se de um imperativo, como o que mobiliza torcidas para partidas decisivas de futebol. Uma onda na qual se embarca. Estamos, artistas e espectadores, impregnados da vontade de fazer. Como fazer?

“Não importa muito como se faz nem em que direção se vai no amor, no trabalho, na visão de mundo, num novo projeto. O tempo estreito dos relógios, e todos os sensatos regulamentos que nos despersonalizam a cada hora de cada dia, são válidos quando aqui e ali abrem intervalos por onde se pode expandir a vida”¹⁰⁸.

Se pensarmos no Theatro José de Alencar como um espaço social, no sentido que BOURDIEU (2001) quer para o termo – espaço social descrito como ‘campo de forças’ -, se pensarmos no Projeto Porão como uma experiência coletiva possível naquele ‘campo de forças’, talvez possamos afirmar que o que nos move no desejo de construção de uma compreensão vitalizadora da noção de público é dispor de ferramentas para captar centelhas de vida, modos de vida, possibilidades de vida que, acreditamos, possam se forjar em projetos cujo programa é estar não só aberto para abrigar e/ou deixar ocorrer, mas para produzir instantes em que viver, como diz o poeta, passa a ser uma ordem¹⁰⁹.

É, pois, um corpo de vontade que aciona o vir-a-ser do Projeto Porão. Um corpo de vontade que se propaga no efeito-multidão (ou o efeito-multidão que se

¹⁰⁸ LUFT (2000 : 71).

¹⁰⁹ Trechos do poema “Os ombros suportam o mundo”, de Carlos Drummond de Andrade: “Chega um tempo em que não se diz mais meu Deus. / Tempo de absoluta depuração. / Tempo em que não se diz mais meu amor, porque o amor resultou inútil. / E os olhos não choram, e as mãos tecem apenas o rude trabalho./ alguns achando bárbaro o espetáculo, prefeririam, os delicados, morrer. / Chegou um tempo em que não adianta morrer. / Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas sem mistificação”. Carlos Drummond de Andrade – Antologia Poética” (org. do autor), Rio de Janeiro, Ed. Record, 2002, p.182.

propaga no corpo de vontade?). Trata-se, diz Saramago do “(...) *indecifrável mistério das vontades (...) onde couber uma, cabem milhões (...)*”¹¹⁰.

CHEGAR AO THEATRO: PRÁTICAS DE PASSAGEM E PERMANÊNCIA

Instalemo-nos, provisoriamente, à entrada do Theatro José de Alencar, na área que vai da bilheteria ao Café, passando pelo saguão. Uma sexta-feira qualquer entre 4 de maio de 2001, quando da sessão número 1 do Projeto Porão - você já sabe que houve uma sessão número zero -, e 13 de dezembro de 2002, data da última. O público começa a chegar por volta das 23h para a sessão sempre marcada para ‘a partir das 23h30’ e quase nunca iniciada antes da meia-noite. O que chamamos de público, aqui, é a legião de pessoas que vai compor o corpo da platéia.

Até que a sessão se inicie, o público se espalha pelo Theatro: saguão, café, pátio interno, laterais das oficinas¹¹¹. Com exceção do uso do pátio das oficinas, são os mesmos os espaços¹¹² ocupados na *espera* em dias de atividade no palco principal. A prática desses espaços, entretanto, é outra.

‘Ir ao teatro’¹¹³ resumiria, assim nos parece, uma diversidade de modos e práticas distintas. O que se faz, talvez, seja dar um mesmo nome a práticas que se

¹¹⁰ SARAMAGO(1982 : 124).

¹¹¹ Lugares/Espaços: De Certeau, Michel. “A invenção do cotidiano – artes do fazer”. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1996, p. 202: “Em suma, o espaço é um lugar praticado”. (grifo do autor). De Certeau problematiza a relação espaço-lugar ao longo da terceira parte do livro, “Práticas de Espaço”. Para o nosso trabalho, destacamos o item IX, Relatos de Espaço, 199-200.

¹¹² Laterais das oficinas: pátio das oficinas, melhor visualizado na Parte I deste trabalho, na série “TJA – Outras geografias” (ver foto TJA Hoje).

¹¹³ Práticas distintas com um mesmo nome. Podemos pensar na história do teatro no Ocidente, tendo como referência inicial o teatro na Grécia. Toda uma cidade se mobilizava para os festivais. As apresentações começavam pela manhã, atravessavam o dia e terminavam com o pôr-do-sol. Milhares e milhares de pessoas. Uma compreensão outra de multidão, de coletivo, de público. Do que se trata ‘ir ao teatro’, por exemplo, na Bahia no século XIX, quando as cidades brasileiras estão reivindicando para si *status* de modernidade e civilização e, dispor de um grande teatro, então chamados casas de ópera, é um atestado dessa condição? Cf. Pierre Verger (Notícias da Bahia – 1850, Salvador, Ed. Corrupio, 1999,

exercem de modos diferentes. Daí nossa tentativa de fazer uma descrição do 'ir ao teatro - estar no teatro' forjado ao longo do Projeto Porão. A prática – ir ao teatro – tem um só nome, mas não é a mesma, o sentido dela muda de uma configuração para outra.

Col. Baianada, vol. 1, p. 196): “Ele [o Teatro São João] é chamado a desempenhar um papel considerável na vida social, intelectual e mesmo política da Bahia durante esta primeira metade do século XIX, em que o país passava do estatuto de colônia ao de nação independente. O teatro é uma porta aberta às influências vindas do exterior, uma possibilidade de acesso às manifestações artísticas e literárias da época. O público assiste de início, a programas compostos de obras piedosas e bem pensantes entremeadas de farsas burlescas e de danças de discutível decência. Com o tempo a escolha dos espetáculos se torna mais eclética e mais digna de uma época em que numerosos acontecimentos transformavam a face do mundo. O teatro substituiu, no início do século XIX, a igreja como lugar de exibição pessoal (...). *“Nesses espetáculos os assistentes pareciam querer tanto representar como os artistas. Ouvir somente seria pouco – era preciso gritar, aplaudir, destacar poetas que declamassem exagerados louvores em gongóricos sonetos (...).”* E Verger citando Gilberto Freire (Terres du Sucre, Paris, 1956): *“(...) o teatro vem substituir a igreja, como local de espetáculo e de exibição pessoal”*, p. 57. Quantas diferenças, na história recente do TJA, entre 'ir ao teatro – estar no teatro', por exemplo, quando o programa é 1) festivais de academias de dança (quando tios, avós e pais das alunas constituem o público e, não raro, deixam a sala de espetáculo tão logo a sobrinha, neta, filha saia de cena, mesmo que o espetáculo prossiga); 2) como por ocasião da IV Bienal da Dança do Ceará, novembro de 2003, ver “May B”, espetáculo da companhia de Maguy Marin, um marco na cena contemporânea desde sua estréia nos anos 80? Para ambos, faz-se necessária uma platéia. A constituição dela, entretanto, efetua-se em práticas distintas nos dois casos citados.

No primeiro ano do projeto, usava-se a bilheteria de modo regular para a compra do ingresso. Entrava-se, pois, por uma das três portas¹¹⁴ do saguão abertas para a Praça José de Alencar. As portas de acesso direto à bilheteria ficavam abertas, mas com as grades de ferro cerradas, o mesmo acontecendo com as portas do Café. Do saguão, dirigia-se à bilheteria (à direita) ou ao Café (à esquerda).

CHEGAR AO THEATRO - PRÁTICAS TORNAM VISÍVEIS ESPAÇOS INVISÍVEIS

No segundo ano, por contenção de despesas¹¹⁵, os ingressos passam a ser vendidos no próprio Café. É, pois, desde a compra do ingresso, que o *estar no* Theatro passa a ser experimentado de muitos dos modos possíveis.

¹¹⁴ Portas do Theatro: o TJA tem sete portas na fachada voltada para a Praça José de Alencar. Três delas dão diretamente no saguão, duas no Café e duas na bilheteria. Desde a reinauguração do TJA, em 1991, a prática é abri-las de segunda à sexta, das 8h às 18h. As do Café, sempre com os portões de ferro fechados. Havendo espetáculo, as sete portas ficam abertas até o início do mesmo. Nos finais de semana, havendo espetáculo ficam abertas as duas portas da bilheteria a partir das 13h, até que as demais se abram cerca de duas horas antes do início do mesmo. Do saguão para o pátio interno são mais três portas. Havendo espetáculo, só a do meio é aberta, uma hora antes do início, para entrada do público, com dois funcionários a serviço. As outras duas portas que ligam o saguão ao pátio interno só abrem em dia de programação especial (como as do projeto “A Arte da Boa Vizinhança”, por exemplo, já citado). Duas portas ligam o Café ao pátio interno. A que corresponde ‘do balcão para dentro’ do Café, é de uso exclusivo do pessoal a serviço, embora eventualmente o atendimento ao público se faça através dela. A outra, ligando o pátio interno à área ‘do balcão para fora’ do Café, está quase sempre fechada. Havendo espetáculo, é aberta só para o público usar o Café, com um funcionário para controlar a passagem. Não se entra por essa porta para o pátio interno. Uma vez estando no pátio interno, pode-se usá-la para ser atendido no balcão do Café. Duas portas, por sua vez, ligam a bilheteria ao pátio interno. Uma para uso exclusivo do pessoal a serviço. A outra, para o acesso do público ao pátio interno em atividades como a Visita Guiada, de segunda à sexta das 8h às 17h. O TJA tem mais duas ‘entradas’. Uma, para funcionários e pessoal a serviço (carga/descarga de veículos com material cênico etc.). Fica na rua General Sampaio. Tem uma pequena área de estacionamento. Artistas, técnicos e produtores em montagem ou temporada, geralmente usam esse acesso. Visitantes especiais (autoridades e representantes do ‘mundo oficial’, como governadores, secretários de Estado, embaixadores etc. a eventuais fornecedores) podem usar esse acesso, desde que lhes sejam destinadas vagas no estacionamento, previamente autorizadas pela direção do TJA, ou acordado embarque/desembarque. A outra ‘entrada’ é pelo Cena, na rua 24 de Maio. Aberta de segunda à sexta das 8h às 17h. Sábados e domingos, de acordo com a programação. Acesso para funcionários, pessoal a serviço, usuários das atividades sediadas no Cena. É o portão de entrada de quem, de um modo geral, tem ou está em vias de estabelecer qualquer relação com o TJA, além da de público de espetáculos. Temos, com isso, esboços de uma coreografia de abrir e fechar portas, de entrar e sair do TJA, de provocar fluxos nesse ou naquele sentido, de delimitar formas e modos de acesso, de estabelecer regras desde a *passagem*. Uma coreografia construída, socialmente praticada e, nessa prática, sempre reelaborada. Note-se como, a cada mudança de gestão - experimentamos duas delas, como prestadora de serviços, num espaço de quatro anos (em agosto de 1999 e em janeiro de 2003),— essa coreografia é, mais uma vez, refeita. E, mais especialmente ainda, de como se usa as novas montagens e o que elas fazem emergir.

¹¹⁵ De maio a setembro de 2001, só os técnicos do Porão têm remuneração: a hora extra a qual têm direito. Os custos com o projeto se resumem a transporte e alimentação dos funcionários e o que se convencionou chamar de ‘operacional’ do TJA (eletricidade, manutenção etc.), a cargo da Secretaria da Cultura do Estado - Secult. O projeto conta com apoio de duas pequenas empresas para cobrir os custos de hora extra e transporte, Phoenix Viagens (um mês) e Marquinhos Salão de Beleza (cinco meses).

Aqui já percebemos outras práticas do espaço. Desde sentar-se no chão no saguão – o que só acontece no Teatro em dias de festa¹¹⁶. Como as dos dias 17, quando até mais de 5 mil pessoas podem passar pela casa fruindo uma programação que multiplica os espaços cênicos do Teatro. Ou as comemorações dos 27 de Março - Dia Mundial do Teatro. Desde, pois, sentar-se no chão no saguão à ocupação dos bancos do pátio das oficinas, sobretudo o banco da Oficina de Cenotécnica, justo o que dá para ver quando começa a sessão do Porão. É um espaço a partir do qual pode-se observar o movimento à entrada do porão¹¹⁷. Reservado, entretanto, não é um espaço onde se possa ser observado. Vamos chamá-lo de obser(reser)vatório: dar para ver sem ser visto.

O pátio das oficinas jamais é usado pelo público na espera em dias de espetáculo no palco principal. O acesso, nessas ocasiões, fica restrito ao pessoal a serviço. Pelos dois portões do pátio interno que dão acesso às oficinas, passa-se, na

Todos os artistas e demais profissionais trabalham sem cachê. Eventualmente, o projeto usa a própria bilheteria, inicialmente pensada para ser rateada com os artistas, para proporcionar ajuda de custo para transporte de artistas. De setembro de 2001 a maio de 2002 o projeto passa a ser subsidiado pela Secult, com um custo mínimo. Para se ter uma idéia, o cachê por sessão é de R\$ 300,00. A partir de junho de 2001, novas medidas de contenção de despesas são acordadas pela coordenação do projeto e direção do TJA para manter o Porão. Entre elas, corte de pessoal. São funcionários da casa, mas reduz-se, com o corte, custos de hora extra e alimentação. O móvel do panorama de precariedade é, como o próprio teatro, uma máquina que range, mas não pára (cf. Peter Brook). É sempre possível se tornar mais precário ainda.

¹¹⁶ Festa: dia 17 de cada mês, desde 99 o TJA realiza uma programação festiva. Comemora-se, assim, o aniversário da instituição, inaugurada a 17 de junho de 1910. É um dia inteiro de programação gratuita. De transmissão ao vivo de programas de rádio a espetáculos de artes cênicas e eventos especiais. Além da ocupação dos palcos da instituição (palco principal e jardim; e, no Cena, da Praça Mestre Pedro Boca Rica e Teatro Morro do Ouro), destina-se ao uso cênico espaços que não foram criados com essa finalidade, como o saguão, o pátio interno, as sacadas do foyer, as salas de trabalho do Cena, etc. A programação começa às 7h e pode prosseguir até a madrugada - o que aconteceu dia 17 de setembro de 2001, quando a festa do dia 17 incorporou a sessão do Projeto Porão. Consideramos os dias 17, pois, como festas-ímã, de atração e geração de grandes fluxos de público. Tem até mais de 5 mil visitantes/dia. A festa do Dia Mundial do Teatro acontece desde a reinauguração do TJA, em 1991. Gratuita, pode acontecer no próprio dia 27, antecipar ou prolongar a data – com uma semana de programação, por exemplo -, e ainda ‘vazar’ do TJA para a cidade, ocupando praças e espaços públicos de bairros de Fortaleza. (Ver a prancha “Programas e Projetos – Uma panorâmica do TJA em tempo de Projeto Porão”). As duas programações – A Arte da Boa Vizinhança e 27 de Março: Dia Mundial do Teatro - acontecem num TJA de portas inteiramente abertas.

¹¹⁷ O porão tem vários acessos. Pode-se chegar pela chamada ‘porta do porão’, nos ‘fundos’ do TJA. Pode-se descer ao porão vindo do palco principal, usando, para isso, o elevador do fosso da orquestra ou a escada nos bastidores do palco. Pode-se, ainda, descer ao porão pela mesma escada, mas tendo entrado no TJA/edificação histórica pela porta lateral da contra-regragem, que dá para o pátio das oficinas. O acesso ao porão pode ser melhor visualizado na série de pranchas “Percurso do Público – Da Praça ao Porão”, inseridas neste trabalho.

verdade para o Cena, o chamado ‘anexo’ à edificação histórica. O Cena, já citado neste trabalho, sedia atividades de formação em música, teatro e dança. Suas salas são usadas, também, por grupos e companhias em processo de montagem de espetáculo, por exemplo.

Nos dois primeiros meses do Porão, é do Cena que sai não só uma significativa parcela do público, mas também dos artistas que apresentam trabalhos no novo projeto. Ao longo do projeto, os portões de acesso ao Cena jamais foram fechados, mesmo sabendo que quem vinha de lá poderia passar direto para o porão sem circular pelo pátio interno¹¹⁸.

O banco mais usado pelo público é o que reúne, na parte da tarde, técnicos, funcionários de outros setores e eventuais visitantes ligados à vida do Theatro que, de passagem, irrigam o dia-a-dia da instituição, como o cenotécnico Helder Ramos¹¹⁹, que lá trabalhou e volta sempre. “Seu” Helder raramente circula pelas salas da administração, direção ou produção, por exemplo, salas abrigadas no Cena. Estando no Theatro, “Seu” Helder pode ser encontrado, quase sempre, no pátio das oficinas onde trabalhou. Suas passagens e permanências no Theatro podem nos indicar como artistas e técnicos mantém uma relação com o José de Alencar para além do que se estabelece no ‘mundo oficial’.

Com o Porão, o encontro informal dos finais de tarde e dos intervalos forjados no expediente de trabalho têm, portanto, uma outra versão às sextas depois

¹¹⁸ Ao lado do jardim, o pátio interno é o espaço-mor da espera do público em dias de espetáculo no palco principal. No Projeto Porão, é **um dos** espaços da espera. O pátio interno é também usado eventualmente como espaço cênico, não só no Projeto Porão, mas em outros programas da instituição como A Arte da Boa Vizinhança, Circo do Palhaço Trepinha e Projeto Divas. O pátio interno e outros espaços do TJA podem ser melhor visualizados nas séries de pranchas (desenhos e fotos) que percorrem este trabalho.

¹¹⁹ Helder Ramos é a referência maior dos cenotécnicos no Ceará, desde os anos 40. Ex-funcionário do TJA. Conhecedor apaixonado da carpintaria teatral, montou com madeira a caixa cênica para o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga: em 1998 (sob uma lona de circo) e em 1999 (no então recém-construído Teatro Rachel de Queiroz). No último ano, negou-se a seguir o projeto feito por uma equipe de engenheiros. Dizia que estava tudo certo, mas não seria um teatro nunca. Os engenheiros prosseguiram com o projeto, que teve que ser desfeito. “Seu” Helder foi o arquiteto da caixa cênica final, que abrigou espetáculos como “Na solidão dos campos de algodão”, com Caio Blat e Rogério Gawronski. Encantados com a perfeição da construção, dedicaram ao cenotécnico a apresentação da noite. Ressaltamos aqui sua passagem pelo TJA como uma tentativa de apontar/precisar o espaço que se cria entre o ‘mundo oficial’ e o ‘não-oficial’ para *tornar possível*. Oficialmente, ele não mais faz parte da instituição, mas diariamente está lá, vivendo no TJA. Morreu em junho de 2003.

das 23h. Área de pouca luz e muito silêncio, fica naquele espaço parte do público que vai ao projeto. Poderíamos dizer que se cria, assim, um lugar outro para a espera? É um espaço, podemos pensar assim, que a prática do público do Porão torna visível, transforma em lugar? Ficam ali grupos de amigos, os que já saem juntos ou se encontram no Teatro para começar/finalizar ou continuar o programa das sextas à noite.

Eventualmente, podemos encontrar também no pátio das oficinas artistas que vão se apresentar no projeto. Nos dias de muito atraso nas sessões do Porão, em virtude do espetáculo que esteja em cartaz no palco principal, é aqui que eles esperam a liberação dos camarins¹²⁰, fazem pequenos acertos para tornar mais ágil a montagem que, por conta do atraso, pode estar comprometida.

CHEGAR AO THEATRO - ESPERA ATIVA

Artistas que chegam para compor a platéia e os que com eles vêm ficam, em sua maioria, no Café, na área interna, coberta, ou no pátio, a céu aberto. É por ali que todos os que vão ao Porão têm que passar. Lugar de passagem para uns, de permanência para outros. As mesas do Café quase sempre acabam sendo (re)organizadas de acordo com as mudanças na *horda*, no tempo da espera. É uma espera ativa: aqui sabe-se quem-está-fazendo-o-quê-aonde-e-com-quem, o-que-está-acontecendo-na-cidade-no-circuito-das-artes, faz-se contato para possíveis trabalhos etc. É um espaço-pororoca, onde desembocam vários fluxos.

No café ficam muitos dos que saem sozinhos, dos que estão vindo da aula ou do trabalho – há no início do projeto uma presença significativa de artistas que estão vindo de uma sessão de teatro ou dança, onde estavam atuando. É um lugar de *triagem* também, sobretudo para os que estão vindo pela primeira vez ao Porão. A

¹²⁰ A instalação no porão dos artistas que vão se apresentar no Projeto Porão só é possível quando terminam as atividades no palco principal, que quase sempre inclui o uso dos camarins, quatro deles localizados no porão. Caso tenha espetáculo no palco principal às 21h, só se começa a ocupação do porão para o Projeto Porão quando os artistas e técnicos do espetáculo do palco principal não mais estiverem usando o porão. Tivemos sessões no projeto começando, pois, por volta de uma da madrugada, ainda que o horário previsto fosse ‘a partir das 23h30’. Quando todos os camarins estão ocupados, a ‘espera’ dos artistas que vão se apresentar no projeto tem que ser feita fora do porão. Daí o uso do pátio das oficinas e, eventualmente, de salas de trabalho do Cena.

partir do Café, tem-se uma certa orientação do próprio lugar a ser possivelmente ocupado.

Pode-se ficar no pátio interno, mas não no Café, ocupando os bancos sob as galerias que ligam o salão nobre, nos altos do foyer, à sala de espetáculo. Senta-se no chão na borda da sala de espetáculo ou nas escadas que dão acesso aos camarotes, frisas e torrinha. Pode-se escorregar para o pátio das oficinas (à direita) e para o jardim (à esquerda).

No jardim, uma ocupação outra. O público que vai ao Porão percorre o jardim, recolhendo-se em cantos quase nunca usados, a não ser quando a programação (um coquetel, por exemplo) tem no jardim o espaço principal.

No caso de espetáculo no palco principal, apenas uma pequena parte do público vai até o jardim, quase sempre ocupando os bancos mais próximos ao portão de acesso ao pátio interno. Pode-se afirmar que o público de um modo geral fica, na maioria das vezes, no pátio interno. A observação nos leva a pensar que quanto menor a prática de ir ao José de Alencar, menor a *desenvoltura* no uso dos seus espaços; quanto menos vamos ao Theatro, menos nos apropriamos não só do espaço, mas da instituição. “*Nem tudo que se tem, se usa*”.¹²¹

Mesmo com ingressos que asseguram o lugar marcado de cada um na sala, o público que vai para espetáculos no palco principal parece só ter uma urgência: entrar e tomar seu assento. É como se não houvesse nada a fazer a não ser esperar a hora de entrar na sala, nada a fazer a não ser ver o espetáculo. Poderíamos pensar *isso*, de certo modo, como um esvaziamento, uma negação do potencial do Theatro como lugar de encontro, de intercâmbio social, de trocas? Perguntamo-nos se isso não *marca* na cidade uma *impressão* de que o Theatro só existe em dia de ‘grande espetáculo’, entendendo-se por isso qualquer coisa um que tenha celebridades da tv.

Voltemos ao público que vem por conta do Projeto Porão. Há os que chegam e já passam diretamente, via jardim ou pelas laterais das oficinas, para os ‘fundos’,

¹²¹ BANDEIRA (2000: 11).

aboletando-se nas duas pequenas rampas e escadarias à entrada do porão. Como nas sessões do Porão não há uma fixação do lugar do público, a cada sessão uma nova ordenação do espaço¹²² poderá ser melhor usufruída por quem entrar primeiro.

O ingresso do Porão (R\$ 2,00, com meia para estudante) é um ingresso de acesso geral e não para um determinado assento, em uma determinada localização, como em um teatro convencional, de lugares fixos, previamente marcados e, portanto, assegurados pela compra do bilhete. No Porão, quem entrar primeiro pode, pois, escolher um lugar que melhor lhe convém.

Ainda que a ordenação do espaço – tanto o cênico quanto o do público – possa variar ao longo de uma mesma sessão, quem entrar primeiro tem mais possibilidades de descolar um lugar mais adequado. Pode ser que isso só seja válido para os primeiros trabalhos da noite. Em sessões com intervalo¹²³, arrumar-se-á tudo pelo menos uma outra vez. Em sessões ‘inteiriças’, sem intervalo, pode-se também (re)organizar o lugar do público tantas vezes quantas forem necessárias, adequando-se ao trabalho a ser apresentado.

¹²² Sobre ordenação do espaço, remetemos às pranchas da série “Cena & Platéia” para uma apreciação dos muitos usos cênicos do espaço original do porão. Os desenhos de Yuri Yamamoto e as fotos de Marcello Holanda nos dão indicações sobre as variações de localização do público em relação ao espaço cênico. Também já citadas, remetemos à série “Percurso do Público” para melhor visualização da entrada/saída de público e entrada/saída de cena dos artistas. O uso cênico do espaço físico do porão é problematizado ao longo deste trabalho.

¹²³ Intervalo: ao longo do projeto, o perfil das sessões varia tanto no se refere aos trabalhos apresentados, quando no tempo de duração, montagem da programação da noite etc. Um dos modos dos quais se fez muito uso foi o da sessão com um só intervalo, quase sempre com um ou dois trabalhos antes do intervalo e, dois ou três depois. Usamos o intervalo, ainda, para estudar modos de ter uma programação diversificada (o que apresentar, como apresentar); de receber e acolher o público (como se entra e sai do porão; quais espaços do TJA são percorridos; quais espaços do TJA se tornam visíveis e/ou passam a ter um uso outro quando das sessões do projeto); de favorecer o trabalho dos técnicos (no que se refere à montagem/desmontagem de cada trabalho, por exemplo. No geral, optamos sempre por iniciar a sessão pelo trabalho de montagem mais complicada, uma vez que o período mais longo disponível para o trabalho dos técnicos é o que antecede a abertura da sessão. Ao longo da sessão, os intervalos entre um trabalho e outro são cada vez menores, principalmente depois que a coordenação do projeto acertou com a direção e a técnica do TJA que as noitadas do Porão não extrapolariam mais de uma hora de duração (por contenção de despesas; pela carência de pessoal para remanejar equipes, uma vez que os técnicos que viraram a madrugada no Porão quase sempre precisavam trabalhar no dia seguinte em outras montagens no palco principal). Os intervalos também favorecem e/ou comprometem o ritmo da noite como um todo.

Nos dias de maior público¹²⁴, quem entra por último tem duas opções: senta-se no chão, nas sobras do espaço que a instalação do público – em cadeiras e/ou arquibancadas – deixou livre, ou fica em pé a partir da última fila de cadeiras, quaisquer

que sejam a disposição delas. As sobras do espaço são, quase sempre, estreitas faixas de espaço.

Em muitas sessões, parte do público já havia chegado ao Theatro, já estava à espera, quando no porão ainda acontecia a rodada final de acertos para a sessão daquela noite. Para tais acertos, reuniam-se artistas, técnicos e produtores. A partir de então, podia-se mudar, parcial ou completamente, o desenho do espaço inicialmente previsto¹²⁵.

¹²⁴ O porão tem capacidade para abrigar, com relativo conforto e boa visibilidade, cerca de 70-80 pessoas. O que varia sempre, de acordo com a demarcação do espaço cênico/espaço do público, bem como de acordo com o uso de recursos de ampliação dessa capacidade (uso de arquibancadas, retirada de cadeiras para acomodar o público sentado no chão). Na vigência do projeto, o público médio foi 70-80 pessoas, com 'picos' de até mais de 100. O maior público, quando circularam mais de 300 pessoas, foi o da sessão do primeiro aniversário do projeto, em maio de 2002. Nesse dia, a programação começou no pátio interno, foi para o porão e terminou no pátio interno depois das 3h da madrugada. O menor público, 8 pessoas, foi registrado na sexta do final de semana de encerramento do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, setembro de 2001.

¹²⁵ A programação era previamente agendada, sem curadoria. Mas o 'desenho' da sessão era quase sempre definido quando todos os artistas – ou pelo menos um de cada um dos grupos e companhias que se apresentariam na noite – chegavam ao porão. Variáveis como 'complicação' / 'demora' da montagem/desmontagem, adequação de um trabalho ao outro, favorecendo a experimentação do mesmo, compromissos dos artistas etc. (havia artistas que estavam em cartaz em outros teatros, no mesmo dia, em horários convencionais, e chegariam mais tarde para a apresentação no porão, por exemplo) eram levados em conta na rodada final que definia a seqüência de apresentação dos trabalhos da noite.

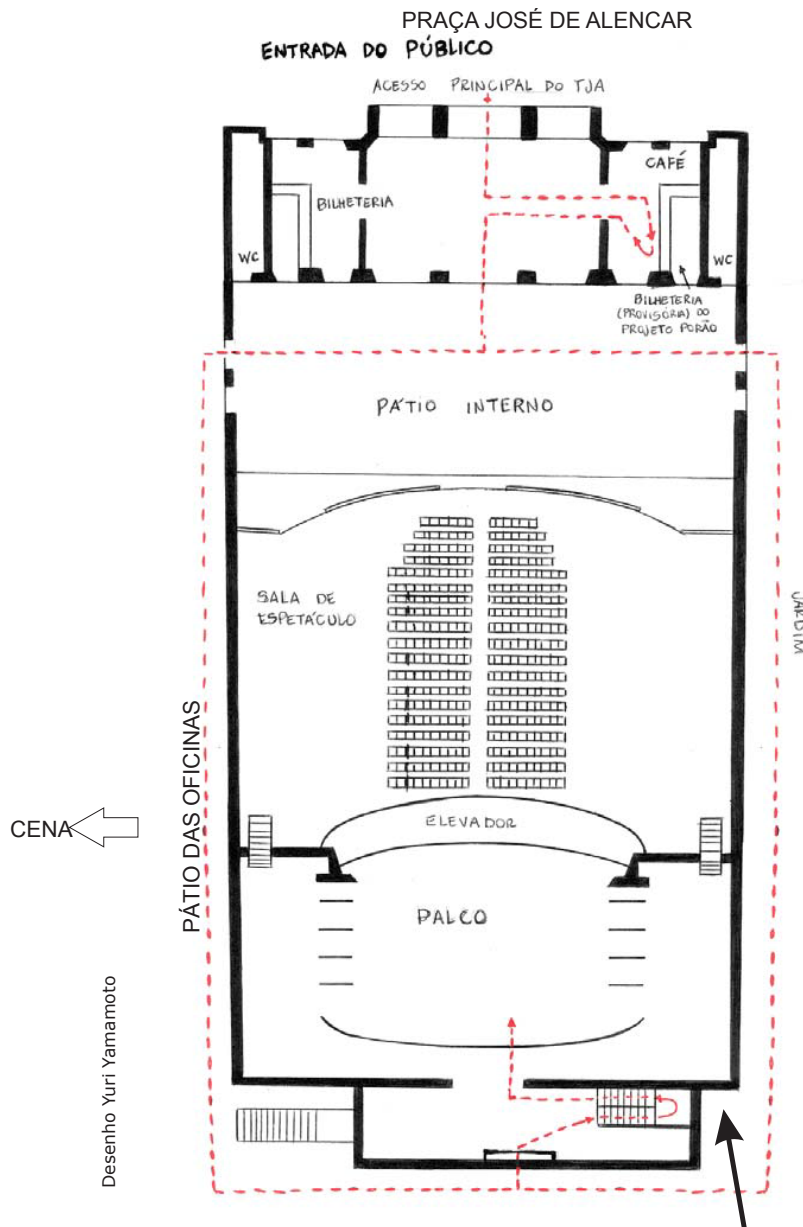
Percursos do Público

*Quando pensei que tinha chegado
era outra surpresa,
era mais uma curva no rio.*

Lya Luft

Trecho do poema "As Águas"
Histórias do Tempo, 2000, p. 99

* nas pranchas seguintes, a linha pontilhada indica o/os percurso(s) do público.

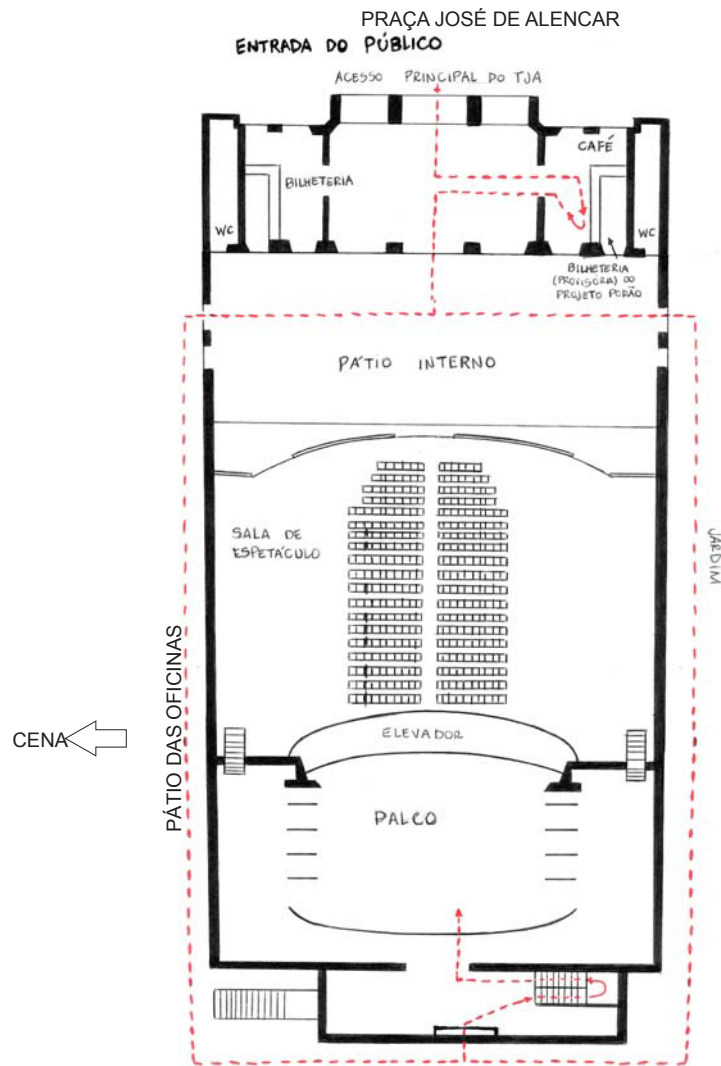


Percursos do Público Da Praça ao Porão

Práticas de passagem e permanência instauradas com o Projeto Porão. Da Praça ao Porão, passa-se pelas laterais: Pátio das Oficinas ou jardim (desenho). O espaço de permanência (foto) é de todo inusitado no TJA: o público espera o começo ou o (re) começo da sessão sob a plataforma usada para descarga de material no palco principal. Um espaço jamais praticado pelo público.

Foto Marcello Holanda / arquivo TJA





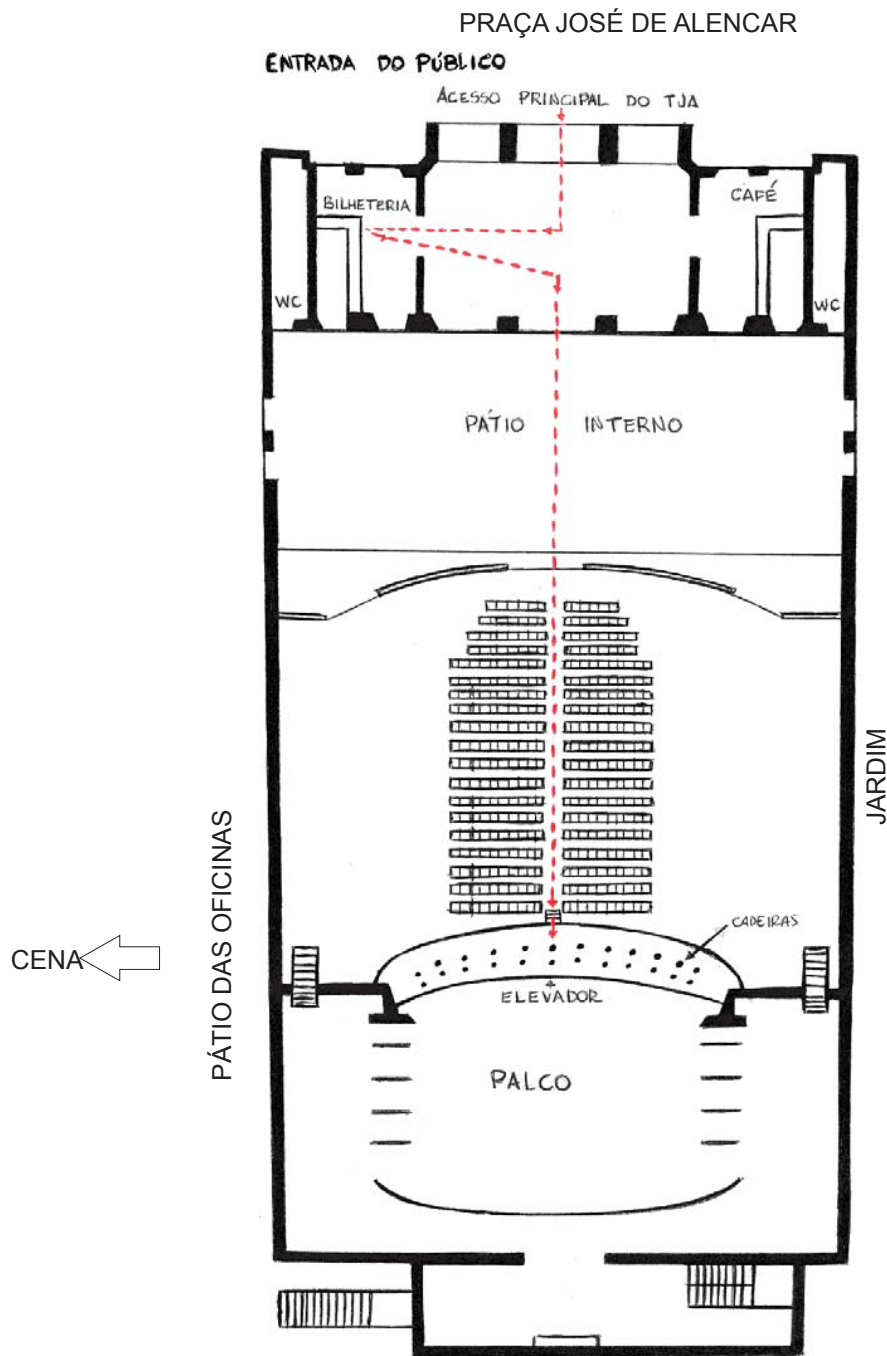
Percursos do Público – Da Praça ao Porão

Como no conto de Borges, “O jardim das veredas que se bifurcam”, os percursos do público praticam não só espaços, mas tempos. Da Praça ao Porão têm durações distintas. E muitas travessias: cruza-se a geografia, a história do teatro e do TJA; idas e vindas que remetem à uma cidade em transformação.

Na praça de 1910, ano de inauguração do TJA, escutava-se o barulho do mar. Indício de uma cidade com um silêncio outro, diverso do silêncio possível hoje. Uma praça ajardinada, com coreto e réplicas de estátuas ‘clássicas’; um traçado e uma ocupação racionais, num tempo em que Paris é o padrão de cidade que se busca no mundo ocidental; a França, o modelo de civilização que se cultiva na predominância da racionalidade.

A praça contemporânea tem múltiplos usos. Muitos deles ruidosos, invasivos. Entram em cena no TJA. Novos percursos emergem, novas práticas se insurgem. Passa-se pelo jardim de Burle Max, criado com a reforma de 1973; vai-se à cena pela entrada de serviço, que é a porta do porão. Seguindo a linha vermelha pontilhada, um percurso possível: da praça ao palco principal, passando antes pelo porão, pelos bastidores.

A cena vai acontecer no palco principal, ocupado de um outro modo, abolindo a divisão em duas salas, característica dos teatros à italiana, como é o TJA. Agora, cena e platéia estão no palco. Como em algumas sessões do Porão, mas também em outros projetos do TJA.

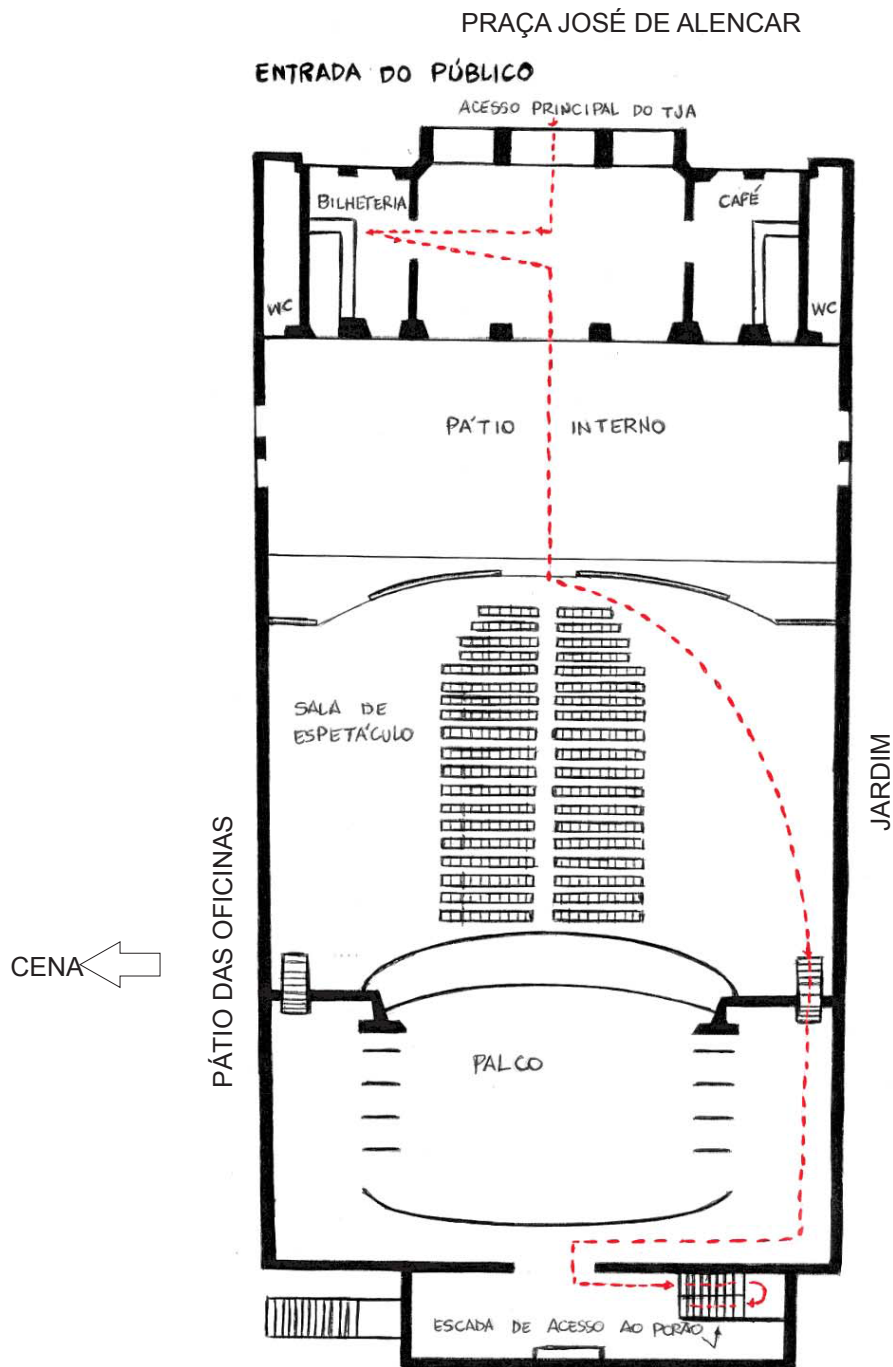


Percursos do Público – Da Praça ao Porão

São muitos os caminhos que levam ao porão. Atravessar o corpo da platéia da grande sala de espetáculos e subir no palco principal é uma das trilhas experimentadas.

O elevador instalado no fosso da orquestra é acionado como recurso cênico tornado visível. Trata-se de uma plataforma móvel, que vai do porão ao nível do palco principal. Usado para acomodar a orquestra, para facilitar o transporte de material ou como ferramenta de trabalho pelos técnicos e artistas, o elevador passa a ser usado pelo público.

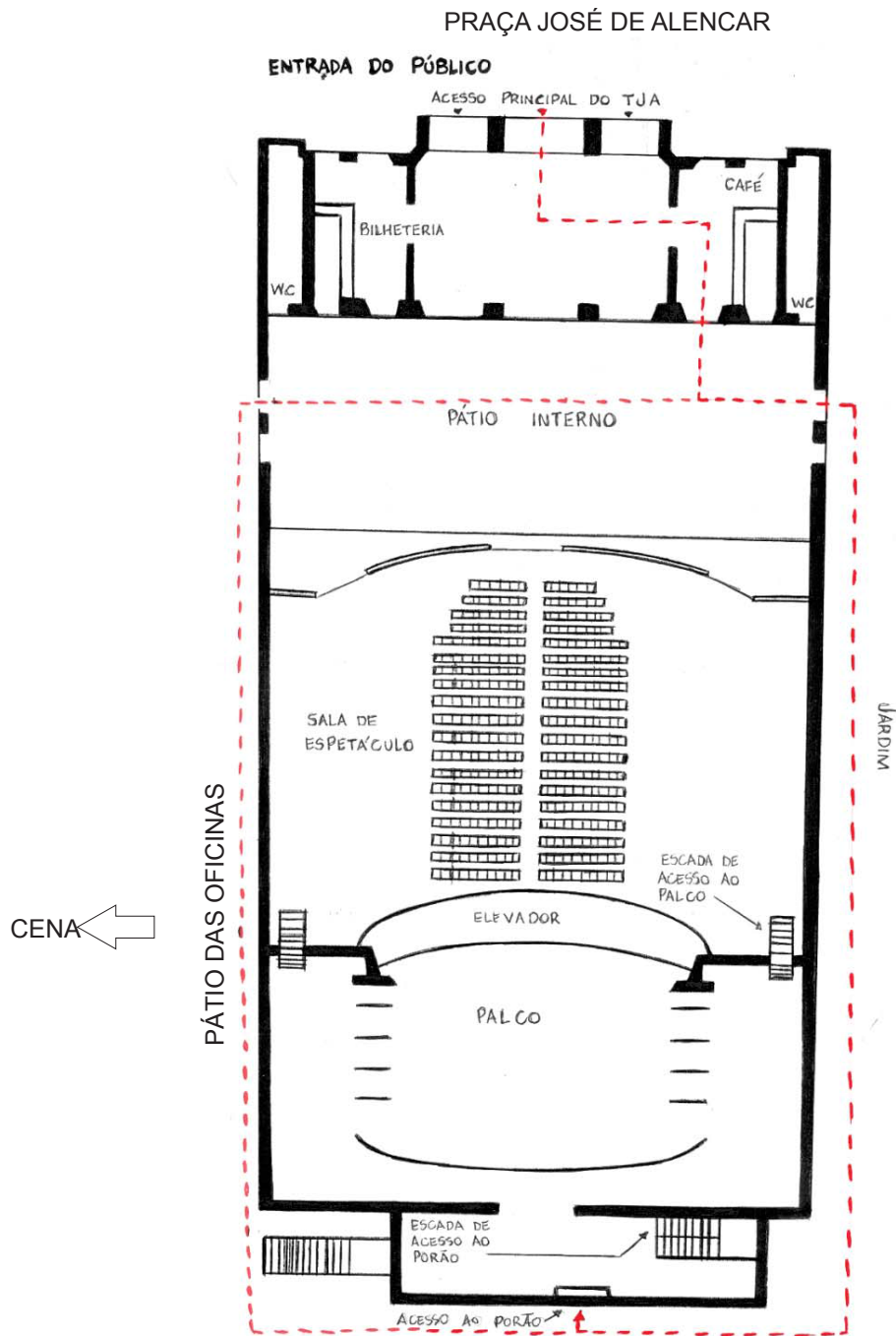
Como na temporada do espetáculo "O Dia da Lição", de Aldo Marozzi. A experiência-limite de confinamento vivida em cena pelos atores Marcos Amaral e Pedro Gonçalves é também uma experiência do público. Sentado em cadeiras no elevador, o público desce ao porão para o espetáculo. Não é possível sair antes do final. Qualquer movimento no corpo da platéia só é possível com o outro, com os outros que também constituem o público naquele dia.



Percursos do Público – Da Praça ao Porão

Uma vez em movimento no TJA, o público do Projeto Porão é convidado, a cada sessão, a novos desenhos de percursos, de passagem, de permanência nos espaços da instituição. Como nas sessões em que se atravessa a grande sala de espetáculo para chegar ao porão cruzando as coxias, palco e contra-regragem, áreas se não de todo invisíveis, jamais ocupadas pelo público.

Além das idas ao Projeto Porão, o único modo do público praticar esses espaços é por ocasião da Visita Guiada ao Teatro. Da Praça ao Porão, o que se faz é também uma travessia pela história do teatro. Teatro-acontecimento. Teatro-edificação. Desde o teatro sem lugar fixo para acontecer, o teatro na rua, nas praças, passando pelo palco institucionalizado, até o espaço cênico que só se instaura no encontro do ator com o espectador.



Percursos do Público – Da Praça ao Porão

O público chega em sua maioria pela entrada principal do TJA. Ou seja, pelas três portas que ligam o saguão à Praça José de Alencar. Passa pela bilheteria. Num segundo momento do projeto, a bilheteria passa a ser no Café).

O público se espalha... No geral, segue rumo ao porão tomando uma das passagens laterais (indicadas pela linha vermelha pontilhada). Um número menor segue pela lateral que liga o TJA ao Cena, o chamado Pátio das Oficinas. A maioria vai pelo jardim.

O Pátio das Oficinas jamais é ocupado pelo público em dias de espetáculo no palco principal. Prática cultivada no Projeto Porno. Dizemos que essa passagem do público torna visível espaços invisíveis no TJA.

A linha pontilhada vermelha indica possibilidades de percursos do público.

PERCURSOS DO PÚBLICO: CAMINHOS QUE *PRATICAM O THEATRO*

Uma vez no Theatro, há várias possibilidades de percursos, de passagem e permanência, até que se inicie a sessão. Continuamos a esboçar os movimentos do público em função do ‘desenho’ das sessões. De início, a sessão de número 1. Como não há espetáculo no palco principal, os artistas estão desde cedo nos camarins, alguns desde as 15h, início do expediente da equipe técnica, com quem vão montar som e luz.

Um programa para a Sessão Número 1

Teatro e Dança

Quatro trabalhos, três dos quais, solos

1. Um comedor de ópio. Solo de teatro a partir do texto homônimo de Baudelaire. Adaptação do texto, direção e atuação de Ceronha Pontes;
2. Performance do ator Luiz Carlos Pedrosa;
3. Adão Cia. de Dança. Direção e coreografia: Márcio Slam;
4. GG com RG. Solo de teatro em homenagem ao dramaturgo Geraldo Markan. Texto original, direção e atuação de Ricardo Guilherme.

Na sessão de número 1, realizada dia 4 de maio de 2001, dois dos trabalhos são inéditos: os experimentos de Luiz Carlos Pedrosa e do grupo de dança dirigido pelo coreógrafo e bailarino Márcio Slam. O solo de Ceronha Pontes foi premiado no Festival de Esquetes de Fortaleza, realizado em 2000 no Teatro da Praia. Só um dos três solos já foi feito no porão, o de Ricardo Guilherme, por ocasião das comemorações do último Dia Mundial do Teatro, a 27 de março. Decide-se que “GG com RG” vai encerrar a noite, uma vez que já experimentou aquele espaço. Estamos pensando – artistas, técnicos e produtores – na condução mais favorável da montagem e desmontagem. O que parece mais simples, pois, fica para o final. O espaço do público será o mesmo ao longo da sessão: cadeiras em três filas formando uma meia lua.

O programa da sessão número 1 já evidencia a margem (uma terceira margem?)¹²⁶ na qual o Porão vai trafegar. Percorrendo a programação do primeiro mês, na qual os quatro trabalhos da sessão de número 1 se intercalam com outros, talvez fique mais evidente a série de linhas que se soltaram e que, acionando o processo de cruzamento entre elas, de certo modo foram expondo um possível rosto do projeto. Talvez, para estar mais próximo do trabalho que foi feito ao longo do Porão, seja melhor a referência a uma possível máscara com a qual o projeto emerge, insurge-se na cena de Fortaleza.

Um programa para o primeiro mês

Teatro Dança Música

Dia 11

1. Rapper Lobão. Banda de hip hop Conscientes do Sistema;
2. Um comedor de ópio. Direção e atuação: Ceronha Pontes;
3. Ricardo Barreto Cia. de Dança. Direção e coreografia: Ricardo Barreto.

Dia 18

1. “Hamlet Machine”, de Heiner Muller. Direção: Rejane Reinaldo;
2. Adão Cia. de Dança. Direção e coreografia: Márcio Slam;
3. Performance do ator Luiz Carlos Pedrosa.

Dia 25

1. Rapper Lobão. Banda de hip hop Conscientes do Sistema;
2. Ricardo Barreto Cia. de Dança. Direção e coreografia: Ricardo Barreto;
3. “Hamlet Machine”, de Heiner Muller. Direção: Rejane Reinaldo.

E, não estava na programação inicialmente previsto, mas, a pedido do público, “GG com RG”, solo de Ricardo Guilherme encerra a sessão do dia 25.

¹²⁶ Referência à história “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

O que está manifesto na programação do primeiro mês? Chamado de 'espaço-laboratório' pela coordenação, que experimentos o Porão se dispõe / pode / deseja abrigar? Como um espaço pode tornar possível o que ainda não existe? Como dar passagem à emergência e à urgência que se instaurou no dia-a-dia do TJA desde a sessão número zero?

De cara, é um espaço/projeto 'que cabe tudo', 'onde tudo pode'. A série de 5 mil panfletos feitos para uma primeira convocação de público apresenta o projeto em quatro linhas avulsas de letras minúsculas:

trabalhos autorais ensaios experimentações
teatro música dança circo mídias contemporâneas
toda sexta 23h30 porão
theatro josé de alencar
R\$ 1,00 (estudante) e R\$ 2,00 + 1kg de alimento

Como fizemos em relação à programação da sessão número zero, a programação do primeiro mês sinaliza direções para o projeto. Anotamos algumas:

1) No Porão cabem trabalhos de curta duração. O que vai ressoar junto aos artistas como algo do tipo "se você tem *apenas* três minutos de cena, venha fazê-la no Porão". O que significa, também, que eventuais exercícios feitos em sala de aula, tendo como público demais colegas e professores, podem ser experimentados com um público outro;

2) Exercícios e experimentos podem vir a ser espetáculos, mas não necessária e obrigatoriamente. A Adão Cia. de Dança, por exemplo, trabalhou seus bailarinos em torno dos sete pecados visando à construção de um espetáculo;

3) Os chamados 'artistas consagrados' também estão fazendo seus investimentos no Porão. Ricardo Guilherme é um deles. Vai estar no projeto até o final, apresentando-se em um espaço em cujas sessões o programa pode começar com alunos seus mostrando trabalhos, uma vez que Guilherme era, então, professor do Colégio de Direção Teatral, do Instituto Dragão do Mar;

4) A maioria dos trabalhos utiliza um mínimo de recursos cênicos (cenário, luz, som, figurino etc.). O investimento maior, percebe-se, é no trabalho do ator, do bailarino, do músico;

5) Dá para dançar no Porão, como já experimentou Milton Paulo na sessão número zero; o espaço é mínimo, não se usa tapete de dança e a base não é madeira, mas é possível dançar (solistas e grupos);

6) Trabalhos híbridos, que ora parecem mais se aproximar das artes plásticas do que do teatro, por exemplo, como é o caso do *performer* Luiz Carlos Pedrosa, têm no Porão um espaço de possíveis; a rubrica 'mídias contemporâneas' do panfleto parece querer dar conta do embaralhamento das fronteiras entre as manifestações artísticas, bem como abrir possibilidades para investigações feitas com novas tecnologias;

7) O público que se está 'inventando' com o Porão, para o Porão e para outras experiências também, ambiciona-se que esse público seja 'desarmado'. O que se quer dizer com isso? Não há 'campo minado', tipo 'galera do teatro não trafega no mundinho do *hip hop*';

8) O projeto não tem curadoria. É só reservar a vaga e se apresentar. 'Cabe tudo', 'pode tudo'. Mas como a programação do primeiro mês foi pautada pelo rigor dos trabalhos apresentados, poderíamos pensar que foi criado uma espécie de 'intervalo de delicadezas': antes de se inscrever para o 'espaço-laboratório', os artistas se vêm numa 'situação delicada' de auto-interdição ("não, isso não dá para ser feito depois que de ver a Ceronha fazendo Baudelaire", por exemplo);

9) A programação migra. Isso quer dizer que um trabalho que, antes do Porão, não 'cabia' em qualquer outro projeto do TJA, por exemplo, uma vez feito no porão pode voltar... ao porão, mas inserido em outro programa da instituição;

10) O Porão é contágio, propaga-se como uma onda de contaminação. Apenas foi dada a largada e já se vê o 'efeito vitrine' do projeto. A banda Conscientes do Sistema, por exemplo, agenda shows fora do circuito de *hip hop* e alguns dos seus

integrantes passam a trabalhar com outros artistas com os quais se cruzam sob o palco principal do TJA;

11) Contaminação também no sentido de criar uma rede informal de 'divulgadores', gente que vem ao projeto e se investe do desejo de que mais pessoas o conheçam.

PERCURSOS DO PÚBLICO – RUMO À MAQUINARIA TEATRAL EXPLÍCITA

Na sessão número 1, e na primeira temporada do projeto, o percurso que o público fará para chegar ao porão é o mesmo da sessão número zero e o que mais será usado durante o projeto: do pátio interno aos 'fundos' da edificação histórica, passando pelo jardim . O intervalo não foi previamente fixado, acontece 'informalmente'. Entre um trabalho e outro, as luzes se acendem para a montagem do trabalho seguinte. Há quem saia da sala. A maioria do público permanece.

Como já assinalamos no Capítulo I desta Parte II, em um espetáculo no chamado palco principal do TJA, quase todo o trabalho técnico é, de fato, quase sempre 'de bastidor', invisível aos olhos do público, mesmo quando feito simultaneamente ao espetáculo. No porão, o que seria só 'tempo de lazer' para o público é atravessado pelo 'tempo de trabalho' de técnicos e artistas.

A 'maquinação ilusória' do teatro funciona sem quaisquer véus. Quem está de platéia pode ser tocado pelo trabalho do outro, de outros, não só quando o trabalho se dá em espetáculo, mas no que qualquer espetáculo tem de fabricação/artifício, urdiduras de bastidor que se mostram.

PERCURSOS DO PÚBLICO - INDÍCIOS DA PASSAGEM DE PÚBLICO PARA CORPO DA PLATÉIA

Da chegada do público no Theatro ao início da sessão no porão, há um intervalo que se estende cada vez mais a cada sexta-feira. Percebemos como o público se movimenta e se instala, ainda que provisoriamente, quando chega ao Theatro, em

passagens e permanências, e como, a cada sessão, leva-se cada vez mais tempo para ir, por exemplo, do Café ao porão. Um trecho facilmente coberto em não mais que dois minutos, a partir da primeira chamada para iniciar a sessão, leva-se até mais de quinze minutos para que as várias partes do público cheguem – vindo de vários cantos e recantos do Theatro, como vimos no item I desta II Parte - a se instalar no porão.

Uma vez definida a sessão (qual será a seqüência dos trabalhos, o tempo do intervalo etc.), uma vez finalizada a montagem da primeira parte da programação (até o intervalo, por exemplo) e planejada sua respectiva desmontagem e a montagem da segunda parte, estamos, pois, à beira de ‘abrir para o público’¹²⁷.

Temos um ‘porteiro’ na porta dos ‘fundos’, o acesso ao porão mais utilizado pelo público. Uma pessoa da equipe de produção¹²⁸ sai do porão para ‘avisar ao público’ sobre o início da sessão. É o equivalente às três batidas de Molière, a série de sinais que a maioria dos teatros usa para anunciar o início do espetáculo.

Poderíamos localizar situar aqui, na tarefa de ‘trazer’ o público para a sala, os primeiros indícios do que vamos chamar de *metamorfose do público*? Na ‘varredura’ dos espaços do Theatro para dar ‘o último toque’ sobre o início da sessão.

¹²⁷ O horário de abrir para o público se estabelece a cada sessão, como se a primeira fosse. Caso não tenha espetáculo no palco principal, a montagem pode ser feita a partir da tarde de sexta ou do dia anterior. Como o projeto utiliza equipamentos também usados em outros espaços do TJA – som, luz, material cenográfico, etc. – a montagem depende de uma série de fatores variados, como o dia-a-dia do TJA e o compromisso dos artistas com outros trabalhos além daqueles que serão feitos no Porão. Caso tenha espetáculo no palco principal, a montagem do Porão aproveita os intervalos da ‘montagem principal’ ou, como acontece com maior freqüência, na própria sexta, quando artistas e técnicos daquele espetáculo deixam o porão pós-apresentação, quase nunca antes das 23h. Em ambos os casos, encontros prévios com os técnicos (durante a semana ou ao final da sessão) podem antecipar o programa de montagem. No geral, cada sessão é montada, tecnicamente falando, poucas horas antes de abrir a sala para a entrada do público. Muitas vezes, as montagens, ou pelo menos ‘afinação’, dos trabalhos que serão apresentados pós-intervalos acontecem diante do público.

¹²⁸ De maio a setembro de 2001, respondem pela coordenação e produção o bailarino Frederico Joca, Izabel Gurgel, responsável pelo setor de comunicação e projetos do TJA, e Rejane Reinaldo, diretora artística do TJA. A partir de setembro, o projeto a ser beneficiado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura, com remuneração para um produtor (Frederico Joca). Izabel e Rejane continuam na coordenação, o trabalho das duas já incluído no que fazem para o TJA. Em junho de 2002, o TJA deixa de trabalhar com o que chama de ‘produtores externos’. Ficam, então, na produção, Elizângela Saraiva e Tito Souza, da equipe do TJA, que passam a ter uma complementação pelo novo trabalho. Com as constantes reduções de custos, a equipe se reduz a sete pessoas. Inicialmente incluía nove pessoas (01 bilheteiro, 01 porteiro, 01 técnico de som, 01 de luz, 01 maquinista, 01 camareira, 01 eletricitista e 02 produtores-assistentes), mais os coordenadores do projeto e da equipe técnica, Produção e coordenação vão se revezar em várias funções, incluindo as de bilheteria e portaria.

Até então, neste texto-experimento, denominamos público as pessoas que estão vindo ao Theatro para *assistir*¹²⁹. Para situar nosso desejo de construir um conceito outro de público, registramos aqui o início do que compreendemos como uma mudança: de público, do conjunto de pessoas que esperam para ver, no que vamos chamar de ‘corpo da platéia’.

Diz Nelson Rodrigues: “*O teatro não existe. O que existe é a platéia*”¹³⁰. Ora, a sessão só começa quando o público chega. Assim como não há espetáculo sem que se processe uma platéia, não há corpo da platéia sem um espetáculo, uma vez que o teatro acontece no espaço criado *do e no* encontro do artista com o público.

Poderíamos afirmar que o começo (do espetáculo, da sessão), o que quer que seja isso, na verdade vai se dar a partir do encontro do(s) artista(s) com o público. No caso do porão, poderíamos dizer que o público, de certo modo, regula o horário do projeto. Do mesmo modo que a instituição Theatro anuncia um programa para ‘a partir das 23h30’ e jamais está *tudo pronto* para realmente começar às 23h30, o público, por sua vez, compreende seu papel de operador da relação proposta.

O que se espera, o que se pretende, o que se busca, o que se propõe, é um encontro (já anunciado, entre artistas e público, para que se torne possível, simultaneamente, um espetáculo e uma platéia). Havendo duas partes, pois, ambas dispõem sobre a relação a ser estabelecida.

É preciso que haja desejo de acontecimento teatral tanto nos artistas quanto no público. Assim como não há espetáculo teatral fora do instante em que ele acontece, o que estamos chamando de corpo da platéia é

¹²⁹ “*O que é uma platéia? Em francês, entre os diferentes termos que designam (...) o público (...) uma palavra sobressai, difere das outras em qualidade: assistance. (...) Um ator se prepara. Entra num processo que pode tornar-se sem vida a qualquer momento. Propõe-se capturar algo, fazê-lo encarnar. Em ensaio, o elemento vital da assistance vem do diretor*”. BROOK (1970: 150). Durante a apresentação, esse papel cabe ao público.

¹³⁰ *Platéia: Rodrigues, Nelson. “A menina sem estrelas”, (org. Ruy Castro), São Paulo, Cia. das Letras, 1994, p. 167.*

processo/processual/transformação, não existe previamente, não está dado, é uma construção social que só acontece no ato¹³¹.

Estamos iniciando um movimento que nos anuncia um modo de ver teatro, que nos aproxima da compreensão que temos do acontecimento teatral, no sentido de “acontecimento vivido pelo público”, como diz PAVIS (1999): “uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público¹³²”.

Estamos, pois, à beira de um possível exercício radical de alteridade, um “outrar-se” à flor da pele que não se restringe só ao investimento artista/persona:

“Para além do público, existem tanto no Ocidente quanto no Oriente espectadores concretos. São poucos, mas para eles o teatro pode tornar-se uma necessidade. Para eles o teatro é uma relação que nem estabelece uma união nem cria uma comunicação; antes, ritualiza a recíproca estranheza e a dilaceração do corpo social que se esconde sob a pele uniforme de mitos e valores já mortos”¹³³.

E sobre uma espécie de *potência do falso*: “(...) o teatro e a máscara surgem como possibilidade da experiência ontológica da multiplicidade, da sempre arriscada aventura de outrar-se”¹³⁴. Ou, ainda: “A máscara de Arlequim não serve apenas para o proteger

¹³¹ Expressão tomada de empréstimo do espetáculo homônimo de Ricardo Guilherme, transcrição de Nelson Rodrigues, quando os dois – Guilherme e Nelson, um encontro que só existe no teatro – vão reafirmar o caráter efêmero do teatro, que só acontece No Ato!

¹³² PAVIS (1999: 7).

¹³³ BARBA (1991: 97).

¹³⁴ FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: Assim falou Nietzsche II – Memória, Tragédia e Cultura (org. Charles Feitosa, Miguel Barrenechea). Rio de Janeiro, UniRio – Mestrado História Social e Documento / Faperj / Relume Dumará, 2000, p. 37-48.

*quando espreita a vida, mas concede-lhe o espaço de a reinventar*¹³⁵.

PERCURSOS DO PÚBLICO - CAMINHOS QUE SE BIFURCAM NO ESPAÇO

O trajeto até o porão se multiplica. Registramos o predomínio do caminho mais usual: pelas laterais, via jardim ou pátio das oficinas, entrando-se pelos ‘fundos’, direto no próprio porão. Já anotamos de como essa ocupação dos espaços do Theatro, que vai se repetir na maioria das sessões do projeto é, ela própria, indício de novas práticas de uso do José de Alencar, de uma possível nova relação com a instituição. E outros trajetos se fazem.

A chamada do público para iniciar a sessão, o modo de entrada do público, o acesso à sala, fazem parte da sessão, já dizem da proposta de encontro para a *noite que começa*. Lembre-se que, leitor deste texto-experimento, você se colocou à entrada do Theatro e agora vem percorrendo os espaços e as operações que vão transformá-los em lugares (De Certeau). Simultaneamente, vem refazendo os tempos vividos pelo público. Os caminhos se bifurcam¹³⁶. Já experimentamos apenas sair de onde estávamos – do saguão, Café, pátio interno, jardim, pátio das oficinas – e tomar assento no porão pela porta dos ‘fundos’.

Fora das sessões do projeto, a porta do porão é de entrada/saída para várias atividades de bastidores, invisíveis ao público: ensaios, montagem de cenário, afinação de luz, passagem de som, preparação dos artistas nos camarins ou no próprio palco, afinação do piano, serviços gerais de apoio (camareiras passam roupas, fazem pequenos acertos no figurino; monta-se no porão o ‘camarim coletivo’ – uma grande mesa com comidas e bebidas de acordo como solicitadas por equipe/por espetáculo etc.).

Agora, com o Porão, quando se cruzar aquela porta, ganha visibilidade não só um espaço do José de Alencar – que acaba sendo freqüentado pelo público só ao

¹³⁵ LUFT (2000: 171).

¹³⁶ Remetemos ao conto “O jardim das veredas que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges.

final dos espetáculos, uma vez que ali os artistas costumam receber o público para cumprimentos, autógrafos, fotografias etc. - mas uma nova prática que está emergindo dali: a construção de espaço cênico com o público, na presença dele.

Está apenas se revelando, perguntamos, um espaço desde sempre invisível na *arquitetura* e na *história* de teatros à italiana de um modo geral? Ou há toda uma coreografia em ação, uma coreografia da ordem do *lugar do público* nos espetáculos cênicos; do *lugar do público* em instituições públicas como o Teatro José de Alencar; do *lugar do público* na vida contemporânea de um modo mais amplo?

No caso específico do acontecimento teatral, mudanças, intervenções e interferências nessa coreografia só são possíveis *em cena, em ação*. O espectador é “o *artífice de uma praxis que é constantemente desenvolvida apenas com a praxis do palco*”¹³⁷.

PERCURSOS DO PÚBLICO - CAMINHOS QUE SE BIFURCAM NO TEMPO

Os caminhos que levam ao Projeto Porão seriam, então, instauradores de novas práticas no uso do José de Alencar, como vimos registrando? Se voltarmos à Praça José de Alencar¹³⁸ – espaço que uma diversidade de práticas transforma em múltiplos lugares -, a praça defronte à qual foi instalado o Teatro, iniciando aqui um movimento imaginário ao contrário do que vimos propondo – não rumo ao porão, aos ‘fundos’ do Teatro; mas em direção à praça – talvez estejamos traçando caminhos que se bifurcam, também, no tempo.

¹³⁷ Praxis do palco: Anne Ubersfeld (“L’école du spectateur”) é citada por Marvin Carlson em “Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade”. SP, Unesp, 1995, p. 493.

¹³⁸ PIMENTEL, Lídia Valesca Bonfim. “Praça José de Alencar: Pedacos da Cidade, Palco da Vida.” Fortaleza, dissertação de mestrado em Sociologia, UFC, 1998. A autora trabalha a praça como um espaço de intensas sociabilidades e vai dedicar um dos capítulos aos artistas que ali trabalham. Alguns deles, como o Palhaço Colorau e o Quebra-Côco, apresentavam-se regularmente no TJA no âmbito dos projetos A Arte da Boa Vizinhança e 27 de Março – Dia Mundial do Teatro. Aquela Praça José de Alencar não existe mais. Agora em 2003, cercada de tapumes, a praça é um canteiro de obras. Vai dar lugar ao projeto Parque de Cidade, da Prefeitura de Fortaleza, integrando-se à estação central do Metrofor.

Do porão à praça, um trajeto possível via Theatro José de Alencar, poderia nos colocar nos primórdios do teatro, um tempo que os historiadores do teatro contam como o-tempo-em-que-o-teatro-não-tinha-espaço-físico-fixo-para-acontecer:

“O teatro nem sempre teve um lugar fixo, fechado e especializado. Um prédio monumental que separa não apenas atores e espectadores, mas que também destaca diferentes lugares na platéia, de acordo com uma hierarquia de privilégios. No início, para o teatro não havia local ou momento. Surgia quando o homem precisava comunicar-se com o espírito dos objetos e da natureza. Ritual propiciador de cura, ensaio de caças e batalhas na imitação dos êxitos e das vitórias, o teatro despontava nas danças tribais e na pantomima dos pajés e feiticeiros. Em clareiras abertas ao sol dentro da mata ou nas cerimônias noturnas iluminadas por tochas, o teatro nascia livre de outros preceitos que não a necessidade e o desejo dos homens”¹³⁹.

Um tempo e um teatro ainda presentes, contemporâneos de um sem-número de práticas distintas¹⁴⁰ que, muitas vezes, recebem um mesmo nome, como já anotamos. Um tempo e um teatro apreendidos como fluxo, errância:

Era também como um rio, torrente de água sempre em movimento, nas procissões dionisíacas da Grécia antiga, nas peregrinações da Idade Média com seus autos, nos cortejos carnavalescos, nas caminhadas dos brincantes

¹³⁹ BARROSO, Oswald. (2002: 15-16).

¹⁴⁰ “Posso escolher qualquer espaço vazio e considera-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto o outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica. Mas quando falamos de teatro não é bem isto que queremos dizer. Em uma imagem caótica contida numa só palavra, comodamente se sobrepõe, na confusão, cortinas vermelhas, luzes, versos brancos, risadas, obscuridade. Falamos no cinema matando o teatro e nesta frase nos referimos ao teatro tal como era na época em que o cinema nasceu: um teatro de bilheteria, salões de espera, strapontins, ribalta, mudanças de cenários, intervalos, música, como se o teatro fosse, por definição, apenas isso e pouco mais”. Já falamos sobre dar o mesmo nome a práticas distintas no item “Chegar ao Teatro – Práticas de Passagem e Permanência”. BROOK (1970: 01).

das danças dramáticas, nos trajetos das romarias. Um rio que segue sempre, embora às vezes faça uma pausa para um rito ou representação num santuário propício, erguido pelo homem ou pela natureza. Um rio sem mar, sem destino definitivo, sem escoadouro onde sossegue suas águas.

Os caminhos que levam ao Porão podem, então, se bifurcar no tempo? Fazemos esses caminhos em direção a um tempo outro do teatro:

“E por muito tempo foi somente assim o teatro, rota de menestréis, viagem de saltimbancos, pervargar de bonequeiros, perambulagem de circos, percurso dos artistas ambulantes do teatro Nô, parando onde houvesse público e acolhida, para de novo por os pés na estrada. E quando se falava que o espetáculo não pode parar, havia este sentido, o da mudança contínua no espaço e no tempo, o deste retomar sempre, o de recriar os caminhos continuamente. Os palcos eram as praças, as feiras, os terreiros, as simples encruzilhadas, círculos formados em torno dos espetáculos, onde alguém poderia, a qualquer momento, entrar na roda e, de espectador, transmudar-se em ator. Mas surgiram também os castelos, os palácios e as casas-grandes das fazendas. E os histriões da Commedia dell’arte e os trovadores passaram a apresentar-se também nos redutos dos aristocratas, da mesma maneira que os pastoris e reisados se apresentam nos marcos dos coronéis. (...)”¹⁴¹.

Um tempo que nossas práticas¹⁴² mantém presente: *“O presente como o próprio momento do tempo. Tempo enquanto transformação e não espacializado. O presente como o passar do tempo, o movimento do tempo. O presente encarnando o*

¹⁴¹ BARROSO, Oswald (2002: 15-16).

¹⁴² BOURDIEU, Pierre. “O ser social, o tempo e o sentido da existência.”. In: *Meditações pascalianas*, RJ, Ed. Bertrand Brasil, 2001 p. 253-300: “A experiência do tempo se engendra na relação entre o habitus e o mundo social (...) O presente é o conjunto daquilo em que se está presente, interessado (...). Tampouco se reduz a um instante pontual (...): ele engloba as antecipações e as retrospectivas práticas que estão inscritas como potencialidades ou vestígios objetivos no dado imediato. O habitus é essa presença do passado no presente que torna possível a presença do porvir no presente. (...) o habitus reúne na mesma visada um passado e um porvir que têm em comum o fato de não serem vistos como tais. O porvir já presente só pode ser lido no presente a partir de um passado que nunca é percebido enquanto tal (o habitus como legado incorporado sendo presença do passado – ou no passado – e não memória do passado)”.

*que o tempo tem de variação, mutação, transformação. A coexistência (e não a sucessão) de presente, passado e futuro é que dá espessura ao presente*¹⁴³.

Um tempo que atravessa o fazer teatral e, por sua vez, é por ele constituído na *duração* do acontecimento teatral vivido pelo público. Um tempo outro, que ainda hoje se faz por determinadas práticas contemporâneas. Um tempo que *inventamos* em nossas práticas, cotidianas ou não.

*Ainda hoje esses teatros estão vivos entre nós, como bem mostram os artistas que se apresentam na Praça José de Alencar, (...), e os repetidos cortejos que acontecem nas festas comemorativas do nosso Theatro José de Alencar (...). Estes teatros estão vivos com seus cortejos, nos grupos de rua com sua roda de espectadores, nos bonequeiros com suas tendas, nos circos com suas empanadas, nos umbandistas com seus terreiros, nos ambulantes com suas malas, improvisando e criando espaços de encontros das comunidades, nas festas e nas feiras, para longas encenações de mitos e lendas milenares, que fundam civilizações. Legendas de Mahabarata e de Rama, no Oriente distante, a Paixão de Cristo, no Ocidente, ou mesmo o Bumba-meu-boi, ícone sintetizador da civilização do gado no Brasil (...)*¹⁴⁴.

Os caminhos, pois, da praça ao porão, podem ser experimentados como sendo um trilhar os caminhos do fazer teatral, em tempos já assinalados. Caminhos que fazemos num *presente espesso*. E fizemos, apenas, dois movimentos. O primeiro indo da praça ao porão, passando pelo jardim ou pelo pátio das oficinas. O segundo, vindo do porão para a praça. Passamos, assim, pelo tempo em que o teatro não tinha um lugar fixo para acontecer. Fazemos outro percurso, então. E vejamos como “quando as cidade surgiram, o teatro nelas procurou encontrar lugar”.

¹⁴³ Anotações do curso “Nietzsche, Foucault, Sennett...”, com a Profa. Maria Cristina Franco Ferraz, Alpendre, Fortaleza, 2001.

¹⁴⁴ BARROSO, Oswald. Op.cit., p. 15-16.

PERCURSOS DO PÚBLICO - CAMINHOS DA REPRESENTAÇÃO

A travessia está posta, no tempo e no espaço. Entramos pela sala de espetáculo do Theatro, a sala do palco à italiana. Tem capacidade para até 800 pessoas, com cadeiras numeradas, lugares diferenciados. Atravessamos a sala de espetáculo, cuja fachada – uma trama que lembra a das rendas de labirintos feitas à mão por artesãs à beira-mar – é a fachada forjada em ferro e bronze, com desenhos e arabescos art-nouveau, que se transformou em imagem-matriz do Theatro. É essa imagem que se apresenta de imediato quando falamos do José de Alencar. Trata-se já, poderíamos dizer, de uma *inscrição epidérmica* na cidade.

É quase meia-noite, o silêncio da sala vazia é cortado pelos sons que escapam da praça e invadem o José de Alencar. Trilha sonora gratuita de um *espetáculo absurdo* se pensarmos em como a cidade desejou o Theatro desde meados do século 19 como um símbolo de distinção social, como um marco civilizatório, como um atestado de progresso e modernidade, como vimos na Parte I desta dissertação.

Atravessamos a sala toda iluminada. Ouvimos a radiola de ficha amplificada que salta do Bar do Tuíta¹⁴⁵, na Praça, e se inscreve na sala cuja arquitetura da fachada valeu a inscrição do Theatro no livro de tombos do Iphan¹⁴⁶. Ouvimos trechos da música vinda da praça: “(...) *ela é o morango aqui do Nordeste*”.

¹⁴⁵ O Bar do Tuíta fica na esquina da Praça José de Alencar com a rua Liberato Barroso, à esquerda de quem está saindo do TJA. Tem uma radiola de ficha, usada a noite inteira, principalmente às sextas-feiras. Junte-se aos barulhos e múltiplos sons da praça, onde bares ambulantes são montados e desmontados a cada noite, principalmente nos finais de semana. A mistura invade o TJA e pode calar uma Fernanda Montenegro em “Dona Doida”, dizendo poemas de Adélia Prado. O Bar do Tuíta, que tem o som mais potente, é rotineiramente visitado pela Gerência de Portaria do TJA, com o objetivo de, pelo menos, ‘diminuir o volume do som’. Desde o período anterior à reinauguração do TJA, a partir do final de 90, é freqüentado também pelos artistas da cidade que estudam, trabalham ou estão indo ao TJA para ver um espetáculo, por exemplo. A freqüência dos artistas está em baixa desde a desativação das escolas que funcionavam no Cena, anexo ao TJA, com destaque par aos alunos do Colégio de Direção Teatral. Quando os artistas baixam na área, interferem na ‘rotação’ da radiola. Passa-se a intercalar, por exemplo, três fichas do que se convencionou chamar de repertório brega (uma extensa faixa que inclui de sertanejos a figuras do mundinho pop, como Sandy e Júnior) com três de ‘música brasileira’ (como Cazuza, Marisa Monte, considerados ‘raros’ na programação) e híbridos que trafegam nos dois circuitos (como Roberto Carlos). O bar deixa de existir na nova configuração da praça, o já citado Parque da Cidade.

¹⁴⁶ Livro de tombos do Iphan: processo iniciado pelo arquiteto Liberal de Castro quando à frente do Iphan, nos anos 60. O TJA é tombado como Monumento Artístico Nacional no Livro de Tombos dos Bens Artísticos Históricos.

Que caminhos são esses? A travessia, nas condições em que a fazemos, é nova. Geralmente quando se entra nessa sala de espetáculos é para nela permanecer. É para um espetáculo que se dará no chamado palco principal, enquanto nós, público, estaremos na platéia: ao rés do chão, no balcão ou frisas da primeira ordem, nos camarotes da segunda ou, quase suspensos, lá no alto, na torrinha, no mesmo nível onde estão os técnicos e operadores de som e luz.

Que Theatro é esse que atravessamos agora? Ao cruzar a sala em direção ao palco, para além do palco, que tempo e espaço estamos praticando?

Foi na Itália,(...), que surgiu o chamado teatro a italiana, modelo de edifício teatral que se tornaria paradigma para todo o mundo, inclusive para o nosso José de Alencar. Os nobres da Europa, que abrigavam em seus palácios os artistas e suas apresentações, resolveram erguer para os espetáculos teatrais, palácios próprios. Na França, Molière e sua troupe de ambulantes, após serem recebidos no palácio real, ganharam seu palácio privado.

(...) foi concebido como lugar fechado, elitista, quase secreto dentro da cidade. É a caverna luminosa de que nos fala Georges Banu, em Le Rouge et Or, parafraseando Platão. Ambiente privado da aristocracia e da burguesia nascente, ao qual o povo pouco tem acesso, em sua sala de espetáculos as elites desfilam seus privilégios e seu prestígio social. Não se sabe se o espetáculo principal se dá no palco ou na platéia.”

Uma travessia, pois, que faz emergir uma experiência de passagem¹⁴⁷ do teatro-sem-lugar-fixo para acontecer ao teatro-em-espaço-fixo.

¹⁴⁷ Cf. KUSANO, Darci Yasuco. “O que é o Teatro Nô”. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 32-37: “as primeiras apresentações teatrais japonesas, como no ocidente, eram realizadas ao ar livre, em pleno contato com a natureza, tendo como fundo um bosque; o chão era o próprio palco e o povo, o grande público. no teatro nô, duas a três mil pessoas chegavam a assistir aos espetáculos. mais tarde, ainda como no ocidente, as apresentações de nô foram transferidas da natureza para os recintos religiosos, para os palcos dos santuários xintoístas. em seguida, dos recintos religiosos para as dependências dos castelos, e o nô vai se tornando, cada vez mais, uma arte de câmara. (...) a lembrança das primeiras apresentações de nô ao ar livre é marcada pelos três pinheiros jovens, plantados a intervalos regulares ao longo da passarela, e pela camada de cascalho branco, ao longo do palco principal e da passarela, que servia para refletir a luz do sol para iluminar o palco, ou ainda como uma reminiscências dos jardins constituídos unicamente de pedras e cascalho”. A autora, entretanto, vai diferenciar a passagem do Nô

Poderíamos dar à essa passagem um tratamento de passagem à representação¹⁴⁸. O teatro à italiana como um o temp(l)o da representação? Espelhar-se-á, aqui, uma espécie de concepção da vida em público, da vida pública, como *theatrum-mundi*?¹⁴⁹ Isso que nos aproximaria do que, no Ocidente, corresponde ao reino do pensamento identitário?

A sala à italiana quase sempre praticada como lugar de permanência, (foi construída com essa função), no Projeto Porão passa a ser tratada como um lugar de passagem¹⁵⁰. Prosseguimos na travessia:

enquanto teatro ao ar livre para arte de câmara da passagem do teatro ocidental ao ar livre para um espaço fixo, lembrando que a arquitetura que vai ser construída para o Nô estará mais próxima da construção do anfiteatro grego do que da cena italiana: “(...) *passarela e palco fazem com que a apresentação do nô, como a do teatro grego (anfiteatro), seja tridimensional, diferentemente das duas dimensões do palco italiano*”.

¹⁴⁸ MAGALDI, Sabato. “A arquitetura”. In: *Iniciação ao Teatro*. São Paulo, Ed. Atica, 1991, p. 44-51: “(...) *a partir a partir do Renascimento, ela [a cena italiana] domina há mais de três séculos a arquitetura cênica em todo o mundo*”. *Trata-se de uma arquitetura que “separa com nitidez” palco e platéia, trazendo “o distanciamento físico” entre artista e platéia e o “aperfeiçoamento do exibicionismo do público*”. Uma arquitetura cujos “luxuosos saguões e amplos corredores internos para o passeio nos intervalos fizeram do espectador também um objeto a ser visto”. Sobre o uso de frisas e camarotes, observa: “*seus ocupantes ouviam apenas a grande ária do cantor famoso, permanecendo o resto do tempo a discutir negócios, a beber e a jogar*”. *Na maioria dos teatros à italiana, como no caso do TJA, de algumas frisas e camarotes não se tem boa visualização da cena. Ao assinalar a emergência da cena italiana como o tempo em que “perdeu-se, no teatro, o caráter de celebração coletiva*”, Magaldi vai nos levar a pensar em ‘um certo esvaziamento da chamada esfera pública’. Como o faz Richard Sennett em seu “*O declínio do homem público – As tiranias da intimidade*”. Ambos compreendem a noção então emergente de público como um registro na esfera da *encenação* enquanto *representação*; público, pois, relacionando-se ao *falso*, contraposto à *verdade* de uma também emergente *interioridade*; um movimento na direção do esvaziamento do público, privilegiando o *privado*, por ser mais autêntico (Anotações do curso “Nietzsche, Foucault, Sennett...”, com a Prof.a. Maria Cristina Franco Ferraz, realizado no Alpendre, Fortaleza, em 2001).

¹⁴⁹ *Theatrum mundi* no sentido de perceber/mover o comportamento em público como um teatro; a teatralidade como meio de sociabilidade desenvolvida a partir do século XVIII com a emergência de experiências como viver entre estranhos, viver na multidão, viver nas ruas das grandes cidades (Anotações do curso “Nietzsche, Foucault, Sennett...”, com a Prof.a. Maria Cristina Franco Ferraz, realizado no Alpendre, Fortaleza, em 2001).

¹⁵⁰ Passagem/permanência: há, ainda, outras práticas da sala experimentada pelo público. Quando da visita guiada ao Teatro, por exemplo, a sala se oferece, sobretudo, à uma experiência híbrida de arqueologia/gastronomia dos olhos. Na espera de espetáculos ou durante os mesmos, como um esplêndido ‘ponto de fuga’ para a experiência de estar em público que a modernidade vai associar a desconforto do qual se pode escapar via artimanhas da representação.

*“No teatro a italiana, duas cavernas coexistem, uma, a da cena, secretamente manipulada, que, dissimulando a realidade, concentra a ilusão. Já a outra, a caverna luminosa da sala de espetáculos, concentra e evidencia a cidade. Sua teatralidade é a da representação. Nela, os espectadores se mostram e se revelam enquanto componentes de uma hierarquia social. O teatro a italiana assume esta hierarquia e a expõe à leitura. O público é a um só tempo espectador e ator. Todos os espaços servem a essa mise-em-scène, a essa teatralidade social”*¹⁵¹.

Assim como percebemos indícios de uma metamorfose do público em corpo da platéia nos deslocamentos até chegar e se instalar, provisoriamente, no Porão, também indica mudança um movimento que se passa no teatro à italiana, em seus primeiros anos. Trata-se da passagem de *multidão* (os que entram no teatro) a *público* (quem está no teatro, e como), quando a multidão toma seus lugares, praticando os espaços cuja ordem a arquitetura potencializa:

*“Enquanto o foyer é uma sala de espera secreta e privada, os corredores, as escadas e o pátio funcionam como espaços de transição. A multidão indiferenciada, ao atravessá-los, divide-se hierarquicamente e por esse meio se transforma em público. Os camarotes e as frisas, seu caráter privado, suas localizações, delimitam as posições de cada família, de cada grupo de espectadores, no teatro como na sociedade. A platéia, ao rés do chão, acomoda as classes intermediárias. E as torrinh, ou gerais, guardam e isolam a plebe rude, elementos das classes tidas como pouco educadas esteticamente, mas que com sua espontaneidade dão vazão às paixões da platéia. O teto ou plafond, com sua abóboda decorada, é uma representação do Kósmos, no centro do qual se encontram a cidade e o teatro, enquanto templo sagrado do prazer (...)”*¹⁵².

¹⁵¹ BARROSO, Oswald (2002: 28).

¹⁵² BARROSO, Oswald (2002: 15-16).

A sala de espetáculos pela qual passamos é, enquanto espaço-mor do teatro à italiana, uma sala que incita o público/a cidade, a tornar-se espetáculo¹⁵³:

*“A vocação elitista do teatro a italiana tem, no entanto, exatamente em sua característica de mostrar sobremodo o público, um curioso contraponto. (...). Ou, como diz magistralmente Georges Banu, este lugar que cristaliza a ordem da cidade, sem a petrificar, convida não a se submeter ao espetáculo, mas a tornar-se espetáculo”*¹⁵⁴.

No caso do José de Alencar, a sala pela qual se pode eventualmente passar rumo ao Porão, é também uma sala consagrada, uma sala que é o espaço-mor do Theatro como teatro-monumento¹⁵⁵:

“Além de um teatro a italiana, o José de Alencar é ainda um teatro-monumento. Isto lhe confere a tipicidade de uma forma particular de teatro a italiana, que teve seu aprimoramento somente a partir do século XVIII, mesmo na Europa. Até então, os teatros eram locais mais ou menos escondidos na malha urbana. Se seus interiores expunham uma arquitetura deslumbrante e ostentavam uma riqueza magnífica, seus exteriores dissimulam. Suas fachadas eram discretas e em quase nada se distinguiam dos prédios vizinhos. (...).

¹⁵³ Já nos referimos ao teatro como espaço de exibição pública no item “Chegar ao Theatro – Práticas de Passagem e Permanência”. De como Pierre Verger (citando Gilberto Freyre, viajantes e cronistas da época) em “Notícias da Bahia – 1850” vai apresentar o teatro como tendo tomado o lugar da igreja, sobretudo no que se refere a espaço social no sentido de exibição pública.

¹⁵⁴ BARROSO, Oswald (2002: p. 15-16).

¹⁵⁵ É a arquitetura da fachada da sala de espetáculo que vai conferir ao TJA o *status* de teatro-monumento, como já informamos. No Brasil, os teatros igualmente tombados como o TJA são, em sua maioria, do período de transição do Brasil Colônia – Brasil Primeira República. Mesmo com as transformações ocorridas na concepção de monumento e patrimônio, predomina no ‘tombamento’ desses teatros a visão dos primórdios do atual Iphan, nos anos 30, quando o ‘forte’ do ‘patrimônio brasileiro’ era, por exemplo, as cidades coloniais de Minas Gerais. Voltamos aos teatros-monumentos na página seguinte.

*A partir do século XVIII, o teatro, que era uma cidade e tornou-se uma casa, viu-se transformado em um monumento. Como tal, passou a ter sua função traduzida por sua forma externa. Sua fachada dá início ao espetáculo. Seu prédio não apenas buscou anunciar o projeto de uma cidade ideal, como ocupou um espaço à imagem do qual e em torno do qual, a cidade real passou a organizar-se (...)"*¹⁵⁶.

Prosseguimos com Oswald Barroso (2002):

*“O espetáculo, que até então, encerrava-se em um caverna luminosa, abriu-se para a cidade. Todo o edifício tornou-se espetáculo. E mais, transformou-se em símbolo identificador da grandeza, do poder e do projeto de cidade de uma classe social. Palácios erguidos nos centros da malha urbana, esses teatros-monumentos¹⁵⁷, ao contrário dos teatros quase privados de então, tinham a vocação pública”*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ BARROSO, Oswald (2002: 15-16).

¹⁵⁷ A Associação Nacional de Teatros-Monumento congrega teatros com trajetórias similares à do TJA, no que se refere, sobretudo, à instalação desses teatros: marcos de progresso e civilização, emblemas afixados na paisagem urbana de cidades brasileiras no século 19 e começo do 20. Como os teatros municipais do Rio e de São Paulo, o da Paz, em Belém, o Arthur Azevedo, em São Luis do Maranhão, todos tombados pelo atual Iphan como ricos conjuntos arquitetônicos. Ou seja, o fator determinante é a construção, o teatro-edificação, que se sobrepõe ao potencial de práticas de vida que eles possam ter forjado ou vir a forjar. Quando de sua criação, em 1991, o propósito da Associação era “reunir os teatros antigos tombados pelo patrimônio histórico” (cf. Jornal O Povo, Fortaleza, 01 maio 1996). Preocupação inicial: a manutenção física desses patrimônios. A compreensão de teatro-monumento vem se alargando e passa a incluir teatros que sejam um inquestionável bem simbólico em suas cidades. É o caso do Teatro Castro Alves, em Salvador, e do Teatro Nacional, em Brasília. Além dos já citados, integram a Associação os teatros Amazonas (Manaus), Alberto Maranhão (Natal), Santa Rosa (João Pessoa), Santa Isabel (Recife), Deodoro (Maceió), São Pedro (Porto Alegre), e desde o encontro em Fortaleza, o Ateneu (Aracaju). Coordenado pelo Prof. Alexandre Barbalho, o tema escolhido para o encontro de 2002 foi: “O teatro-monumento e seu entorno”. Uma vez que os teatros-monumento, em sua maioria, estão nas áreas centrais de suas cidades, entra em pauta o questionamento da função social dos teatros, quer tenham sido ou não criados quando o Centro então se confundia com a própria idéia de cidade, e, muitas vezes, constituía o próprio espaço geográfico delas.

¹⁵⁸ BARROSO, Oswald (2002: 25).

PERCURSOS DO PÚBLICO – PAUSA PARA DESCONSTRUÇÃO DO ESPAÇO MIMÉTICO

Uma pausa na travessia. Perguntamo-nos porque a necessidade de voltar à história (mesmo que via fragmentos do teatro/acontecimento, do teatro/edificações, do Teatro José de Alencar). Compreendendo o Teatro José de Alencar como “*uma instituição instituída*”, como disse Bourdieu, corremos o risco de esquecer que ela [a instituição] - aqui, acrescentaríamos ele (o teatro/acontecimento, o teatro/edificações, o José de Alencar) - “*resulta de uma longa série de atos de instituição e apresenta-se com toda a aparência de natural*”. Voltar à história, pois, poderia nos proporcionar o manejo da “*reconstrução da gênese*” como um poderoso “*instrumento de ruptura*”. Bourdieu (1997):

“(...) ao fazer com que ressurgam os conflitos e os confrontos dos primeiros momentos e, concomitantemente, os possíveis excluídos, ela [a reconstrução da gênese] reatualiza a possibilidade de que houvesse sido (e de que seja) de outro modo e, por meio dessa utopia prática, recoloca em questão o possível que se concretizou entre todos os outros”¹⁵⁹.

É como se, provocada por uma ida ao Porão, a travessia, ao ser feita, pudesse nos impregnar com a compreensão de que, não só o teatro, os teatros e o José de Alencar, poderiam ser de outro modo. Mas, sobretudo, não nos deixar esquecer que são campos de permanentes invenção e insurgência de práticas sociais. E, assim, não nos deixar reféns de práticas que podem ter se tornado obsoletas. Como se, ainda que já seja do nosso conhecimento, a travessia reafirmasse que o teatro (acontecimento), os teatros (edificação¹⁶⁰) e o José de Alencar pudessem ser praticados de outros modos sim, e que práticas ali geradas podem trafegar em sentidos

¹⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. “Espíritos de Estado – Gênese e estrutura do campo burocrático”. In: Razões Práticas, São Paulo, Ed. Papyrus, 1997, p. 19.

¹⁶⁰ RATTO, Giani (1999: 69): “O teatro como edifício sempre foi a resultante de uma postura coletiva (mística, estética, social, cultural etc.). Assim aconteceu com os gregos; com a arena e o edifício teatral romano – que embora superficialmente seja derivado do grego, serve a outras finalidades (ao espetáculo pornográfico, às atelanas, aos combates dos gladiadores ou ao sacrifício dos cristãos) -; com a Igreja Medieval, lugar perfeito para se assistir ao maior drama da cristandade, a missa, e ponto de partida para o renascimento do teatro pós-medieval; com o teatro humanista (uma sala no palácio do nobre onde

que não os pensados/objetivados ao longo do processo de emergência/instauração dessas práticas e do próprio TJA.

Como praticar um teatro, nos dias que correm, para além **do** teatro que foi instalado há mais de 90 anos, como é o caso do José de Alencar, reafirmando-o? Além de criar e transformar lugares, as práticas, elas próprias migram. E, nessa passagem, podem tornar-se outras:

“(...) Uma prática inicialmente nobre pode ser abandonada pelos nobres (...) tão logo seja adotada por uma fração crescente da burguesia e da pequena-burguesia, e logo das classes populares (isso ocorreu na França com o boxe, muito praticado pelos aristocratas franceses no final do século XIX); inversamente, uma prática muito popular pode ser retomada em algum momento pelos nobres. (...) é preciso cuidar-se para não transformar em propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo qualquer (a nobreza, os samurais ou os operários e funcionários) as propriedades que lhes cabem em um momento dado, a partir de sua posição em um espaço social determinado e em uma dada situação de oferta de bens e práticas possíveis”¹⁶¹.

As práticas que emergem em torno, por conta do Projeto Porão, poderiam ser compreendidas como campos propícios à invenção de vida?

acadêmicos e poetas apresentam suas obras para uma platéia esclarecida); com os teatros da Renascença que, provocados pela descoberta da perspectiva, são estruturados tecnicamente para poder realizar o que o público pede ansiosamente: a mágica dos enganos, não esquecendo que essa mágica deve ser posta a serviço do Príncipe, para o qual está reservado na platéia o lugar visualmente mais perfeito. (...) os arquitetos coordenam, em volta desse lugar – que será definido como o ponto de vista do príncipe –, os setores destinados às várias categorias sociais. Nos séculos seguintes, os grandes edifícios destinados aos espetáculos serão estruturados assim como os conhecemos na definição do teatro all’italiana: platéia, camarote, frisas, balcões e galeria superior, não esquecendo de reservar para o príncipe o camarote central. É fácil portanto constatar que o edifício induzido por valores místicos ou de exaltação coletiva, onde a visibilidade é perfeita para todos, é substituída por uma nova arquitetura teatral solicitada pela paixão do surpreendente, da magia, do engano: torna-se evidente então que, sempre, o edifício é conseqüência de um planejamento posto a serviço de uma paixão, um credo ou uma conveniência”.

¹⁶¹ BOURDIEU (1997: 17).

PERCURSOS DO PÚBLICO – RUMO A SOLUÇÕES ESPACIAIS MÚLTIPLAS

A pergunta fica em suspenso. Saíamos do teatro edificado como foi concebido a sala principal do José de Alencar para o espaço cênico sob o também denominado palco principal. Antes, porém, um vôo rasante pela trajetória do espaço teatral no Ocidente, com ênfase em sua relação com a cidade:

“O espaço teatral é definido por certa relação do teatro com a cidade, relação que a história deve interrogar a cada vez. Assim, o espaço totalizante do teatro grego como figura de uma conquista da cidade enquanto espaço cultural; (...) aparição, no Renascimento, do espaço com perspectiva, centrado na figura humana, e do olhar do espectador (...). O espaço triplo da dramaturgia elisabetana indica a relação nova entre a vida feudal (a plataforma, lugar dos combates, do desdobramento das multidões), a nova diplomacia maquiavélica (o recesso, lugar das manobras escusas e dos verdadeiros conflitos) e a interioridade da chambre. (...) O espaço que imita um lugar no mundo se criou progressivamente durante o decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento com Beaumarchais e o teatro no século XIX, na própria medida em que a burguesia constrói o lugar concreto de sua apropriação das coisas. No século XX, (...), o espaço mimético se desconstrói bruscamente, cedendo lugar para soluções espaciais múltiplas: ‘desfazer o espaço, noção nova do espaço que a gente multiplica, dilacerando-o’”¹⁶².

Essa *noção nova* do espaço, vamos encontrá-la não só fora dos limites da sala pela qual estamos passando, rumo ao porão. O *espaço que a gente multiplica* já se instalou na própria sala, em experiências distintas. Citamos algumas.

¹⁶² ARTAUD apud UBBERSFELD, Anne. “Espaço e Teatro”, site Grupo Tempo: (www.grupotempo.com.br).

Em 1991, Eugênio Barba e seu *Odin Teatret*¹⁶³ encenam “O castelo de Holstebro”, um solo da atriz Júlia Varley, multiplicando a possibilidade de uso da sala de espetáculos do José de Alencar, com cena e platéia partilhando um mesmo espaço. No caso, o espaço do palco. São duas sessões de “O castelo de Holstebro”, cada uma para cerca de 100 pessoas.

Cerca de dez anos depois da passagem do *Odin Teatret*, a Associação de Teatro Radicais Livres¹⁶⁴ apresenta “Merda” reunindo cena e platéia no palco principal do José de Alencar. Em 2002, O Centro de Pesquisas Teatrais dirigido por Antunes Filho¹⁶⁵ reúne no palco a platéia e suas duplas de atores para encenar três *movimentos* de “*Prêt-à-porter* 4”. Em seguida, na programação do Projeto Porão, a Cia. Vatá¹⁶⁶ experimenta “NudoBarro” utilizando o palco como espaço da cena e da platéia.

¹⁶³ É a primeira e, até então, única passagem do grupo Odin Teatret por Fortaleza. Criado em 1964 pelo italiano Eugenio Barba e sediado na Dinamarca, o grupo estréia com espetáculo em 1965. Entre 1960 e 1964, Barba havia trabalhado com Grotowski na Polônia. Ao contrário de Grotowski, que ao final de sua vida não mais fazia espetáculo, só intensificava a vivência do teatro como processo de criação, Barba viaja o mundo com seus espetáculos, sempre realizados fora do palco italiano, alguns deles nas ruas. Como Grotowski (quando ainda fazia espetáculo), Barba trabalha com platéia pequena, de 50/60 espectadores. Vê-se que o público do *Odin Teatret* em Fortaleza foi uma ‘exceção’: como só seriam duas apresentações, era importante abrir para um maior número de pessoas. Em 1979, Barba cria a Escola Internacional de Teatro Antropológico.

¹⁶⁴ A Associação de Teatro Radicais Livres reúne os grupos Pesquisa (de Ricardo Guilherme), Pessoas de Teatro (Ghil Brandão) e Cia. Pã (de Karlo Kardozo), além de atores e atrizes que trabalham com o Teatro Radical, ao qual vamos voltar no capítulo seguinte. “Merda” esteve em cartaz no TJA como parte do programa “Temporadas Cearenses”. Foi encenada no palco, com arquibancadas nos quatro cantos delimitando o espaço. Acesso pela sala de espetáculos, passando pelas coxias. O título do espetáculo reproduz a saudação usada no mundo do espetáculo, mas sobretudo em teatro. Diz-se “merda!” antes de uma estréia, por exemplo, desejando um bom espetáculo aos que vão estar em cena.

¹⁶⁵ Considerado um dos principais diretores de teatro no Brasil, Antunes Filho dirige no Sesc São Paulo o Centro de Pesquisas Teatrais – CPT. Nos últimos anos, vem coordenando a série “*Prêt-à-porter*”: “(...) O *Prêt-à-porter* é um não espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral. Um espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelhos de som, sem qualquer condição de um teatro convencional”, diz o programa do *Prêt-à-porter* 4, apresentado em Fortaleza em junho de 2002 por ocasião do aniversário de 92 anos do TJA. O CPT vem trabalhando com platéias pequenas (30 pessoas em São Paulo). No TJA, arquibancadas e cadeiras acomodaram em torno de 80 pessoas em cada uma das três apresentações, com acesso pela sala de espetáculo, entrando pelas coxias.

¹⁶⁶ A Cia. Vatá, criada e dirigida pela coreógrafa Valéria Pinheiro, trabalha com sapateado. Vai usar o Projeto Porão para experimentar, por exemplo, os primeiros ‘achados’ na construção do espetáculo “Orixás”, que estréia em 2003 em Fortaleza. ‘Achados’ que vai mostrar também no Disco Voador, casa de música eletrônica com a qual o Projeto Porão faz uma dobradinha entre setembro e novembro de 2002 (com o ingresso para o Porão, dança-se no Disco Voador). O espetáculo “NudoBarro” foi elaborado junto ao Colégio de Dança do Ceará e parte das figuras cultivadas no barro por Mestre Vitalino, mestre artesão de Caruaru, Pernambuco. A companhia hoje reúne mais de 15 brincantes, nome que Valéria toma emprestado da tradição popular. Os senhores que dançam nas bandas cabaçais, por exemplo, referem-se ao que fazem como “uma brincadeira”. O traço comum entre os brincantes da Vatá é que, oriundos do teatro e/ou da música, nenhum deles tem formação em dança.

Enquanto o teatro antropológico do *Odin Teatret*, o CPT e a dança-teatro da Cia. Vatá trabalharam com a cortina fechada, criando uma caixa fechada em relação à sala de espetáculo, que volta a ser um lugar de passagem, o Teatro Radical experimenta a caixa fechada até os limites da cena. Vejamos como.

O final de “Merda” vaza da caixa em que se transforma o palco quando com a cortina fechada. Ao final de “Merda”, a cortina se abre. Um descortinar-se potencializado pelo efeito cênico. Uma vez aberta, nós, público, somos tomados pelo imenso vazio – um vazio cheio - da sala, um lugar que já ocupamos, que é o lugar da platéia por excelência. Ora, o lugar da platéia é o que designa o termo grego *‘theatron’*. Agora na escrita, uma ocorrência: uma celebração do teatro, o final de “Merda” talvez nos remeta aos primórdios do teatro no Ocidente, à Grécia. Mas de passagem, não pára aí. Antes que a cortina seja aberta, os atores Ghil Brandão e Eugênia Siebra passam ‘a bola’: “Agora é com vocês”, dizem. Lançam, pois, o público no vazio da sala.

PERCURSOS DO PÚBLICO - OU O DIA DA LIÇÃO

Não se cruza a sala de espetáculo do mesmo modo para sessões distintas. Realizado cenicamente no espaço do porão, mas não inserido na programação do Projeto Porão, o espetáculo “O dia da lição”¹⁶⁷, de Aldo Marcozzi, experimenta radicalmente a travessia, criando uma espécie de terceira margem¹⁶⁸.

O espetáculo “O Dia da Lição”, em cartaz no âmbito do projeto Temporadas Cearenses, em 2001, usa integralmente todo o porão como espaço cênico, sem quaisquer *entrada e/ou saída*. Como? Façamos mais uma vez a travessia da sala,

¹⁶⁷ “O dia da lição” tem texto e direção de Aldo Marcozzi, ex-aluno do Centro de Estudos de Dramaturgia, do Instituto Dragão do Mar. Integra o Grupo Peripécias, criado por dramaturgos com formação no instituto. São os responsáveis pelos trabalhos mais recentes com textos originais no Ceará, como os que resultaram nos espetáculos “Minha Irmã”, texto de Marcos Barbosa, “O auto do Rei Leal”, texto de José Mapurunga. Os atores Gonçalves da Silva e Marcos Amaral experimentam de modos diversos o porão, além d’O Dia da Lição. Entre outros trabalhos, Gonçalves da Silva com o solo “A infanticida Marie Farrah”, de Brecht. Marcos Amaral, além das mais de dez encenações de “Braseiro”, como solista de “Delírios Rimbaud”.

¹⁶⁸ Referência à “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa.

agora em horário convencional, por volta das 20h. E só depois de acionados dois dos três sinais que anunciam o início do espetáculo. Quando soar o terceiro sinal, já estaremos *no meio*, sem possibilidade de retorno.

Somos recebidos por “Seu” Muriçoca, porteiro da sala principal do José de Alencar. “Seu” Muriçoca nunca está nas sessões do Projeto Porão. Ele nos abre a porta para a sessão das 20h. Quem vai nos conduzir até o palco é um indicador – que em sessões convencionais tem a função de localizar o assento no Theatro correspondente ao ingresso de cada um. Passamos mas pela lateral esquerda da platéia.

A sala está iluminada como para uma sessão convencional. A luz vai diminuir entre o segundo e o terceiro sinal. Antes que desapareça a luz da sala e passemos a dispor só da luz da cena, subimos ao palco, por uma escada lateral, sem passar pelas coxias¹⁶⁹.

No palco, instalamo-nos como platéia. São 40 cadeiras dispostas em três filas no espaço do fosso da orquestra, que funciona como um elevador. Uma vez acomodadas as pessoas que a cada noite constituem o corpo da platéia d’O Dia da Lição, ouve-se o terceiro sinal. A luz diminui e ouvimos o áudio de boas-vindas que se usa para espetáculos no palco principal. Antes que o áudio chegue ao fim, o elevador é acionado e descemos rumo ao porão. O fosso da orquestra é um prolongamento do palco, uma plataforma móvel¹⁷⁰.

Somos um grupo de pessoas fazendo a descida ao porão. Uma possibilidade de corpo de platéia que se move, literalmente, para dar existência a um espetáculo. Diz Nelson Rodrigues, em outro contexto, pensando sobre a platéia:

¹⁶⁹ As coxias são as laterais do palco, dentro da caixa cênica, onde ocorre parte da movimentação invisível necessária para dar vida a um espetáculo. Nas coxias se movimentam técnicos, faz-se contra-regragem etc.

¹⁷⁰ Plataforma móvel: como já informamos, o chamado fosso da orquestra é a parte móvel do palco principal, correspondente ao proscênio. Seu uso como elevador é exclusivo para atividades de bastidores – como a colocação das cadeiras (e dos músicos) da orquestra para concertos e o transporte do piano ao palco, o que não acontece no TJA, uma vez que o piano é abrigado na contra-regragem, no mesmo nível do palco. O elevador não tem uso previsto para ação cênica, ainda que para isso possa ser utilizado.

“Eu percebi isso de repente, na estréia de ‘A mulher sem pecado’. Não foi um texto que me fez autor; nem a representação, nem o décor. Eu não era ainda o autor no ensaio geral. Foi preciso que, de repente, o público invadisse o teatro. Um Shakespeare é apenas co-autor de si mesmo; o outro co-autor é cada sujeito da platéia.(...)”¹⁷¹.

Quando o elevador pára, estamos já no porão, em cena aberta. Só então nos damos conta de que não é possível sair¹⁷². Um movimento de saída, nas condições em que estão postas platéia e cena, só seria possível intervindo na cena, atravessando-a, interrompendo, se não a cena toda, pelo menos o modo de estar na platéia dos espectadores mais próximos. *E todos os espectadores estão próximos, muito próximos.*

A cena transcorre numa espécie de asilo/prisão/esgoto – ou tudo ao mesmo tempo agora -, do qual os dois personagens abolidos do *mundo* são reféns. Dali, não podem jamais sair. A ‘cena’, para eles, só muda em caso de morte. E morte provocada. Ou seja, entre a permanência da situação dada e a insurgência de uma possível nova condição, é preciso que alguém aja.

Nas sobras da miséria do mundo em que vivem os dois personagens, o agir só se apresenta como a destruição do outro. Com o outro, não é possível. Sem ele, é de todo modo impossível. Mas destruindo o outro, abre-se uma ‘vaga’ para que um outro venha. Refeito o campo de forças - é preciso, no mínimo, dois -, volta-se à repetição do mesmo.

A cena é claustrofóbica. De certo modo, o corpo da platéia está na mesma situação, mas tangido por outras condições. Os dois, reféns de um mundo sórdido,

¹⁷¹ RODRIGUES, Nelson. Op. cit., p. 156.

¹⁷² Só se pode sair d’O Dia da Lição ‘escalando’ o fosso rumo ao palco ou atravessando a cena e escapando pela porta de entrada/saída do porão. Apesar de não ser tão alto – 1.20m – ‘escalar’ o fosso é também descartado uma vez que não poderia ser feito sem, pelo menos, a ‘cumplicidade’ dos demais na platéia. Pranchas da série “Cena & Platéia” evidenciam melhor, com desenhos e fotos, a ocupação do espaço. Por sua vez, as da série “Percurso do Público – Da Praça ao Porão” mostram como o acesso do público ao espaço da cena.

numa sordidez maior ainda (ainda reféns de uma dicotomia, vítimas do poder - há um que manda; um outro que obedece – aliados da potência), para fazer continuar a cena, sentem a iminência da morte do outro. O corpo da platéia, assim como os atores, sabem da iminência da morte do teatro, da passagem efêmera do ato, mas nem um, nem outro pode deixar a sala. Em teatro, sem o outro não dá. Sem o outro, não há.

O exercício de alteridade que parece impossível em O Dia da Lição é o que move o teatro cuja prática reivindicamos, para que se torne possível a compreensão da noção de público que desejamos. O Dia da Lição não fez mais de 10 apresentações: “É o tempo do processo, depois acaba mesmo”¹⁷³, diz o diretor Aldo Marcozzi.

“(...). Uma única apresentação teria atingido o clímax do espetáculo. (...) Um espetáculo fica pronto e normalmente ele é representado – e deve ser repetido tão bem quanto o melhor nível já alcançado. Mas desde o dia em que fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer. (...) “É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer”¹⁷⁴.

¹⁷³ Conversa em encontro casual com Aldo Marcozzi, à porta de um elevador, em junho de 2003. A temporada d’O Dia da Lição aconteceu no âmbito do projeto Temporadas Cearenses, do TJA.

¹⁷⁴ Citação montada com trechos distintos de dois livros de Peter Brook. Em “A porta aberta”, encontramos na página 10: “É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer”. Em “O teatro e seu espaço”, encontramos na página 9: “Um espetáculo fica pronto e normalmente ele é representado – e deve ser repetido tão bem quanto o melhor nível já alcançado. Mas desde o dia em que fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer.”; e na 17: “(...) *alguma coisa se perdera em representar US [nome do espetáculo] mesmo numa temporada de cinco meses em Londres. Uma única apresentação teria atingido o clímax do espetáculo. p. 17 “Um espetáculo fica pronto e normalmente ele é representado – e deve ser repetido tão bem quanto o melhor nível já alcançado. Mas desde o dia em que fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer”.*

Cena & Platéia

*(...) essas transformações aconteciam.
Meméia costumava citar o caso
das crisálidas que viravam borboletas,
serpentes que abandonavam a pele,
pássaros que se emplumavam de outras cores
e até pessoas que se mudavam
em bichos e sumiam no mato. (...).
Somos todos outros.*

Heloneida Studart

O pardal é um pássaro azul, 1986, 100-101

Cena & Platéia

Público no Palco Principal

uma experiência para além do porão



Em 1991, o diretor Eugenio Barba traz seu Odin Teatret pela primeira e única vez a Fortaleza. A atriz Julia Varley faz o solo "O Castelo de Holstebro", de 1990, um trabalho, diz Barba, "...(...) construído com despojos, com fragmentos de outros espetáculos que ficaram vivos no corpo cênico de uma atriz".

"O Castelo de Holstebro" (fotos) é encenado no palco principal, com a platéia em arquibancadas também instaladas no palco. Abolida a divisão em duas salas, o TJA se aproxima do uso que Barba faz do espaço em seus espetáculos: não mais do que 50/60 pessoas em espaços fechados; o público muito próximo em espetáculos de rua. No TJA, somos pouco mais de 70 pessoas em cada sessão.

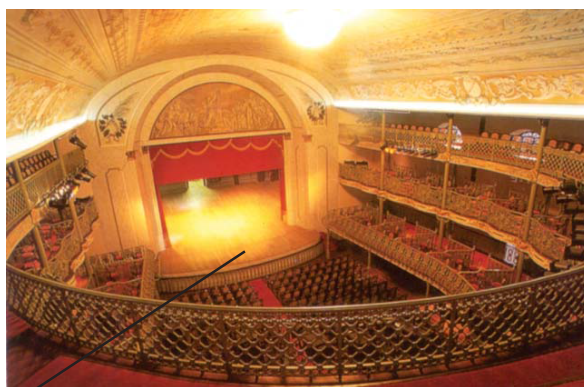


foto Jacques Antunes / Fortaleza Vinte e Sete Graus

Cena e platéia juntas no palco



fotos Fiara Bemporad / Programa O Castelo de Holstebro

Para Barba, "o público ocidental é o único que não está habituado a reconhecer em um mesmo ator a presença de mais de um personagem; não está habituado a relacionar-se com alguém cuja linguagem não pode decifrar facilmente; não está habituado a uma forma de expressão física que não seja imediatamente mimética e nem se enquadra nas convenções da dança. Para além do público, existem tanto no Ocidente quanto no Oriente espectadores concretos. São poucos, mas para eles o teatro pode tornar-se uma necessidade. Para eles o teatro é uma relação que nem estabelece uma união nem cria uma comunicação; antes, ritualiza a recíproca estranheza e a dilaceração do corpo social que se esconde sob a pele uniforme de mitos e valores já mortos".

("Teatro Eurasiano", texto do programa de "Judith", de 1987, p. 197)

Cena & Platéia



O invisível se torna visível: bastidores à mostra

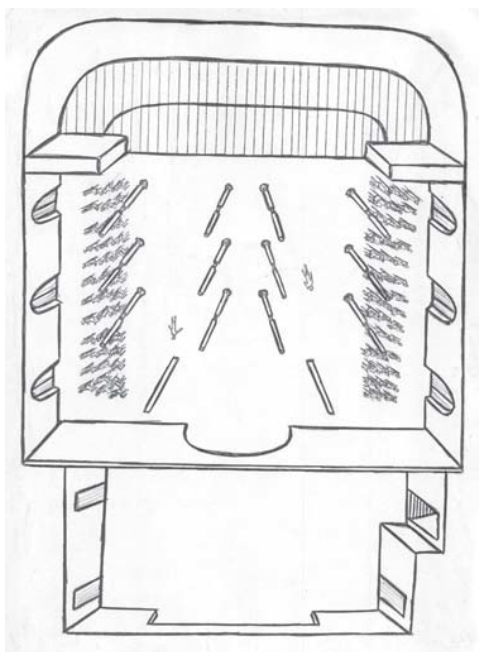
Iluminação e sonoplastia são atividades de feitura praticamente invisível no teatro. No Projeto Porão, o trabalho de bastidor de técnicos deixa de ser invisível ao público por vários fatores: tempo disponível para uso do porão em função do uso do palco principal, uma vez que os dois não podem ser usados cenicamente ao mesmo tempo. Previamente planejadas, acontece de as sessões serem montadas poucas horas antes de abrir o porão para o público. No caso de uma sessão com vários trabalhos a serem apresentados, acontece de a montagem / afinação / desmontagem serem feitas com o público na sala.

Havendo intervalo, pode-se solicitar a saída do público, mas não impor sua retirada. Como se pode ver na seqüência das fotos: o público espera no porão o começo ou o recomeço da sessão. O sonoplasta Luis Bianco aguarda para entrar em ação (foto 01). O iluminador Fernando Peixoto (agachado, foto 02) ajusta uma barra de luz vermelha. O então coordenador da equipe técnica do TJA, José Alves Netto (em pé, de branco, foto 03) acompanha a montagem. Ao contrário das salas convencionais, inclusive no próprio TJA, pode-se entrar com bebidas e alimentos no porão.



Fotos Marcello Holanda / arquivo TJA

Cena & Platéia



Desenho Yuri Yamamoto

Um lugar de passagem

Uma passarela, um lugar de passagem.
O espaço que vai ser transformado no encontro do ator com o espectador.

O ator Nilbio Thé apresenta camisetas do estilista Walfrido a partir da idéia de camisa-de-força (foto 1).

A coreógrafa Sílvia Moura (foto 2) conversa com a platéia antes de entrar em cena com os participantes do Cem - Centro de Experimentação em Movimento, que ela criou e coordena.



1



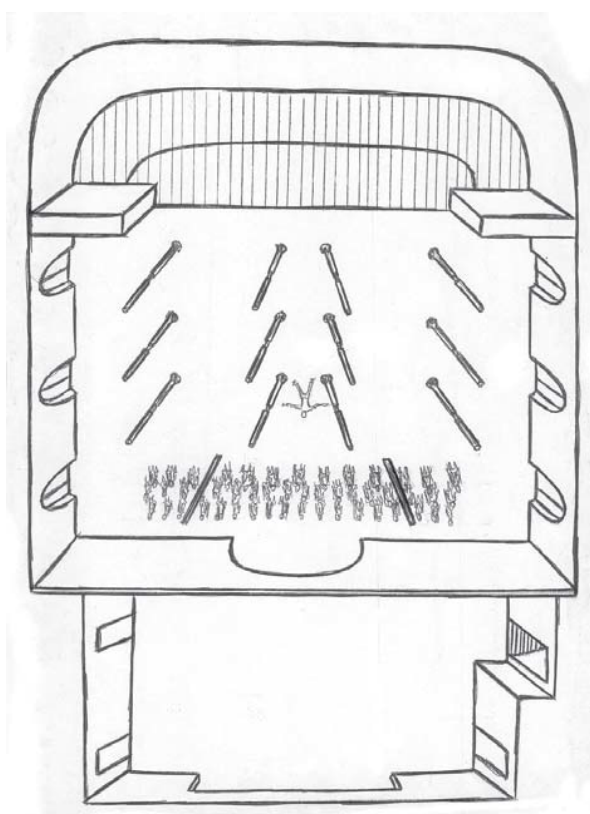
Fotos Marcello Holanda / arquivo TJA

2

Cena & Platéia



Foto Marcello Holanda / arquivo TJA



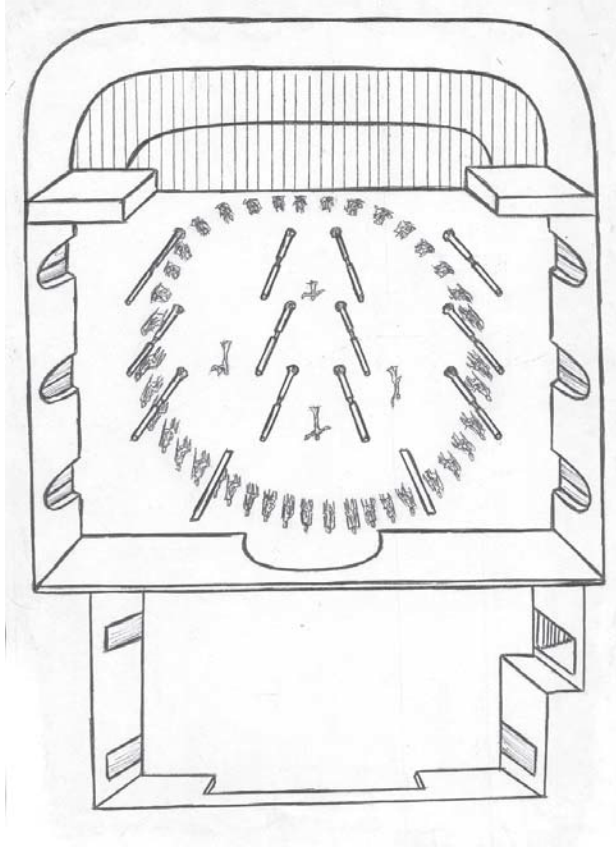
Desenho Yuri Yamamoto

Corpo a corpo: à flor da pele

O encontro físico do qual nos fala Grotowski, Barba e Brook, três dos chamados grandes diretores de teatro na cena contemporânea. Pesquisadores, experimentaram de modos distintos Artaud e práticas tradicionais de encenações no Oriente.

O encontro físico pode ser favorecido pela proximidade do ator com o espectador, marca das sessões do Projeto Porão.

Cena & Platéia



Desenho Yuri Yamamoto

Um público abraça uma cena

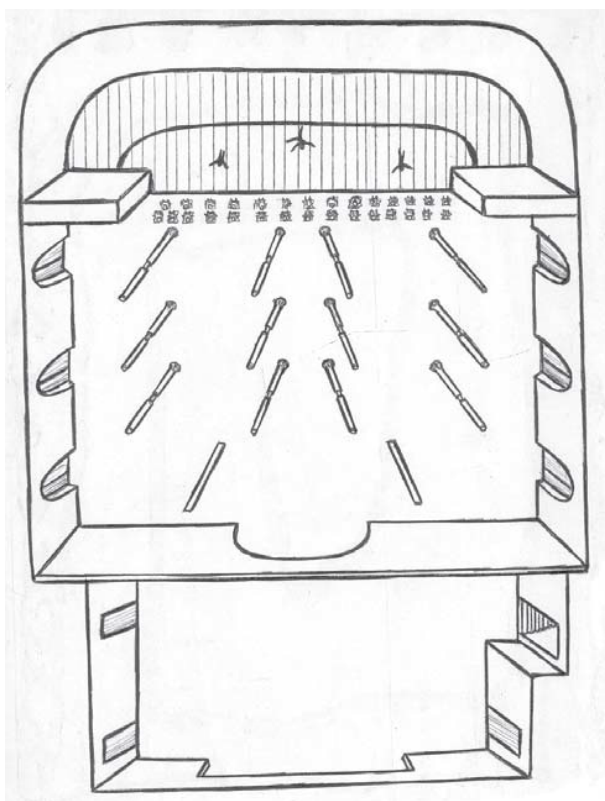
O ator Marcos Amaral faz "Delírios Rimbaud" (foto).

A parede preta ao fundo é a porta sanfonada que separa o porão propriamente dito do elevador, a plataforma móvel no fosso da orquestra



Foto Marcello Holanda / arquivo TJA

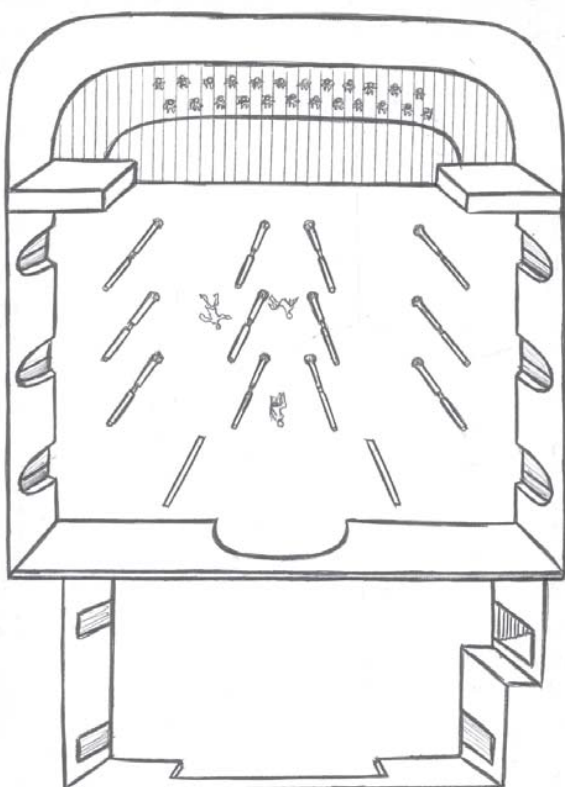
Cena & Platéia



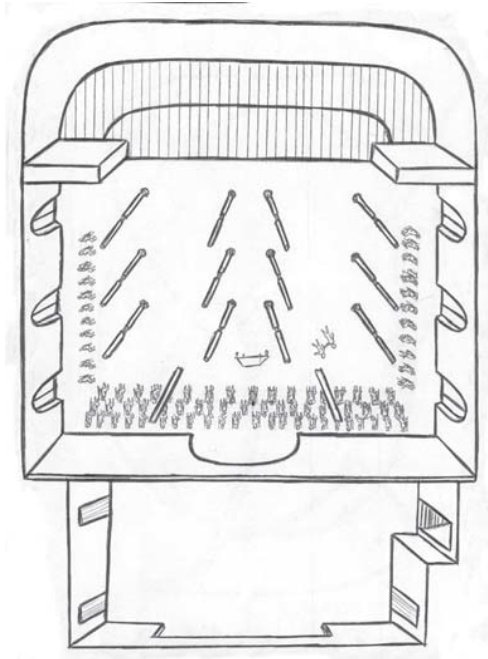
Cerco fechado

Visão frontal 1: o público 'fecha o cerco' à cena, que se desenrola, no chamado fosso da orquestra. O elevador é o próprio espaço da cena. Está parado, fixo, do início ao final da cena.

Visão frontal 2: como na temporada do espetáculo "O Dia da Lição", o público se abanca no fosso da orquestra. Sessões para, no máximo, 40 pessoas, que entram pelo palco principal e descem pelo elevador. Ocupam as únicas 40 cadeiras. Uma vez que o público toma assento, ninguém entra, ninguém sai. Caso alguém tenha que sair, terá que atravessar a cena em direção à porta dos fundos do teatro, a porta do porão.



Cena & Platéia



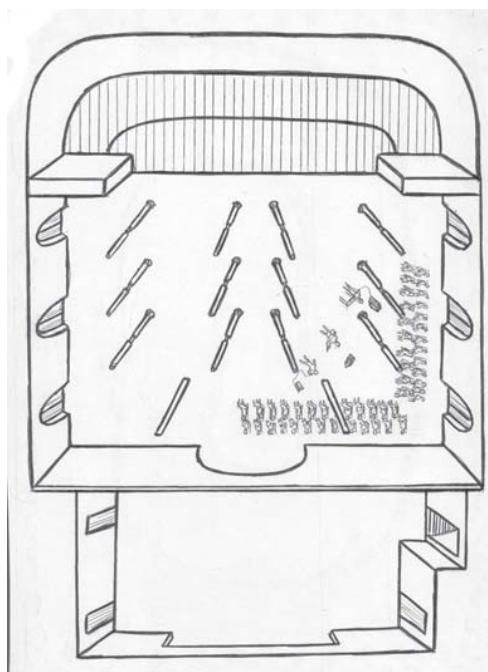
Fora da ordem

O espaço do acontecimento teatral é criado no encontro do ator com o espectador. No Projeto Porão, muitos encontros se processaram. O espaço físico foi várias vezes (re)desenhado para a cena e a platéia, pela cena-platéia.

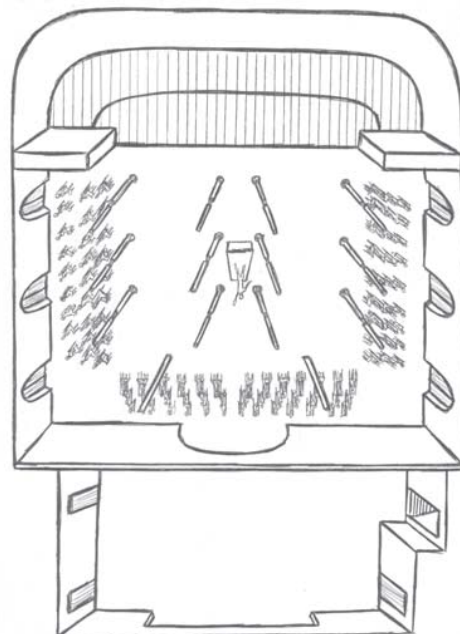
Aqui, três possibilidades utilizadas. Lembre que o público vai estar sempre um pouco 'fora do lugar' previamente marcado: as pessoas movem cadeiras, aproximando-as, distanciando-as, da cena ou da pessoa ao lado.

Quase sempre tem gente no chão. Seja pela lotação excessiva, pelo desenho da sala. Dependendo da montagem, só se tem visibilidade na primeira fila.

Os desenhos podem remeter a sessões distintas. Ou se aplicam à uma sessão com trabalhos diversos, cada um reivindicando uma acomodação específica do público.



Desenhos Yuri Yamamoto



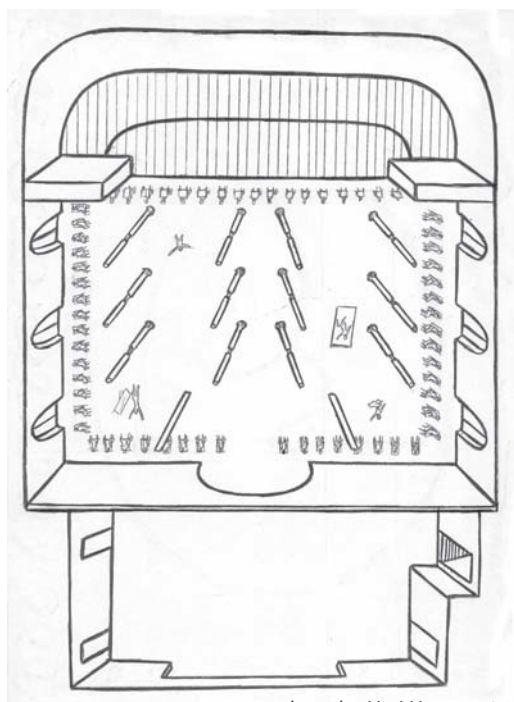
Cena & Platéia



foto Marcello Holanda / Arquivo TJA

Sessão Especial

Primeiro Aniversário do Projeto Porão



desenho Yuri Yamamoto

O porão como uma arena, ou um ringue, ou um terreiro de brincantes. Os limites se refazem a cada instante. São muitos trabalhos na sessão de aniversário e cada vez mais tênue o limite entre a cena e o público. Karin Virgínia dança "Espera", que ela coreografou. É um dos trabalhos da sessão número zero do projeto. "Espera" ganhou em 2000 o Primeiro Prêmio Itaú Cultural Dança, circuito nacional. Karin dança várias vezes no Porão o solo de cerca de 15 minutos.

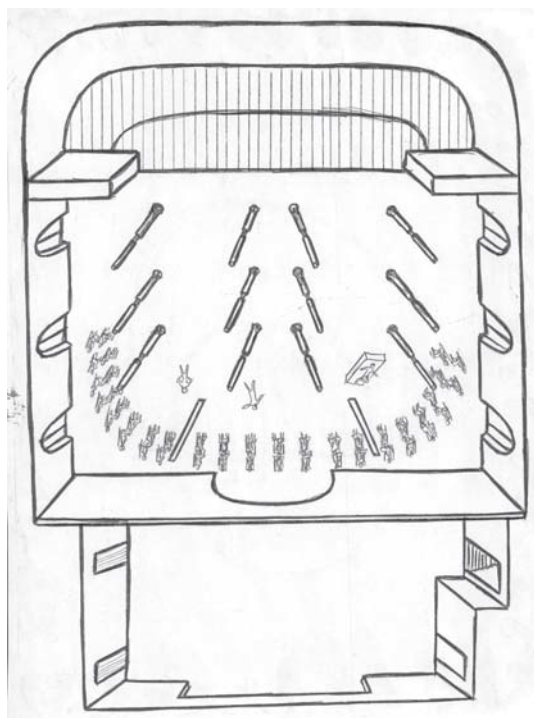
Como na celebração do primeiro aniversário do Porão, em maio de 2002, com mais de 300 pessoas. Muitas estão vindo pela primeira vez.

Opta-se por retirar a maior parte das cadeiras e todas as arquibancadas da sala, ampliando-se, assim, a capacidade de público do espaço. O público se reveza, também, circulando pelo jardim ou se demorando no Café. A sessão tem quase quatro horas de duração.

Cena & Platéia



foto Marcello Holanda / Arquivo TJA



desenho Yuri Yamamoto

Processador de públicos

A atriz Tica Fernandes e o ator Marcos Amaral agradecem ao mesmo público para o qual haviam dançado Márcio Slam e Felipe Gadelha. Depois da dança, uma dança das palavras: os atores usam poemas de Cecília Meireles.

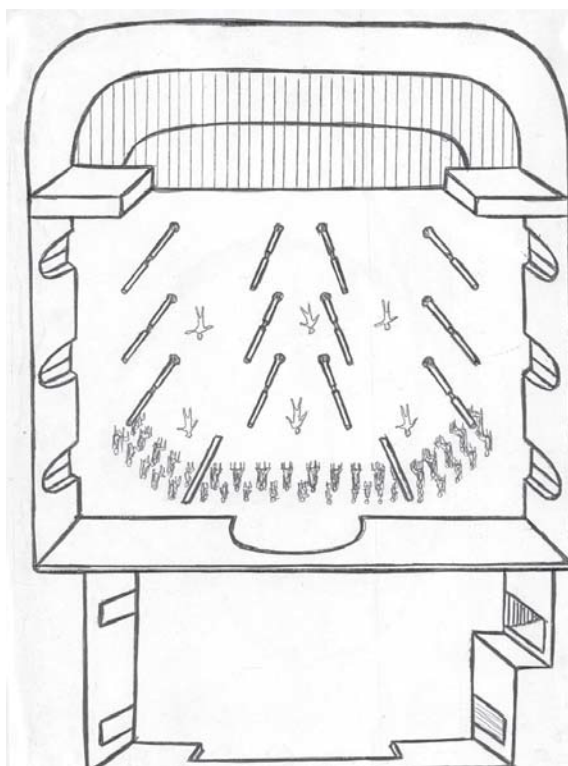
É possível tratar-se do 'mesmo público', uma vez que o encontro dos artistas com a platéia, acontecendo, provoca transformações em ambos?

Cena & Platéia



foto Marcello Holanda / Arquivo TJA

Excesso de modos



desenho Yuri Yamamoto

“Decididamente a favor do advérbio de modo”. Caetano citado por Arnaldo Antunes nos diz muito sobre o Projeto Porão. Modos de fazer que passam pelo público, pelos técnicos e produtores, pelos artistas. Como o bailarino e coreógrafo Márcio Slam (de malha preta, na foto com o bailarino Felipe Gadelha). Então aluno do Colégio de Dança do Ceará, ele faz no Porão exercícios que fazia em sala de aula. Slam participa desde a programação de abertura do projeto com trabalhos diversos. Um solo a partir da escrita de Caio Fernando Abreu e, com a sua Adão Cia. de Dança, variações em torno dos sete pecados capitais, .

Diz Arnaldo Antunes: “você pode pisar no chão e isso não ser nada, ou pode pisar no chão e isso ser uma performance fabulosa. Dependendo da maneira como você faz. Assim você pode fazer qualquer coisa, mas também não pode. Você está livre, mas com o rigor absoluto da verdade/intensidade de cada gesto”

Cena & Platéia



foto Cristiano Mascaro
Theatro José de Alencar:
Obra de Restauração 1989-1991



foto Gentil Barreira / Theatro José
de Alencar - O teatro e a cidade

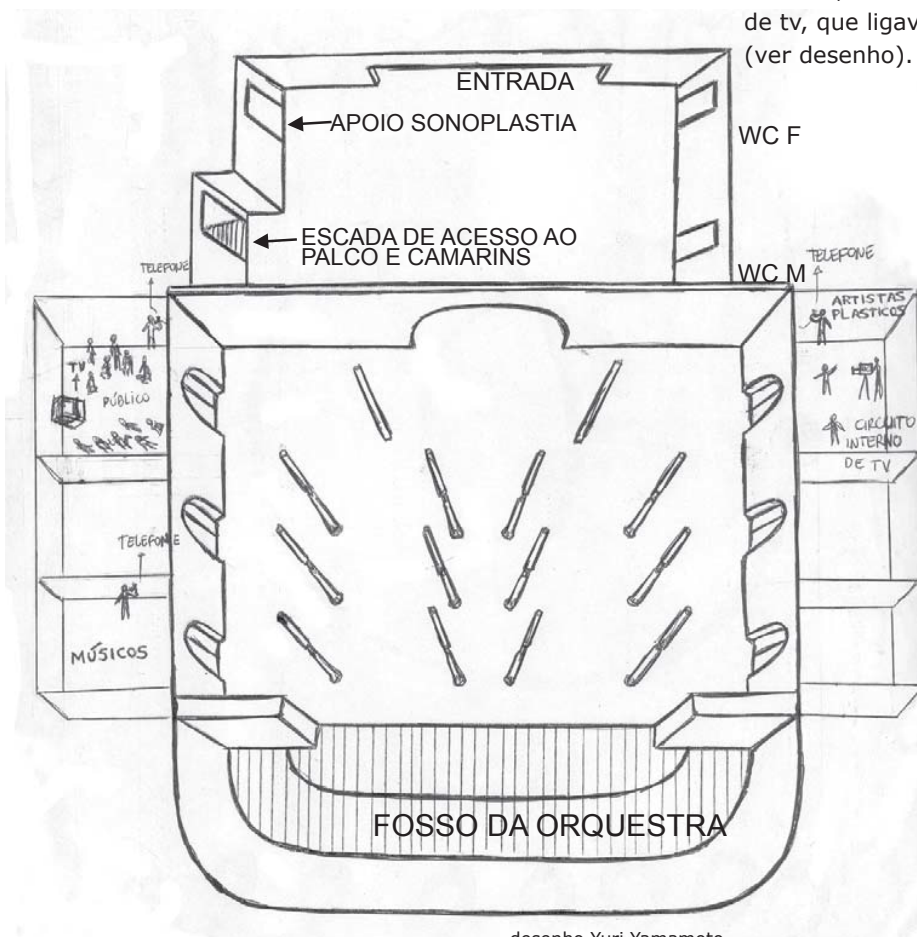
Camarim: curta o circuito

Os camarins foram inteiramente ocupados quando da reinauguração do TJA, em janeiro de 1991. O público andava pelos vários espaços do TJA.

A maioria dos camarins foi usada pelos artistas de portas abertas, na programação diurna. São quatro camarins no porão, todos iguais (foto menor).

Havia um novo porão e era a primeira vez que se tinha acesso a ele. Era o porão que se conhece hoje (foto maior). Quando dos 90 anos do TJA, em 2000, uma descida ao porão fazia parte do roteiro especial da visita guiada, com encenações nos camarins.

Numa sessão no Projeto Porão, Fernando Catatau fazia música num camarim. Os artistas plásticos do grupo Transição Listrada produziam imagens a partir de um outro camarim. Num terceiro, o público podia conversar com os artistas por telefone, intervindo no circuito interno de tv, que ligava os três ambientes (ver desenho).



desenho Yuri Yamamoto

Cena & Platéia



foto Marcello Holanda / Arquivo TJA

O Porão: visível, invisível

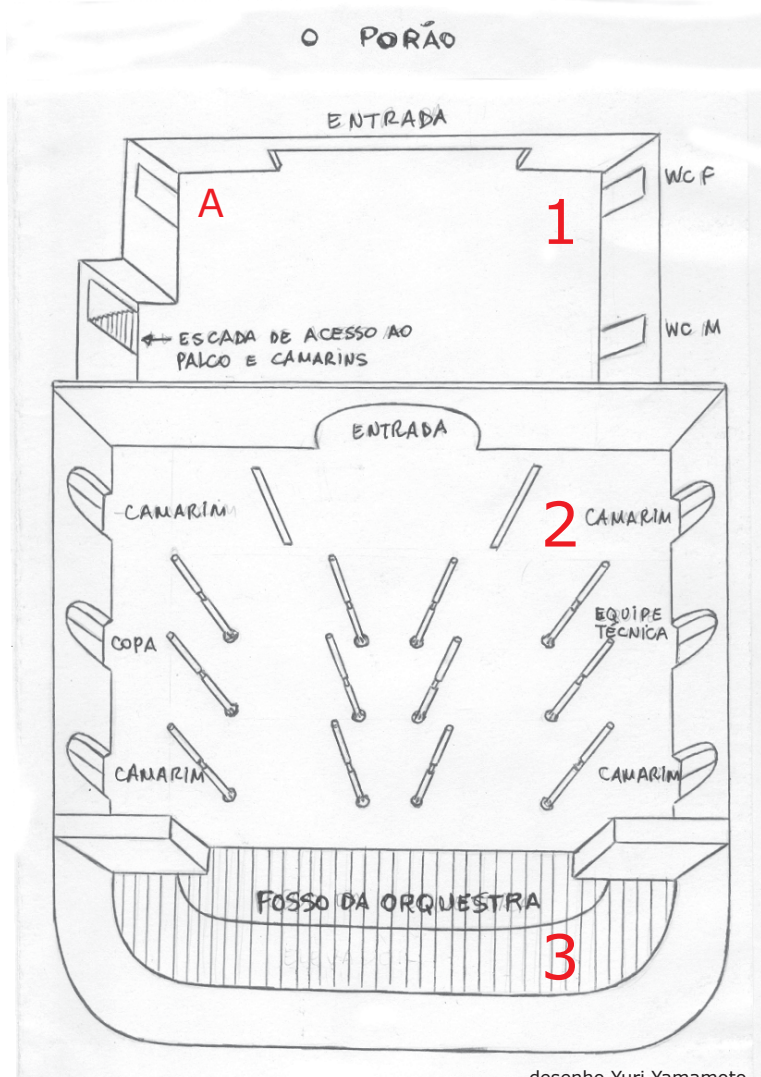
Área de apoio técnico. Bastidores de circulação de artistas, técnicos e produtores. O porão passa a ser usado também como espaço cênico desde a reinauguração do TJA, em 1991. O restauro de 1989-1991 dá ao espaço a configuração física que ele tem hoje.

O desenho reproduz as três partes nas quais se dividem o porão:

1) na passagem: dois banheiros; sala de apoio (A) usada para guardar material de sonoplastia; escada de acesso à contra-regragem e ao palco principal. Um lance acima, a escada leva aos dois camarins, instalados para funcionar como camarins primeiro bailarino, atriz principal etc.

2) Separado por uma cortina (entrada), segue-se o porão propriamente dito, com quatro camarins coletivos, copa de apoio e sala da coordenação da técnica. No Projeto Porão, é o espaço que vai ser mais usado cenicamente, como se vê na apresentação da banda Dona Zefinha (foto).

3) A parede escura (fundo da foto), é uma porta sanfonada, uma espécie de biombo gigante, separando o porão da plataforma móvel, um elevador de ligação com o palco principal. Elevada ao nível do palco, prolonga o mesmo, deixando-o mais perto da platéia. Quando no térreo, ou um pouco mais elevada, é o lugar da orquestra, daí o nome fosso da orquestra. Não é feita para uso cênico, mas é assim usada eventualmente. E não só na programação do Projeto Porão.



desenho Yuri Yamamoto

Cenas que migram I para além do porão

O Projeto Porão 'vaza'.... Tanto no que se refere ao uso do espaço físico - o espaço sob o palco principal -, quanto nas ressonâncias de trabalhos iniciados no projeto.

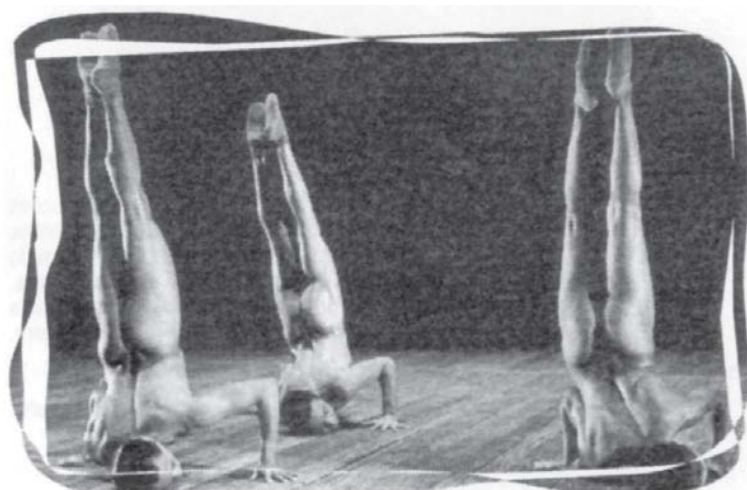


foto Delfina Rocha / Programa IV Bienal de Dança do Ceará

De-vir

Bailarino e coreógrafo, Fauller, então aluno do Colégio de Dança do Ceará, começou a experimentar no porão o que vinha pesquisando sobre corpo, resultando no espetáculo "De-vir". Em 2003, "De-vir" faz temporadas no teatro do Centro Dragão do Mar e participa da IV Bienal de Dança do Ceará (2003).



fotos Marcello Holanda
Arquivo TJA

Deus Danado

Os atores Adauto Camargo e Alcântara têm encontro com o texto "Deus Danado", de João Denis, na III Mostra Sesc Cariri de Teatro, Crato, 2001. A diretora Herê Aquino se junta aos seus colegas do Colégio de Direção Teatral e passam a trabalhar no Porão, fazendo 'no calor da pele' as primeiras cenas. "Deus Danado" volta ao Crato para a IV Mostra (2002). Em 2003, é premiado (Melhor Ator) no III Festival de Teatro de Fortaleza, selecionado para o X Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga e participa do Palco Giratório, programa de circulação do Sesc.

Cenas que migram II para além do porão



Samba do Metro Amor

O primeiro cd solo do cantor Ricardo Black, gravado em Berlim e Fortaleza é "Samba do Metro Amor". Pré-lançamento no Projeto Porão, mas não no espaço físico porão. Show ao ar livre no pátio interno do TJA. Segue-se uma série de shows em outro espaços da cidade.



Giz

Migrações no próprio TJA. "Giz", de Yuri Yamamoto, ora é apresentado no porão, no Projeto Porão; ora no porão mas como parte d'A Arte da Boa Vizinhaça; ou ainda no Boca Rica de Variedades, ao ar livre na Praça Mestre Pedro Boca Rica, do Cena. Yuri e a atriz Lua Ramos são então alunos do Colégio de Direção Teatral.

fotos Marcello Holanda
Arquivo TJA

PARTE II-B

ESPAÇO CÊNICO - O ENCONTRO DO ATOR COM O PÚBLICO

O teatro acontece em um espaço virtual que se atualiza no encontro do artista com o espectador. Quem fala é o dramaturgo e diretor teatral Artur Guedes. Estamos no porão do Theatro José de Alencar, no Centro de Fortaleza, uma sexta-feira qualquer de 2001, passa da meia-noite. Entre uma e outra atração da noite, Artur convida o público para voltar ao Projeto Porão e experimentar “Braseiro”, espetáculo com sua direção.

Cúmplice do projeto – que o traz ao teatro quase toda sexta-feira -, Artur Guedes fala da prática que vem se instaurando naquele espaço físico, no circuito do Projeto Porão. De como as sessões têm forjado esse que é por excelência o espaço cênico: o que *só existe* no encontro do artista com o público. E da alegria que isso tem provocado.

A fala não é nova. Ela passa por muitos Outros. O diretor polonês Grotowski “(...) afirma sua convicção de que a essência do teatro reside no vínculo entre ator e espectador”¹⁷⁵. Não é, pois, a primeira vez que uma fala nessa frequência atravessa o tempo de um encontro. Mas é nesse instante que ela se encarna: quando Artur Guedes levanta na platéia, entra em cena e fala¹⁷⁶. E sua fala reverbera no vazio agora pleno do intervalo entre uma e outra apresentação no Porão. Sua fala vira matéria. Matéria-prima. Matéria minha.

Artur Guedes vive em Fortaleza. Trabalha com teatro desde os anos 1980. “Braseiro” é, então, sua montagem mais recente. É a encenação do texto homônimo de Marcos Barbosa, com as atrizes Marta Aurélia e Tica Fernandes e os atores Danilo

¹⁷⁵ Em “Rumo a um teatro pobre”, livro de 1968, Grotowski dá o nome de ‘teatro pobre’ ao teatro que focaliza esse vínculo. In CARLSON (1995: 443).

¹⁷⁶ Os intervalos no Projeto Porão não eram usados só para desmontagem do trabalho apresentado e montagem do seguinte. Era comum as pessoas saírem da platéia para ‘anunciar’ programas os mais diversos com os quais estivessem envolvidas, quer acontecessem no TJA ou em outros espaços da cidade. Acontecia também de pessoas na platéia soltarem perguntas, observações, comentários sobre o que acabava de ser apresentado, mesmo não tendo sido proposto um debate. Às vezes, diziam um trecho da poesia alheia ou de sua autoria.

Souto e Marcos Amaral. Inicialmente montado em um armazém¹⁷⁷, na Praia de Iracema, onde estréia e faz sua primeira temporada em 2000, a concepção do espetáculo passa pela experimentação da proximidade física entre os atores e a platéia, que partilham um mesmo espaço. Como ocorre nas sessões do Porão. Um espaço único como o reivindica/prescreve Artaud em seu primeiro manifesto do Teatro da Crueldade:

*“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala”*¹⁷⁸.

ESPAÇO CÊNICO: BRECHAS E FUROS – O TRÂNSITO ENTRE A CENA E A PLATÉIA. UM INTENSO TRÁFEGO?

“Braseiro”, antes e pós-Projeto Porão, foi feito em diferentes outros espaços e condições. Artur Guedes afirma: “É sempre melhor quando não há *muita* separação entre platéia e espaço cênico”. É a relação ator e espectador que o espaço do porão propicia. A proximidade física entre platéia e cena, na maioria das vezes requer e/ou implica na composição de uma platéia de poucos: “Funciona melhor com público pequeno”, diz Artur Guedes. “Mais de 50 pessoas é multidão”.

Grotowski, que radicalizou o caráter processual do teatro, em um registro de experimentação tal onde, a partir de um momento, não há mais trabalhos finalizados

¹⁷⁷ Sob a direção de Carri Costa, da Cia. Cearense de Molecagem, o Centro Cultural Calango do Açude foi instalado num galpão na antiga zona portuária de Fortaleza. Área que vive um complexo processo de (re)qualificação de uso desde a instalação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em 1999. O nome Calango do Açude parodia o centro cultural implantado na área pelo Governo do Estado do Ceará.

¹⁷⁸ ARTAUD (1999: 110).

em formato de espetáculo, é um impulsionador da idéia-motora de platéias pequenas. Havendo espetáculo, a platéia do grupo de pesquisa de Grotowski não excede 30/50 pessoas: “(...) *pensar numa platéia maior*¹⁷⁹ *só poderia conduzir a um diluição do seu trabalho*”.

Sabe-se do efeito do ‘teatro pobre’ de Grotowski. Sua apresentação de “O Príncipe Constante” em Paris, em 1966, é caracterizada por vários críticos franceses como a *tão esperada materialização do ‘teatro artaudiano’*¹⁸⁰. Sua produção incide/tem ressonâncias no teatro contemporâneo desde que o italiano Eugenio Barba¹⁸¹, de certo modo, ‘revela’ Grotowski/introduz o ‘teatro pobre’ na Europa (além-Polônia) e, daí, no resto do Ocidente.

“De Grotowski vem a inspiração de um teatro centrado no ator”, diz o ator, diretor e dramaturgo Ricardo Guilherme em uma espécie de cartilha do Teatro Radical¹⁸². Entre outros mananciais, é na fonte rica do teatro pobre que os *radicais* mergulham quando “em busca de uma essência do teatro”, que encontram “na relação do ator com o público”.

A qualidade da relação cena & platéia passa por Grotowski pela problematização do espaço da cena, como fez Artaud. E diz da relação que se busca estabelecer com o espectador.

“O palco convencional é trocado por formas menores, mais íntimas de contato coletivo, nas quais o espectador se torna profundamente cômico da fisicalidade e presença do ator [o

¹⁷⁹ BROOK (1970 : 60).

¹⁸⁰ CARLSON (1997 : 443).

¹⁸¹ Já nos referimos ao teatro antropológico de Barba no item “Percurso do Público – Rumo a soluções espaciais múltiplas”, citando a passagem do Odin Teatret por Fortaleza.

¹⁸² Teatro Radical Brasileiro – Entrevista de Ruth Guimarães com Ricardo Guilherme, criador do Teatro Radical, 1995. A cartilha reúne a entrevista citada e a Primeira e Segunda Aulas do Curso de Encenadores Radicais. Radicais é como as pessoas de teatro em Fortaleza se referem aos artistas que trabalham com/a partir do pensamento-em-ação Teatro Radical, reunidos em torno da Associação de Teatro Radicais Livres, sobre a qual já nos referimos.

teatro] não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade e prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador. (...) Uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva entre ator e espectador é que constitui a base da troca: [citando Grotowski] A essência do teatro não se acha nem na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem na representação da vida cotidiana, nem mesmo numa visão (...) O teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo dos atores, diante de outros homens. [o teatro] como acontecimento vivido pelo público”¹⁸³.

É o que se busca nas experimentações no Porão, é o mote de “Braseiro” e está em práticas contemporâneas do fazer teatral que nos interessam sobretudo nesse trabalho (linhas que se tecem, se dobram, se encontram e se constituem em teias em permanente mutação).

Ressalte-se, entretanto, que tratamos aqui com experimentos distintos, ainda que cada um atravessado/percorrido e, talvez, perseguindo a realização da noção “do teatro de espetáculo puro e envolvimento do público sugerido por Artaud”¹⁸⁴.

O caso “Braseiro” nos diz da potência desse envolvimento. Várias vezes experimentado, o círculo fechado, “exatamente com 40 pessoas”, é “mais visceral: além da proximidade física dos atores, o espectador vê o outro espectador”, diz Artur Guedes¹⁸⁵. Uma outra brecha, pois, abre-se no espaço/na prática teatral.

¹⁸⁴ CARLSON (1997 : 444).

¹⁸⁵ Trechos de falas captadas em encontros informais, conversas ao telefone e via e-mail. Para checagem final de dados, conversamos por telefone, julho 2003. Guedes trabalha atualmente Qorpo Santo e Adolfo Caminha para a montagem de “Uma relação tão natural”. Ainda não definiu o lugar da apresentação, mas sabe que não será um teatro convencional, à italiana, e opera na perspectiva de usar um espaço de extrema proximidade do público com a cena.

Abertura para a possibilidade de o teatro ser um lugar¹⁸⁶, também, para o encontro do espectador com outro espectador, uma vez que “(...) o olhar e o desejo do e dos espectadores é que constituem a produção cênica, dando sentido à cena concebida como uma multiplicidade variável de enunciadores”¹⁸⁷, “ainda que o ator seja o lugar onde o Outro se joga o tempo todo”¹⁸⁸:

“(...) Devemos devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada”¹⁸⁹.

Há mais brecha¹⁹⁰ no espaço/na prática teatral que sai dos lugares convencionais, que se desprega das “caixas temporárias e descartáveis”¹⁹¹; que nelas possam ser criados, como é o caso do Porão; que não as reconhecendo, já se instalam para além das caixas prontas, mas em outras igualmente provisórias, que se farão, como aquelas, descartáveis. Movimento de ondas do mar.

Trata-se de um furo pelo qual o teatro pode ainda vazar/transbordar. Um furo para o que pode se passar desde que se instaure uma visão interdita pelo palco italiano, nos moldes convencionais, ou seja, a platéia no escuro x a cena

¹⁸⁶ Lembramos que trabalhamos a noção de lugar como um espaço praticado (DE CERTEAU), já assinalada.

¹⁸⁷ PAVIS (1999 : 140).

¹⁸⁸ Encontro de orientação com o Prof. Daniel Lins.

¹⁸⁹ KANTOR (1998 : 17).

¹⁹⁰ Da revista Bravo, 37, p. 102-103. Texto: o intervalo das coisas – A investigação e as séries exploradas por Carmela Gross, de Kátia Canton. “*Meus trabalhos parecem muito diversos entre si. Na verdade, eles se ligam pela poética, por uma mesma atitude na investigação dos materiais. A questão da obra é sempre a mesma: fala de intervalos, dos buracos entre as coisas, mais do que das coisas em si*”.

¹⁹¹ O autor vai diferenciar teatro/acontecimento teatral de teatros/edificações, “que são caixas temporárias e descartáveis”. BROOK (1999 : 78).

iluminada. Da citada ‘caverna luminosa’, na expressão de Georges de Banu usada por Oswald Barroso na descrição do palco italiano, para a visão do espectador pelo artista. Do que se trata?

*“No início dos anos 70, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como ‘teatros’. Nos primeiros três anos, fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais (...). Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da platéia invisível a que estavam acostumados”*¹⁹².

Sobre a experiência de estar em meio à uma platéia visível, à uma platéia não só exposta/possivelmente disposta ao acontecimento teatral, mas também exposta ao olho/aos olhos/ao olhar do ator, diz um dos atores do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, dirigido por Peter Brook e sediado em Paris:

*“Passei dez anos da minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, teria entrado em pânico pela sensação de desnudamento. Teria perdido a mais importante de minhas efesas. Eu pensaria: ‘Que pesadelo é ver o rosto deles!’ ”*¹⁹³.

O que pode se passar no espaço em que o espectador está à vista, como nas mais corriqueiras experiências de teatro de rua, mas para além delas? Do que estamos tratando, senão da criação de outros sentidos, da atribuição de sentidos, da invenção de mundos? *“Para sua surpresa [do ator que temia ver e passa a ver o*

¹⁹² BROOK (1999 : 05).

¹⁹³ Ibidem, p. 05.

espectador], ele descobriu que, pelo contrário, ver os espectadores dava um novo sentido ao seu trabalho”¹⁹⁴.

ESPAÇO CÊNICO – UM ENTRE: EIS UM INTERVALO

Brechas, furos, aberturas. No espaço e na prática teatral, que estão para nós - espaço e prática -, como intervalos ou instantes intervalares. Na vida, como no teatro, ou, no teatro, como na vida, é aqui que tudo acontece. Ou que pode acontecer. Não mais que um ‘entre’.

Vivendo no Ceará, com atuação a partir de Fortaleza, os anteriormente citados radicais problematizam o espaço cênico, mas não restringem o Teatro Radical à prática de espaços não-convencionais, nos quais se possa diluir/diminuir/fazer desaparecer a separação entre atores e público:

“Não, não há uma pré-determinação de espaço para se fazer Teatro Radical. Pode ser um palco italiano, uma arena ou mesmo uma rua, uma praça. É irrelevante o espaço em si. O que interessa é o que se faz nesse espaço e a relação ator/espectador que nele se estabelece”¹⁹⁵.

O Teatro Radical tem vários registros na cena do Porão. Ricardo Guilherme, autor do artigo-manifesto¹⁹⁶ de 1988 que faz insurgir o Teatro Radical¹⁹⁷, encena sob o

¹⁹⁴ Ibidem, p. 05.

¹⁹⁵ Já citada Cartilha do Teatro Radical.

¹⁹⁶ “A idéia do TRB (...) surge embrionariamente em 1988 em forma de artigo (...) no Correio Brasiliense (Brasília/DF). (...) a motivação para pensar [o TRB] foi a minha inquietação em relação ao que se fazia no chamado mundo pós-moderno: um teatro caudatário de outras linguagens. Era preciso redefinir uma linguagem (...) específica, que (...) se bastasse a si mesma. A distorção de espetáculos cada vez mais centrados na luz, no cenário, em efeitos pré-gravados (...) numa absorção de tecnologias que não são inerentes à fundação precípua do teatro contradizia a minha convicção de que o teatro deve ser centrado no ator. (...) se tivesse de destituí-lo [o teatro] de todos esses elementos acessórios. Sem eles, o que restaria do teatro? A fabulação do ator e do espectador”. Cartilha do TR, s.d., Fortaleza. As passagens de RG pelo Porão reafirmam aqui o efeito multidão que uma produção teatral requer, mesmo sendo um solo. Ele faz textos, dirige, é ator. Mas há, sempre, uma legião com ele. Mantém uma interlocução contínua com ex-alunos, como os diretores Ghil Brandão (Pessoas de Teatro) e Karlo Kardoço (Cia. Pã), que, com o Grupo Pesquisa, fundado em 1978 por RG, instituíram em 1997 a Associação de Teatro Radicais Livres. Também ex-alunas de RG no Curso de Arte Dramática da UFC, Hertenha Glauce dirige o Grupo Mirante, da Unifor, e Suzy Elida, com quem é casado, participa como assistente de direção da maioria de seus trabalhos.

palco principal do José de Alencar “A divina comédia de Dante e Moacir”; comemora 20 anos de circulação de “Apareceu a Margarida”; estréia a aula-espetáculo “No Ato!”, apresenta pela primeira vez em Fortaleza a aula-espetáculo “Rá!”; faz “DNA – Deleuze, Nietzsche e Artaud”; além de estar na programação do primeiro mês de temporada do projeto, em maio de 2001, com a performance “GG com RG”. São trabalhos solos.

Mais trabalhos dos radicais passam pelo porão: “A”, solo com a atriz Eugênia Siebra, e “Amar – verbo intransitivo”, com Hertenha Glauce e Cícero Teixeira Lopes, direção de Suzy Elida Lins. Mais uma vez, uma série de experimentos distintos perseguindo a instauração de uma mesa prática: a de processar encontros, com ênfase no necessário encontro do ator com o espectador – “*O espectador nunca é passivo. Ser espectador é uma atividade e já é em si uma ação (...)*”¹⁹⁸ -, encontro sem o qual o teatro não existe.

Mesmo operando com a não ‘pré-determinação de espaço para se fazer Teatro Radical’, os radicais sabem da relevância do espaço e da prática que - só através dela - pode transformar esse espaço em *lugar do teatro*.

Quando da instalação do Teatro Radical/edificação, no final dos anos 1990, um velho armazém da Praia de Iracema foi o espaço escolhido para ser transformado, com a prática, em lugar de teatro. Que tratamento os radicais dão, pois, ao espaço? Eles que compreendem que “*o lugar de onde o público assiste a uma encenação subsidia a sua percepção em relação ao espetáculo*”?¹⁹⁹

No Teatro Radical, o termo aqui se refere tanto à edificação quanto o pensamento-em-ação, esse lugar é criado a partir de um espaço modulável. O espaço do público e o espaço da cena, estão os dois imbricados, os dois inscritos numa mesma sala. E não em duas, como o espaço convencional do teatro à italiana. A cena

¹⁹⁷ Já citada Cartilha do Teatro Radical.

¹⁹⁸ Já citada Cartilha do Teatro Radical.

¹⁹⁹ Já citada Cartilha do Teatro Radical.

pode transcorrer em uma passarela em forma de L ou no chão do teatro, por exemplo, com o público em torno, sempre muito próximo, em arquibancadas.

Trata-se, quase sempre, do uso de um espaço nu, cru, no sentido que Peter Brook reivindica para espaço vazio, no sentido de “ausência de formas rígidas” e de manifestação do vazio a ser experimentado, compartilhado (ator e espectador, ator e ator, espectador e espectador). Um espaço vazio porém pleno, uma vez que, assim compreendemos, parece expressar uma espécie de desejo/necessidade de esquecimento da história: “Como a área vazia não conta uma história”, diz Peter Brook, cada espectador estaria, supostamente, livre e desimpedido: *“Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. (...) no teatro é possível experimentar (...) a extraordinária experiência do vazio (...)”*²⁰⁰.

O olho que olha no teatro, como o deseja Artaud, é o olho-todos-os-sentidos. O olho do “alerta corporal”²⁰¹ que subjaz à “presença do Outro”. Desativado o *voyeur* – para o encontro que, acreditamos, tem no teatro um espaço visceral, o *voyeur* está em disfunção -, desativado o *voyeur*, o olho do nosso desejo é “o olho que olha, o olho que ouve, o olho que lê. E também o olho que compreende com a pele”²⁰². Porque “o corpo é para usar. O corpo é para ser usado”, uma vez que “O Homem não tem um Corpo distinto de sua alma, pois o que se denomina corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acesso da Alma nessa etapa”²⁰³.

²⁰⁰ BROOK (1999 : 25).

²⁰¹ Alerta corporal e Presença do outro: Fala do ator Danilo Pinho em debate depois de seu espetáculo solo “Sui Generis”, Teatro Sesc Emiliano Queiroz, junho de 2003.

²⁰² BANDEIRA, João (org.) “Arnaldo Antunes – 40 Escritos”. SP, Ed. Iluminuras, 2002. É uma repetição da citação que usamos nas primeiras páginas deste trabalho.

²⁰³ Do poeta William Blake citado por Arnaldo Antunes no livro citado na nota anterior.

CONCLUSÃO

Do porão, instalemo-nos agora, mais uma vez provisoriamente, no palco principal do Theatro José de Alencar. Para ser preciso, na platéia, uma vez que no palco dança Carlotta Ikeda, a bailarina e coreógrafa japonesa que criou e dirige a Cia. Ariadone, sediada em Bordeaux, na França. Mudamos de espaço e de tempo. Anterior ao Projeto Porão, estamos em maio de 2000, abrindo as comemorações dos 90 anos do José de Alencar. Somos mais de 600 pessoas.

Algo se passa. O quê? O que está acontecendo? O que quer que seja, está para além do que compreendemos como entendimento. Clarice Lispector diz que “viver ultrapassa qualquer entendimento”. Poderíamos dizer que, sendo uma primeira apresentação de *butô* no Ceará, não são tantos assim na platéia os que conhecem Ikeda e o movimento que surge para o Ocidente vindo do Japão pós-II Guerra.

Estamos vivendo uma experiência radicalmente nova, que talvez escape à uma apreensão racional. Como dizer da mudança instantânea da atmosfera da mais oficial sala de espetáculos de Fortaleza? Da qualidade do silêncio que nos atravessa? O que está acontecendo? Antes que a pergunta seja posta, já era. Aliás, já é “O que aconteceu?”. Como dar conta de um possível registro, uma vez que o acontecimento teatral não tem permanência? Não é uma pergunta que possamos responder. Volta Saramago, como na abertura deste trabalho, dizendo: “Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas”.

Como registrar o que está acontecendo, uma vez que o acontecimento teatral não tem permanência? Se usamos Ikeda no início deste trabalho como um bilhete de acesso, faremos dela, agora, uma plataforma de lançamento. O *butô* de Ikeda foi um convite para pensar sobre Público. Tentamos fazer desta dissertação um espaço de possíveis, como foi o Projeto Porão na trajetória recente do Theatro José de Alencar.

Qual termo nos serve para dizer do que se passa **entre** a platéia e Ikeda no Teatro José de Alencar? Sim, em um *entre*. Como o Projeto Porão, um possível que se instaurou nos interstícios do mundo oficial e do mundo não-oficial. Uma brecha. Um furo.

Se o teatro acontece em um espaço virtual atualizado no encontro do artista com o público - um espaço *criado*, um espaço *que se instaura* com o público - como não pensar público no patamar de artista, como Nietzsche sugere no livro Nascimento da Tragédia?

Nosso esforço neste trabalho de pesquisa foi abrir brechas que nos possibilitem operar com a noção de público como um vetor de potências, assim como pensamos a arte e os artistas. Que outra tarefa temos – artistas e públicos – que não a invenção da vida?

Uma noção de público em cuja elaboração trabalhamos, deveria nos permitir uma experiência de alteridade, de encontro com o outro, como a experiência de olhar para o espelho inventada por Clarice Lispector e publicada em “Para não esquecer”²⁰⁴:

“Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há de surpreendê-lo sozinho, quando

²⁰⁴ LISPECTOR, Clarice. “Para não esquecer”. São Paulo, Ed. Siciliano, 1992. O texto, modificado, na versão publicada em “Água Viva”. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1998: “O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. O corpo da coisa. Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito”.

pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha. Devo ter precisado de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: (...).”

A experiência com Ikeda no José de Alencar remete-nos, sim, ao esquecimento de si do qual nos fala Clarice. Mas, sobretudo, nos instala em um daqueles instantes em que, de súbito, damos-nos conta da vida, de sua pulsação. **E quando estranho a vida aí é que começa a vida.** A fala é de Clarice em “Água Viva”.

É um aprendizado que se incorpora. E a sociologia também nos ensinou que a gente aprende é pelo corpo, com o corpo:

“Justamente porque o corpo está (em graus diversos) exposto, posto em xeque, em perigo no mundo, confrontado ao risco da emoção, da ferida, do sofrimento, por vezes da morte, portanto obrigado a levar o mundo a sério (e nada é mais sério do que a emoção, que atinge o âmago dos dispositivos orgânicos), ele está apto a adquirir disposições que constituem elas mesmas aberturas ao mundo, isto é, às próprias estruturas do mundo social de que constituem a forma incorporada. A relação com o mundo é uma relação de presença no mundo, de estar no mundo, no sentido de pertencer ao mundo, de ser possuído por ele, na qual nem o agente nem o objeto são colocados como tais. O grau em que o corpo é investido nessa relação constitui decerto um dos principais determinantes do interesse e da atenção que

*se acham nela mobilizados, bem como da importância – mensurável por sua duração, sua intensidade etc. – das modificações corporais dela decorrentes. **Aprendemos pelo corpo** (grifo nosso). A ordem social se inscreve nos corpos por meio dessa confrontação permanente, mais ou menos dramática, mas que sempre confere um lugar importante à afetividade e, mais ainda, às transações afetivas com o ambiente social. É claro, sobretudo após os trabalhos de Michel Foucault, poder-se-á pensar na normalização exercida pela disciplina das instituições. Contudo, é preciso deixar de subestimar a pressão ou a opressão, contínuas e por vezes desapercibidas, da ordem ordinária das coisas, os condicionamentos impostos pelas condições materiais de existência, pelas surdas injunções, e a ‘violência inerte’ (como diz Sartre) das estruturas econômicas e sociais e dos mecanismos por meio dos quais elas se reproduzem. As injunções sociais mais sérias se dirigem ao corpo e não ao intelecto, o primeiro tratado como um ‘rascunho’ (...)”²⁰⁵.*

A experiência com Ikeda no palco principal do José de Alencar nos serve para dizer da importância da atuação de instituições públicas como o Teatro José de Alencar. Há iniciativas que só uma instituição pública, mantida pelo governo, pode executar? Estaria também nessas instituições brechas para resistência à intromissão da lógica do capital em todas as esferas de nossas vidas?

Como germinar práticas sociais vitalizadoras tem sido uma indagação constante em nosso trabalho. Sendo o desejo, como anotamos na Parte I, Item A deste trabalho, produzido **na** e produtor **da** vida social; sendo os processos de subjetivação matéria-prima desta produção, e por sua vez, produzidos no mesmo circuito; sendo o teatro, como dito na Parte I, Item B, um campo de cultivo de potências de vida; nossa dissertação, se concluída pudesse ser, terminaria por um esvaziar-se.

²⁰⁵ BOURDIEU (2001: 171-172).

Como na vida, quando o corpo sente que algo se finda. Estaríamos, pois, jogados outra vez no vazio, como um tempo escrito por Marguerite Duras²⁰⁶ em “Olhos Azuis, Cabelos Pretos” : “... *as horas se esvaziam de toda substância até se tornarem espaços nus, areias de pura travessia*”.

²⁰⁶ DURAS (1987: 102).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ANTUNES, Arnaldo. Arnaldo Antunes – 40 Escritos. (org. João Bandeira). São Paulo, Ed. Iluminuras, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Otacílio de. Fortaleza Descalça. Fortaleza, Ed. UFC, 1992.
- AZEVEDO, Sânzio. “A Padaria Espiritual e sua originalidade”. In: Ceará de corpo e alma – um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz (org. Gilmar Chaves). Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002, p. 318-322.
- _____. “Grêmios Literários do Ceará”. In: História do Ceará (coord. Simone de Souza). Fortaleza, UFC/Fundação Demócrito Rocha, 1989, p. 180-192.
- BARROSO, Oswald. Theatro José de Alencar – O Teatro e a Cidade. Fortaleza, Terra da Luz Editorial, 2002.
- BARBALHO, Alexandre. Relações entre Estado e Cultura no Brasil. Ijuí, Editora Unijui, 1998.
- BARBA, Eugenio. “Teatro Eurasiano”. In: Além das Ilhas Flutuantes. Campinas, Hucitec, Editora da Unicamp, 1991, p. 193-197.
- _____. “Quatro Espectadores”. In: Além das Ilhas Flutuantes. Campinas, Hucitec, Editora da Unicamp, 1991, p. 198-197 e 198-203.
- _____. “Algo rico y extraño”. In: The castle of Holstebro. Dinamarca, Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium, s/d.
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. A arte de ser ator – dicionário de antropologia teatral. Campinas, Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.
- BETTY, Luis Carlos (coord.). Fortaleza Vinte e Sete Graus. SP, BBG Comunicação/Ed. Tempo de Imagem, 1996.
- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981.
- BORZACHIELLO DA SILVA, José. Nas trilhas da cidade. Fortaleza, Ed. Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará/Museu do Ceará, Col. Outras Histórias, 2001.
- _____. “Fortaleza, mar e sertão”. In: Ceará de corpo e alma – um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz (org. Gilmar Chaves). Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002, p. 123-129.
- _____. “O algodão na organização do espaço”. In: História do Ceará (coord. Simone Souza). Fortaleza, Universidade Federal do Ceará/Fundação Demócrito Rocha, 1989, pp. 79-89.
- _____. “A cidade contemporânea no Ceará”. In: Uma nova história do Ceará (org. Simone Souza). Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, s/d, p. 215-236.

BORNHEIM, Gerd. "A descoberta do homem e do mundo". In: A descoberta do homem e do mundo (org. Adauto Novaes). São Paulo, Minc/Funarte - Cia. das Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
 _____ . (coord.) *Miséria do Mundo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2001.
 _____ . *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2001.
 _____ . *Contrafogos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
 _____ . *Razões Práticas - sobre a teoria da ação*. SP, Papyrus Editora, 1997.
 _____ . *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
 _____ . *As Regras da Arte*. SP, Companhia das Letras, 1996.
 _____ . *A Economia das Trocas Simbólicas*. SP, Ed. Perspectiva, 1992.
 _____ . (introdução, organização e seleção Sérgio Miceli).
 _____ . *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1989.
 _____ . *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc. *Réponses – Pour une anthropologie réflexive*. Paris, Editions du Seuil, 1992.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1981.

BRASSAÍ. *Conversas com Picasso*. Rio de Janeiro, Cosac & Naify, 2000.

BRITO, Sérgio. *O palco dos outros*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1993.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo – Memórias*. Rio de Janeiro, Bertrand Russel, 2000.
 _____ . *A porta aberta*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1999.
 _____ . *O ponto de mudança – Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
 _____ . *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1970.

CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. Fortaleza, Gráfica ABC, Fortaleza, 1997.

CARNEIRO GIRÃO, Valdelice. "Da conquista à implantação dos primeiros núcleos urbanos na capitania do Siará Grande". In: *História do Ceará* (coord. Simone de Souza). Fortaleza, UFC/Fundação Demócrito Rocha, 1989, p. 23-41.

CALVINO, Ítalo. *O visconde partido ao meio*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Unesp, 1997, cap. 19-22, p. 365-523: "O século XX (1930-1950)", p. 365-398; "O século XX (1959-1965)", p. 399-440; "O século XX (1965-1980)", p. 441-488; "O século XX (a partir de 1980)", p. 489-523.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo, Cortez Editora, 1989.

- _____. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico”. In: O direito à memória – Patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1991, p. 37-46.
- CHABLOZ, Jean-Pierre. Revelação do Ceará. Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 1993.
- COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1997.
- _____. Artaud-Posição da Carne. São Paulo, Ed. Brasiliense, Col. Encanto Radical, 1983.
- CORDEIRO, Celeste. Brinquedos da Memória A infância em Fortaleza no início do século XX. Fortaleza, Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1996.
- _____. “O Ceará na segunda metade do século XIX”. In: Uma nova história do Ceará (org. Simone Souza). Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, s/d, pp. 136-161.
- COSTA, Marcelo Farias. “Um autor em dois atos – Primeiro Ato”. In: Eduardo Campos – Teatro Completo Teatro (org. Marcelo Costa). Fortaleza, Ed. UFC/Casa de José de Alencar, 1999, vol I.
- _____. “Um autor em dois atos – Segundo Ato”. In: Eduardo Campos – Teatro Completo Teatro (org. Marcelo Costa). Fortaleza, Ed. UFC/Casa de José de Alencar, 1999, vol. II.
- História do Teatro Cearense. Fortaleza, Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1972.
- _____. “Um teatro sempre em recomeço” in Ceará de Corpo e Alma – Um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz, (org. Gilmar Chaves), Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 225-228.
- _____. Panorama do Teatro Cearense. Fortaleza, Edição Comemorativa da Inauguração do Teatro do Ibeu-Ce, 1997.
- _____. (org.) Teatro na Terra da Luz. Fortaleza, Ed. UFC, 1985.
- COSTA, Marcelo Farias Costa. GUILHERME, Ricardo. Teatro – Obra Completa de Carlos Câmara. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1979.
- DABUL, Lígia. Um percurso da pintura. A produção de identidades de artista. Niterói, EdUFF, 2001.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? São Paulo, Ed. 34, 1997.
- _____. “Ano zero – Rostidade”. In: Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3, São Paulo, Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- DURAS, Marguerite. Olhos Azuis, Cabelos Pretos. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1987.
- _____. O Deslumbramento. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986.

- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano – Artes de fazer. Petrópolis, Ed. Vozes, 1996.
- DIAS, Rosa Maria. Nietzsche Educador. São Paulo, Ed. Scipione, 1993.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Carlos Drummond de Andrade - Antologia Poética” (org. do autor). Rio de Janeiro, Ed. Record, 2002.
- ESSLIN, Martin. “O teatro artaudiano – teoria e prática”. In: Artaud. São Paulo, Ed. Cultrix/Editora da USP, 1978, p. 72-89.
- FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1992.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: Assim falou Nietzsche II – Memória, Tragédia e Cultura (org. Charles Feitosa, Miguel Barrenechea). Rio de Janeiro, UniRio – Mestrado História Social e Documento / Faperj / Relume Dumará, 2000, p. 37-48.
- FONTENELE, Airton. “Como nasceu o futebol no Ceará”. In: Ceará de Corpo e Alma – Um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz, (org. Gilmar Chaves). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 258-265.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: Microfísica do Poder (org. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1992, 10 edição, p. 15-37.
- _____. “Poder - Corpo”. In: Microfísica do Poder (org. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1992, 10 edição, p. 145-152.
- FUENTES, Carlos. “Introdução”. In: O diário de Frida Kahlo – um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995, 7-27,
- FURTADO, Beatriz. Imagens eletrônicas e paisagens urbanas – Intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- GADELHA, Mona. José de Alencar. Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, Col. Terra Bárbara, 2001.
- GEORGE, David. Teatro e Antropofagia. São Paulo, Global Editora, 1985.
- GOMBRICH, E.H. A história da arte. Rio de Janeiro, LTC Editora, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Lisboa, Portugal, Forja Editora Sarl, 1975.
- GUATTARI, Félix. Caosmose – Um novo paradigma estético. São Paulo, Editora 34, 2000.
- GUILHERME, Ricardo. História do Teatro (1880-1910). Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 1981.

- GUILHERME AMARAL, Eduardo Lúcio. Barão de Studart – Memória da Distinção. Fortaleza, Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, Col. Outras Histórias, vol. 9.
- HARDT, Michael. NEGRI, Antônio. Império. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2000.
- HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000.
- HILST, Hilda. A Obscena Senhora D. São Paulo, Ed. Globo, 2001.
 _____ . Cartas de um sedutor. São Paulo, Ed. Globo, 2001.
 _____ . Júblio, memória, noviciado da paixão. São Paulo, Ed. Globo, 2001.
- KANTOR, Tadeusz. “O teatro da morte”. In: Folhetim. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 1998, número zero, p. 3-20.
- KUSANO, Darci Yasuco. O que é teatro nô. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984, col. Primeiros Passos.
- LEITE, Ary Bezerra. História da Energia no Ceará. Fortaleza, Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1996.
- LIBERAL DE CASTRO, José. “Arquitetura de ferro no Ceará”. In: Ecletismo na Arquitetura Brasileira (org. Annateresa Fabris). São Paulo, Nobel/Edusp 1987.
- LIBERAL DE CASTRO, José. Pequena informação relativa à arquitetura antiga no Ceará. Fortaleza, Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia da IX Região”, 1977.
- LINS, Daniel (org.). Cultura e Subjetividade – Saberes Nômades. Campinas, SP, Papyrus, 2002
 _____ . “Nietzsche e Artaud: escrita e poética do túmulo”. In: Assim falou Nietzsche II – Memória, Tragédia e Cultura (org. Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea). Rio de Janeiro, UniRio – Mestrado História Social e Documento / Faperj / Relume Dumará, 2000, p. 21-30.
 _____ . Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.
 _____ . “A escrita das origens: Artaud e Nietzsche”. In: Assim falou Nietzsche (org. Olímpio José Pimenta Neto, Miguel Angel de Barrenechea). Rio de Janeiro, Sette Letras/Universidade Federal de Ouro Preto, 1999, p. 121-132.
- LINHARES, Paulo. Cidade de água e sal – Por uma antropologia do Litoral Nordeste sem cana e sem açúcar. Fortaleza, Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1998.
 _____ . Para não esquecer. São Paulo, Ed. Siciliano, 1992.
 _____ . Laços de Família. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1998.
 _____ . A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1999.

- LIRA NETO. O poder e a peste – A vida de Rodolfo Teófilo. Fortaleza, Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1996.
- LUCHESI, Marco Antônio (org.). Artaud – A nostalgia do mais. Riode Janeiro, Numen Editora - Espaço Cultural, 1989.
- LUFT, Lya. Histórias do Tempo. São Paulo, Ed. Mandarim, 2000.
- MACHADO, Roberto. “Por uma genealogia do poder”. In: Microfísica do Poder (org. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1992, 10 edição, p. VII- XXIII.
- MACEDO E SILVA FILHO, Antônio Luiz. Fortaleza – Imagens da Cidade. Fortaleza, Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2001, Col. Outras Histórias, vol. 1.
- MAGALDI, Sabato. “O público” (p. 71-19) e “A arquitetura”. In: Iniciação ao Teatro. São Paulo, Ed. Ática, 1991.
- MANGUEL, Alberto. “Caravaggio: a imagem como teatro”. In: Lendo Imagens. São Paulo, Cia. das Letras, 2001, p. 287-310.
- MENDES DE ANDRADE, José. “A oligarquia acciolina e a Política dos Governadores”. In: História do Ceará (coord. Simone de Souza). Fortaleza, UFC/Fundação Demócrito Rocha, 1989, p. 207-226.
- MONOD, Jacques. O acaso e a necessidade. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.
- MOTA JUCÁ, Gisafran Nazareno. “Fortaleza: cultura e lazer (1945-1960)”. In: Uma nova história do Ceará (org. Simone Souza). Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, s/d.
- _____. “A guisa de introdução – O espaço nordestino: o papel da pecuária e do algodão”. In: História do Ceará (coord. Simone de Souza). Fortaleza, UFC/Fundação Demócrito Rocha, 1989, p. 13-20
- NEGRI, Toni. Exílio. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2001.
- NIREZ. Fortaleza de ontem e de hoje. Fortaleza, Fundação de Cultura e Turismo, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 2001. (Trad. J. Guinsburg)
- ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. SP, Brasiliense, 1994.
- ORIÁ, Ricardo. “O Ceará de pedra e bronze”. In: Ceará de Corpo e Alma – Um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz, (org. Gilmar Chaves). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 178-184.
- _____. “Os lugares da memória”. In: Uma nova história do Ceará (org. Simone Souza). Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, s/d.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro, Ed. Campos, 1990.

PÁL PELBART, Peter. A vertigem por um fio. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2000.

_____. "O tempo não-reconciliado". In: "Gilles Deleuze: uma vida filosófica". (org. Eric Alliez). São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 85-97.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. SP, Ed. Perspectiva, 1999.

PASSOS CARDOSO, Gleudson. Padaria Espiritual – Biscoito fino e travoso. Fortaleza, Museu do Ceará/Secult, 2002, Col. Outras Histórias, vol. 8

PINHEIRO, Andréa. "Rádio: a audiência como sujeito". In: Ceará de Corpo e Alma – Um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz, (org, Gilmar Chaves). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 352-356.

PINHEIRO MACHADO, Antônio (texto). MASCARO, Cristiano (fotos). Teatro José de Alencar: obra de restauração – 1989/1991. Porto Alegre, L&PM Editores, 1992.

PONTE, Sebastião Rogério. Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social – 1860/1930. Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, 2001.

_____. "A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle". In: Uma nova história do Ceará (org. Simone Souza). Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, s/d, pp. 162-191.

PRIGOGINE, Ilya. As leis do caos. São Paulo, Unesp, 2002.

_____. O fim das certezas – Tempo, caos e as leis da natureza.(com a colaboração Isabelle Stengers) São Paulo, Unesp, 1996.

RODRIGUES, Luiza Gontijo. Nietzsche e os gregos – Arte e "mal-estar" na cultura. São Paulo, Annablume, 1998.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

_____. "Esquizoanálise e Antropofagia". In: "Gilles Deleuze: uma vida filosófica". (org. Eric Alliez). São Paulo, Ed. 34, 2000.

ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. Micropolítica – Cartografias do Desejo. Petrópolis, Ed. Vozes, 1986, 451-462.

RATTO, Gianni. Antitratado de Cenografia – variações sobre o mesmo tema. São Paulo, Ed. Senac, 1999.

SARAMAGO, José. Memorial do Convento. São Paulo, Ed. Difel, 1982.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna – Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000, pp. 123-158.

- SOIHET, Rachel. “Um debate sobre as manifestações culturais populares no Brasil: dos primeiros anos da República aos anos 1930”. In: Trajetos – Revista de História UFC, Fortaleza, UFC/Depto. de História/Pós-graduação em história social, 2001, vol.1, número 1.
- SOUZA, Simone. CASTRO NEVES, Frederico. *Intelectuais*. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2002. Col. Fortaleza: História e Cotidiano.
- SOMBRA, Waldy Sombra. *A guerra dos panfletos: Maloqueiros versus cafinfins – Fortaleza dezembro de 1911 e janeiro de 1912*. Fortaleza, UFC/Casa de José de Alencar, 1998.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público - As tiranias da intimidade*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- TAVARES DA SILVA, Virgínia Maria. “Aspectos da crise política de 1912”. In: *História do Ceará* (coord. Simone de Souza). Fortaleza, UFC/Fundação Demócrito Rocha, 1989, p. 227-240.
- TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. São Paulo, Ed. Best Seller/Círculo do Livro, 1994.
- VALERY, Paul. *Tel quel*. Paris, França, Gallimard - Folio/Essais, 1996.
- VERGER, Pierre. “Teatro”. In: *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador, Ed. Corrupio, 1999, col. Baianada, vol. 1, segunda edição, p. 195-212.
- WEBER, Max. “A ‘objetividade’ do conhecimento na ciência social e na ciência política”. In: *Weber*. São Paulo, Ed. Abril, 1984, col. Os Pensadores, p.107-154.

Outras fontes

1. textos inéditos

Clarice Lispector - a escrita bailarina, de Daniel Lins

O ocaso da vítima, de Suely Rolnik

No ato, de Ricardo Guilherme (transcrição de textos de Nelson Rodrigues)
 Texto do espetáculo-solo homônimo, com o ator e diretor Ricardo Guilherme

2. cursos

Série de aulas* sobre o pensamento de Pierre Bourdieu

Com a Profa. Dra. Irllys Alencar Barreira

Com o Prof. Dr. Daniel Lins

Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC - Fortaleza, 2002

Michel Foucault: o Ser do Homem, o Ser da Linguagem

Por Roberto Machado (PUC RJ), na série Heterotopias

Fortaleza, março 2002, Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção

Nietzsche, Foucault e Sennet: uma genealogia da interioridade

Por Maria Cristina Franco Ferraz (UFF), na série Heterotopias

Fortaleza, junho 2001, Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção

3. outros encontros

debate pós-primeira leitura de “Camille”

Leitura com os atores Ceronha Pontes, Adauto Camargo e Cristina Rasec
 Texto de Ceronha Pontes para teatro (a partir da vida de Camille Claudel)
 Fortaleza, maio 2003, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno

debate pós espetáculo-solo Sui Generis, de Danilo Pinho

Um dos finalistas do programa Solos do Brasil, da atriz e diretora Denise Stoklos.
 Fortaleza, junho 2003, Teatro Sesc Emiliano Queiroz

I Encontro de Artistas-pesquisadores

comunicações sobre pesquisas finalizadas e/ou em andamento: Oswald Barroso/UFC – teatro tradicional: o reencantamento do teatro na contemporaneidade; Fran Teixeira/USP - O conceito de diversão em Brecht; Sidney Souto Pinho/USP - Ator: o motor da cena; Rosa Primo/UFC - A dança possível: o pensamento contemporâneo na dança cearense; Izabel Gurgel/UFC - Projeto Porão: uma experiência de invenção de público no TJA; Rejane Reinaldo/UFC - Da alma ao ato: o processo criativo teatral; X Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga, Ceará, 18 de setembro de 2003

demonstração técnica e debate final no programa Terreiro da Pesquisa

com os grupos Udi Grudi (Brasília) e Lume (Campinas)
 V Mostra Sesc Cariri de Teatro
 Crato, novembro 2003, auditório da Universidade Regional do Cariri

palestra “Dança e Novas Mídias”

por Armando Menicacci (Itália/França)
 IV Bienal Internacional de Dança do Ceará
 Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção - Fortaleza, novembro 2003,

palestra sobre a Padaria Espiritual (sociologia da recepção)

por N. Bondier, Université Lumière Lyon II
 Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC - Fortaleza, 10 de abril de 2002

Encontro da Associação Nacional de Teatros-Monumento

Tema: o teatro-monumento e o seu entorno. Coordenação: Prof. Alexandre Barbalho/UECE - Fortaleza, junho 2002, Teatro José de Alencar
 Com sessões de trabalho com gestores de teatros-monumento do Brasil e as seguintes palestras: “O conceito contemporâneo de monumento”, por Cristina Freire (Museu de Arte Contemporânea da USP); “O teatro-monumento e o seu entorno”, por Sebastião Rogério da Ponte (História, UFC); “O conceito contemporâneo de patrimônio”, por Romeu Duarte (Arquitetura, UFC, e Iphan)

III Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze. Tema: que pode o corpo?

Uma programa do Laboratório de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da UFC
 Fortaleza, outubro de 2001, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Abertura da série “Segundas Intenções”

Com Karlo Kardozo, Izabel Gurgel e professores do Curso de Arte Dramática da UFC
 Um programa (espetáculos e debates) criado e coordenado pelo ator e diretor Ricardo Guilherme, professor do CAD-UFC
 Fortaleza, agosto de 2001, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno

Anexos**Painel 1**

Projetos & Programas
Uma panorâmica do TJA em tempo de Projeto Porão

Programa de Formação de Platéia
1999-2002 com diferentes periodicidades e alcance de público²⁰⁷

Grátis**A Arte da Boa Vizinhança – Os dias 17**

Ao longo do ano, a cada dia 17, marca o aniversário da instituição, inaugurada dia 17 de junho de 1910. Começa às sete da manhã, com programas de rádio realizados e transmitidos ao vivo direto do TJA. Regularmente, dois programas de grande alcance de público: “Rádio Serviço”, das 7h às 11h, e “Tardes do Povo”, das 14h às 16h. Eventualmente, incorporando outros programas da mesma emissora de rádio, a AM do Povo, como “Debates do Povo”, ao meio-dia, e “Vida & Arte”, colado ao “Debates do Povo, com 15 minutos de duração. A coordenação de comunicação do TJA tem participação efetiva e afetiva na definição de pautas dos programas, trabalhando muito próxima à coordenação de jornalismo da rádio. Foi assim que se elaborou um programa dedicado ao Centro de Fortaleza, assim foram realizadas mesas-redondas com gestores de instituições públicas e privadas do que se convencionou chamar circuito cultural. Excepcionalmente no dia 17 de agosto, quando o dia 17 foi uma sexta-feira, os programas de rádio começaram às 7h e encerraram às 23h com “Noite & Cia.”. O mais longo dia 17 do TJA, ma vez que a ele se incorporou a sessão do dia do Projeto Porão.

²⁰⁷ Entre 1999-2002, os projetos e programas têm diferentes datas de início e término, diferentes respostas de alcance de público, diferentes periodicidades. O que se torna relevante para o nosso trabalho é situar o Projeto Porão, que se realizava entre tantas coisas que aconteciam em torno do TJA, a partir do TJA. Cada uma delas com suas peculiaridades. Insistimos que havia uma ‘vibração TJA’ e atravessando-a, ‘vibravam’ projetos e programas, com intensidades e graus distintos entre si. Projetos foram cancelados com menos de seis meses em cena, como é o caso do Boca Rica de Variedades. Outros permanecem no elenco de atividades do TJA, mudando de ‘cara’, com um ‘tom’ diferente do que quando começou etc. O Theatro realiza projetos próprios, além de receber espetáculos e eventos de vários formatos de produtores e de outras instituições. E sedia atividades de iniciativa de terceiros, como o projeto Meninos & Meninas no Theatro, ligado à Rede Nacional de Meninos & Meninas de Rua; e, criado em 2001, o projeto “Minha Escola no Theatro”, com a Secretaria da Educação do Estado do Ceará, e que consiste na apresentação mensal de trabalhos artísticos (das artes plásticas às artes cênicas, passando pela literatura) de alunos e, eventualmente, de professores de escolas públicas. O TJA também participa, como instituição coordenadora, de ações da Secult realizadas com outras instituições: Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, que acontece anualmente desde 1993 na cidade serrana de mesmo nome, a 2 horas de Fortaleza; coordena até 2002 como instituição-sede a Bienal Internacional de Dança do Ceará, cuja III edição aconteceu em outubro de 2003; Prêmio Ceará de Incentivo às Artes Cênicas, que o Governo do Estado realiza anualmente desde 2000. O TJA participa da realização anual do Festival de Música Eleazar de Carvalho desde o início do programa, em 1999.

Dias 17: Música, dança, teatro, artes do circo. Fotografia, vídeo, palestras

A programação prossegue o dia inteiro nos múltiplos espaços do TJA e do Cena: música, teatro, dança, artes do circo, vídeo etc. Impulsionou a criação do Circo do Palhaço Trepinha (o mais antigo palhaço em atividade no Ceará é funcionário do TJA, na rubrica serviços gerais, o que fez dele um contínuo, mesmo depois que passou dos 60 anos.

Em eventos dedicados ao público infantil e na programação gratuita do TJA, o palhaço Trepinha entra em cena, muitas vezes indo para a calçada chamar o público. O **Circo do Palhaço Trepinha** veio reforçar a compreensão de que o trabalho mais significativo para a instituição e para o próprio artista seria ele estar dedicado à sua atuação como palhaço. Nos dias 17, Trepinha foi uma espécie de Mestre de Cerimônia sem qualquer cerimônia, trocou trabalho em sala de aula do Cena com alunos do curso Princípios Básicos de Teatro, conduziu um ‘picadeiro’ imaginário, uma espécie de ‘circo sem lona’ no pátio e no jardim, foi o conector do TJA com os artistas da praça (era Trepinha quem os apresentava) e continuou indo para as portas da casa chamar o público. O Mercado da Boa Vizinhança (feira de produtos artesanais, livros etc.). Fez atividades pontuais, como apresentação da pesquisa de mestrado da socióloga Lídia Valeska sobre a Praça José de Alencar.

Dias 17: A Praça e o Theatro Os dias 17 começaram no aniversário de 89 anos do TJA, 17 de junho de 1999, quando foi realizada uma programação gratuita das 8h às 18h. Faz conexão com o modo como foi celebrada a reinauguração do TJA, em janeiro de 1991: um dia inteiro de programação, na praça e no TJA (o teatro a céu aberto, ainda sem lugar fixo para acontecer, e o teatro já compreendido também como edificação). Quando da inauguração do TJA, em 1910, para além da solenidade oficial na sala de espetáculos, cronistas relatam o ‘clima de festa’ na praça. Mas são tempos e práticas distintos. Em 2001, recebeu o nome “A Arte da Boa Vizinhança”, numa alusão ao TJA como possível aglutinador dos diferentes públicos que circulam na região central da cidade. Público médio: 3 mil pessoas/dia. Maior público já registrado: mais de 15 mil pessoas quando dos 90 anos do TJA, junho de 2000.

Dia Mundial do Teatro

A cada ano, uma programação centralizada no TJA, com ramificações na cidade, celebra o Dia Mundial do Teatro – 27 de Março. No período que nos interessa mais especialmente, as comemorações acontecem no próprio dia 27. No mínimo, um dia inteiro. Há anos de programação diluída em uma semana ou até dez dias (como em 2000, quando dos 90 anos da instituição). Já foi realizada com apoio de outras instituições (como o Sesc e Centro Dragão do Mar), integrada ao dia-a-dia de escolas públicas e projetos sociais (como o Projeto ABC, da Secretaria do e Ação Social, e Vilas Olímpicas, da Secult), dirigidas a públicos de regiões específicas da cidade, com programação em bairros como Messejana e Mucuripe. Acontece desde a reinauguração do TJA, em 1991. Nas gestões de Maninha Morais (1994-1999) e Fernando Piancó (1999-2002), foi trabalhada como o início do ano no TJA. Em dezembro, encerra-se. Janeiro e fevereiro ficam diluídos na programação de férias e no recesso para atividades de manutenção técnica.

Especial Dança Performances e espetáculos de dança de duração variadas. Participam desde bailarinos e coreógrafos do Colégio de Dança do Ceará a estudantes e auto-didatas que trabalham com dança em grupos folclóricos, escolas, prefeituras do interior do estado etc. Sempre às quartas às 12h30 no palco principal ou no palco do jardim. É associado à Visita Guiada ao Theatro, que é gratuita às quartas para escolas públicas previamente agendadas. Criado em 2001 na esteira do “Sobremesa com Arte”, por sua vez originado a partir do “Meio Dia com Arte”, que fizeram parte do calendário do TJA nos anos 90. “Meio Dia com Arte e Sobremesa com Arte” são programas no mesmo registro: artes cênicas sempre às quartas-feiras no intervalo para o almoço. Começa em maio de 2001

Fórum Permanente de Artes Cênicas Debates e encontros com profissionais-pesquisadores das artes cênicas. Lançado em 27 de março de 2001. Sem periodicidade e espaço pré-estabelecido no TJA.

Fortaleza – Capital da Paz Iniciativa conjunta com a Universitária FM e a Escola Vila dentro da rede de ações Fortaleza Capital da Paz. Consiste na realização, ao vivo, direto do TJA, do programa “Por uma cultura de paz”, da Universitária FM, seguida de atividade do espaço cultural da Vila. Toda primeira quarta do mês das 15h às 17h, no saguão do TJA. Acontece desde agosto de 2001.

R\$ 1,00 (estudante) e R\$ 2,00

Visita Guiada ao Theatro Remonta às visitas guiadas que aconteciam no período do restauro (1989-1991). Anunciada na chamada agenda cultural dos jornais locais, a visita guiada de então mostrava o que chamamos de o theatro-como-um-canteiro-de-obras. Mais do que um programa oferecido à cidade, era um modo de atuação política da então secretária da cultura do Estado, Violeta Arraes. Caetano Veloso, por exemplo, amigo pessoal da secretária, foi um dos visitantes. O primeiro nome do programa, Visita Guiada ao Patrimônio, que alcançou a gestão de Maninha Morais (1994-1999), quando começou a ser trocado pelo atual, nos diz muito de como está impregnada no dia-a-dia da instituição a marca de theatro-monumento como restrita à edificação. A Visita Guiada ao Theatro, nome atual, acontece de terça à sexta, das 8h às 17h. Às quartas, visitação gratuita para escolas públicas previamente agendadas. Visitas aos sábados, domingos e feriados para grupos previamente agendados. O roteiro varia de acordo com a programação de espetáculos do TJA. Caso esteja acontecendo espetáculo ou montagem de espetáculo no palco principal, por exemplo, o roteiro da visita não inclui no percurso passagem pela principal sala de espetáculo da instituição. Criado no período pós-reinauguração do TJA, em 1991.

Grátis com doação de 1kg de alimento

Boca Rica de Variedades Espetáculo de variedades com formato de programa de rádio de auditório. Um ator atua como mestre de cerimônia-locutor e apresenta música, humor, poesia, teatro, faz entrevistas com convidados especiais (profissionais da cultura). Toda última sexta do mês às 18h30 na Praça Mestre Pedro Boca Rica, do Cena, cenário de projetos que desde os anos 90 aconteciam sempre às sextas às 18h30 como o Bec Seis e Meia e Seis e Meia Luminar, dedicados exclusivamente à música. Criado em 2001.

Diva O nome é uma referência ao romance Diva, de José de Alencar e às artistas mulheres. Consiste na exposição e venda de trabalhos artesanais a partir das 17h e espetáculo de música às 19h. Criado em 2001, acontece no palco do jardim ou em palco montado no pátio interno.

Iracema Acústicos Espetáculos de música no formato acústico. Apresenta desde solistas (cantores) a grupos de música brasileira. Toda terceira quinta do mês às 20h no Teatro Morro do Ouro, do Cena, com serviço de bar. Criado em 2001.

R\$ 2,00 + 1kg de alimento

Rocketeria A cena rock no TJA. Shows de bandas do Ceará e de outros estados na Praça Mestre Pedro Boca Rica, do Cena. Todo último sábado do mês a partir das 17h. Acontece desde maio de 2000 e tem origem no programa “Rock no Theatro”, que consistia em shows de bandas de rock na programação dos dias 17.

TJA Instrumental Música de câmara e instrumental brasileira no foyer. Solistas, duos, trios e grupos de formação maior. O instrumental é o diapasão: desde D. Mazé do Bandolim aos

jovens estudantes de Música da UECE; de músicos do Grupo Syntagma, especializado em música antiga (medieval, barroca e renascentista) a pesquisadores que trabalham também com música eletrônica. Toda quinta às 18h30, no foyer do TJA. Ingressos a partir de R\$ 2,00.

Espetáculos em Cena

Grandes espetáculos de teatro e dança, de grupos e companhias do Brasil e do exterior. Ao longo do ano, em temporadas que podem incluir oficinas e debates.

Ciclo de Estudos em Arte e Cultura

Cursos com professores-pesquisadores das áreas de filosofia e ciências sociais. Sem periodicidade, acontece ao longo do ano, das 18h30 às 21h30 no foyer ou salas do Cena. R\$ 10,00 (estudante) e R\$ 20,00.

Temporadas Cearenses

Espetáculos de teatro e dança de grupos e companhias cearenses fazem temporada nos múltiplos espaços do Theatro, ao longo do ano. Faz parte da política da Secretaria da Cultura e Desporto de incentivar a criação, produção e circulação de espetáculos.

Painel 2**Um anexo que virou Cena: Centro de Artes Cênicas do Ceará**

Anexo à edificação histórica. Criado em 1991. Instalações físicas inauguradas em 1996:

Sala de Teatro Nadir Sabóia
Sala de Canto Paulo Abel
Sala de Dança Hugo Bianchi
Sala de Música Jacques Klein

Oficinas de Figurino Flávio Phebo
Oficina de Cenografia Helder Ramos
Oficina de Iluminação Álvaro Brasil

Galeria de Arte Ramos Cotoco
Biblioteca Carlos Câmara

Teatro Morro de Ouro (90 lugares)
Praça Mestre Pedro Boca Rica (palco ao ar livre, capacidade para mil pessoas)

250 - 300

é nesse intervalo que registramos o número médio de pessoas que circulam no Cena de segunda à sexta.

Entre funcionários, prestadores de serviço, estudantes, professores. Predominam os artistas, sejam recém-iniciados no teatro (como os alunos do Curso Princípios Básicos de Teatro) a profissionais já estabelecidos.

No período do Projeto Porão em diferentes níveis de atuação, provisão de recursos e gerenciamentos, funcionam no Cena:

1) a direção geral, direção artística, administração e produção do TJA; Fundação Amigos do Theatro José de Alencar.

2) escolas, ações e programas de formação:

Colégio de Direção Teatral, do Instituto Dragão do Mar, ligado à Secult (aulas noturnas na Sala de Teatro e demais espaços livres)

Colégio de Dança do Ceará, do Instituto Dragão do Mar, ligado à Secult (aulas diurnas na Sala de Dança)

Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, mantida pela Secult (a Sala de Música é de uso exclusivo da orquestra, que ensaia diariamente pela manhã)

Curso Princípios Básicos de Teatro, com professores cedidos à Secretaria da Cultura/TJA pela Secretaria da Educação do Estado do Ceará.

Centro de Experimentação em Movimento - Cem

Ação voluntária de interessados em teatro e dança. Coordenado por Sílvia Moura. Usa a Sala de Teatro no horário do almoço

3) o Cena sedia dois dos chamados projetos sociais:

Lanchonete-Escola

(a cantina do Cena vende os produtos e tem o serviço a cargo da Casa do Menino Trabalhador, da Secretaria do Trabalho e Ação Social)

Escolinha de Dança

para adolescentes atendidos via projetos da Secretaria do Trabalho e Ação Social. Voltam os interstícios entre os mundo oficial e o não-oficial. A escolinha só é possível porque é um trabalho voluntário. Estudantes e profissionais ligados ao Colégio de Dança do Ceará ministram as aulas. A secretaria fornece o uniforme e vale-transporte para os alunos.

4) abriga uma atividade voluntária de funcionários do TJA

ABC de Gente Grande

Inicia em 2001. É um programa de alfabetização de adultos, dirigido para funcionários do TJA. As aulas acontecem no Teatro Morro do Ouro, no horário do almoço, com material didático criado pelos voluntários e fornecido pelo TJA.

Uso dos espaços

Solistas, grupos e companhias solicitam e usam os espaços do Cena sem pagar quaisquer taxas. É nas salas e palcos que fazem ensaios, vivem processos de montagem de espetáculos, fazem oficinas. Exemplo: sempre que vão participar da programação do Projeto Porão, é nas salas do Cena que alunos de teatro e dança preparam os trabalhos e, não raro, ficam até a hora possível de usar os camarins e espaço cênico do porão. Há uma troca não oficializada, mas corrente: um espetáculo montado nas salas do Cena, o que implica em meses de trabalho, geralmente é apresentado na programação do TJA, sem que o artista, o grupo ou a companhia recebam cachê. Pelo menos uma apresentação é ofertada. O uso do Cena, na verdade, nos parece estar refletido em toda a programação da instituição, principalmente projetos de entrada gratuita.

** No jardim do TJA, acontecem as atividades (oficinas, ensaios etc.) do Projeto Meninos & Meninas no Theatro. Inicialmente criado para atender crianças e adolescentes moradores e/ou usuários da Praça José de Alencar. Ligado ao Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua