

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

SAMUEL BALDANI

**GRUPO DE TEATRO GUARÁ:
A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO**

Goiânia
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Samuel Baldani

3. Título do trabalho

GRUPO DE TEATRO GUARÁ: A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Newton De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 08/02/2026, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Baldani, Discente**, em 09/02/2026, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5962648** e o código CRC **7E57D857**.

SAMUEL BALDANI

**GRUPO DE TEATRO GUARÁ:
A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes da Cena, sob orientação do Prof.º Dr.º Newton de Souza.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Goiânia
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Baldani, Samuel
Grupo de Teatro Guará [Manuscrito]: A Rua Como Espaço de Encenação
/ Samuel Baldani. - 2026.
XCV, 95 f.:

Orientador: Prof. Dr. Newton de Souza
Produto Educacional (Stricto Sensu) - Universidade Federal de Goiás,
Instituto de Artes da Cena, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena,
Goiânia, 2026.

Anexo.
Apêndice.
Inclui: siglas, lista de figuras.

1. Grupo de Teatro Guará; Espaço Cênico; Relações de Representação..

I. Souza, Newton de, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **57** da sessão de Defesa de Dissertação de **Samuel Baldani**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e nove dias do mês de janeiro de dois mil e vinte seis, a partir das quatorze horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "GRUPO DE TEATRO GUARÁ: A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO", da autoria de **Samuel Baldani**. Os trabalhos foram instalados pela orientador, Professor Doutor **Newton de Souza [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFG]** e Profa. Dra. **Angela Barcellos Coelho Café [IDA/CEN – UnB]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Newton de Souza**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e nove dias do mês de janeiro de dois mil e vinte seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Newton De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2026, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2026, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ângela Barcellos Coelho Café, Usuário Externo**, em 05/02/2026, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5903225** e o código CRC **708F3762**.

DEDICATÓRIA

Dedico à minha mãe Wânia Pereira Baldani, ao meu pai (*in memoriam*) Plácido Baldani, a minha esposa Mônica Barcellos Café e aos meus filhos Cécília Café Baldani e Gabriel Cefé Baldani.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/EMAC/UFG), ao seu corpo docente e aos seus funcionários.

Agradeço ao Prof. Dr. Newton de Souza, pela oportunidade, apoio e orientação na elaboração deste trabalho, demonstrando desde o início disponibilidade.

Expresso minha gratidão também aos professores que compuseram, inicialmente a minha banca de qualificação e depois a banca de mestrado, Profa. Dra. Ângela Barcellos Café (UnB) e Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago (UFG) que prontamente aceitaram o convite. Agradeço as valiosas contribuições, conselhos e sugestões realizadas, que enriqueceram significativamente o desenvolvimento deste trabalho.

Sou grato aos atores, às atrizes e a todas as pessoas que participaram das diversas montagens do Grupo de Teatro Guará e da Oficina de Teatro, desempenhando variadas funções e oferecendo diferentes formas de colaboração: Wagner Gonçalves, Letícia Ramos, Keila Alves, Júlio Rodrigues, Enock Santana Jr., Levy Silvério, Nélio Roberto, Ivan Willian, Léo Lorena, Samuel Vaz, Wagner Bandeira, Fernando Santos, Juliana Alves e Rodrigo Cunha.

À minha amiga Elmira Inácio, pela partilha, pelas reflexões sobre o objeto de pesquisa e pelos diálogos que contribuíram para a construção do percurso da escrita no mestrado.

Agradeço à minha esposa e companheira, Mônica Café, pelo apoio constante, pela presença e colaboração ativa ao longo desse processo. Agradeço também aos meus filhos, Gabriel e Cecília, que sempre me motivaram a buscar novos conhecimentos.

RESUMO

Essa dissertação investiga o espaço cênico nas produções do Grupo de Teatro Guará, fundado em 1995 como um projeto de extensão universitária, do qual o autor é fundador e diretor teatral. A pesquisa analisa as práticas teatrais realizadas em espaços públicos, especialmente ruas e praças. O estudo toma como objetos as montagens *Amor por Anexins* de Arthur Azevedo e *A Farsa da Boa Preguiça* de Ariano Suassuna. A opção pela rua como espaço de encenação é analisada a partir da origem extensionista do grupo e do diálogo com a dramaturgia de Ariano Suassuna. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, que articula a pesquisa documental e abordagem autoetnográfica, considerando a inter-relação entre artista, pesquisador e objeto de estudo. A investigação evidencia o espaço cênico como resultante das relações de representação estabelecidas entre atores, espaço e público.

Palavras-chave: Grupo de Teatro Guará; Espaço cênico; Relações de representação.

ABSTRACT

This dissertation investigates the scenic space in the productions of the Guará Theatre Group, founded in 1995 as a university extension project, of which the author is the founder and theatre director. The research analyzes theatrical practices carried out in public spaces, especially streets and parks. The study takes as its objects the productions *Amor por Anexins* by Arthur Azevedo and *A Farsa da Boa Preguiça* by Ariano Suassuna. The choice of the street as a staging space is analyzed from the group's extensionist origin and the dialogue with the dramaturgy of Ariano Suassuna. Methodologically, it is qualitative research, which articulates documentary research and an autoethnographic approach, considering the interrelation between artist, researcher, and object of study. The investigation highlights the scenic space as a result of the representational relationships established between actors, space and audience.

Keywords: Guará Theatre Group; Scenic space; Representational relationships.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 GRUPO DE TEATRO GUARÁ | 17 |
| 1.1 Pesquisa documental | 17 |
| 1.2 Histórico..... | 19 |
| 1.3 Inter-relação entre a Oficina de Teatro e o Grupo Guará..... | 32 |
| 2 A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO | 36 |
| 2.1 Espaço cênico | 36 |
| 2.2 Ainda sobre o espaço | 41 |
| 2.3 Teatro de Rua – Relato de experiência | 43 |
| 3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO AMOR POR ANEXINS | 52 |
| 3.1 Montagem e sua relação com o espaço cênico | 55 |
| 3.2 Relação com a plateia na rua | 60 |
| 3.3 Imprevisibilidade da rua: situações vivenciadas | 65 |
| 4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO A FARSA DA BOA PREGUIÇA | 68 |
| 4.1 Montagem e sua relação com o espaço cênico..... | 73 |
| 4.2 Relação com a plateia na rua | 78 |
| 4.3 Imprevisibilidade da rua: situações vivenciadas | 81 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESDOBRAMENTOS E REVERBERAÇÕES | 84 |
| REFERÊNCIAS | 87 |
| APÊNDICE A – Registro audiovisual <i>making of Torturas de um Coração</i> | 89 |
| APÊNDICE B – Participação em festivais locais e nacionais | 90 |
| APÊNDICE C – Registro audiovisual <i>Amor por anexins</i> | 95 |
| ANEXO A – Reportagem sobre a Oficina de Teatro (youtube)..... | 96 |
| ANEXO B – Folder da peça <i>Amor por Anexins</i> | 97 |

LISTA DE FIGURAS (por ordem de entrada)

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Situações Amorasas – Oficina de Teatro | 22 |
| Figura 2 – 17º FUTB – Festival Universitário de Blumenau – SC..... | 27 |
| Figura 3 – Oficina de teatro | 34 |
| Figura 4 – A Farsa da Boa Preguiça – Teatro Goiânia..... | 39 |
| Figura 5 – A Farsa da Boa Preguiça – Ilha da Galhofa..... | 39 |
| Figura 6 – Amor por Anexins, Fosso do Padre, Piracanjuba – GO..... | 40 |
| Figura 7 – Amor por Anexins, Festival Aldeia SESC das Artes..... | 45 |
| Figura 8 – A Farsa da Boa Preguiça – Projeto Guará 20 anos..... | 46 |
| Figura 9 – Amor por Anexins – Damolância – GO | 46 |
| Figura 10 – I Festival de teatro universitário de Goiás..... | 48 |
| Figura 11 – Amor por Anexins, 9º FLORIPA TEATRO | 50 |
| Figura 12 – Amor por Anexins – Projeto Itinerário Cênico..... | 61 |
| Figura 13 – Amor por Anexins – Projeto Circulação Goiânia..... | 62 |
| Figura 14 – 25ª Mostra de Teatro de Sertãozinho-SP | 63 |
| Figura 15 – 7º Festival Nacional de Teatro de Passos – MG..... | 63 |
| Figura 16 – Amor por Anexins – Projeto Itinerário Cênico..... | 64 |
| Figura 17 – Amor por Anexins 9º FLORIPA TEATRO | 66 |
| Figura 18 – Amor por Anexins – Piracanjuba - GO | 67 |
| Figura 19 – Cartazes peças Suassuna encenadas pelo Guará..... | 68 |
| Figura 20 – Auto da Compadecida | 70 |
| Figura 21 – Torturas de um Coração | 71 |
| Figura 22 – Elenco da Farsa e Ariano Suassuna | 73 |
| Figura 23 – Auto da Compadecida, Torturas e Farsa | 75 |
| Figura 24 – A Farsa da Boa Preguiça – Centro Cultural Martim Cererê | 79 |
| Figura 25 – A Farsa da Boa Preguiça – Cortejo | 79 |
| Figura 26 – A Farsa da Boa Preguiça – Ilha da Galhofa..... | 80 |
| Figura 27 – A Farsa da Boa Preguiça – Cidade de Goiás – GO..... | 82 |

LISTA DE ABREVIATURAS

CAC – Coordenação de Arte e Cultura

CECOM – Centro de Educação Comunitária de Meninas e Meninos

Compadecida – O Auto da Compadecida

DRT – Delegacia Regional do Trabalho

ECA/USP – Escola de Comunicação Artes da Universidade de São Paulo

Farsa – A Farsa da Boa Preguiça

FESTU – Festival Nacional de Teatro Universitário de Goiás

FICA – Festival internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

FENT RV – Festival Nacional de Teatro de Rio Verde

FESTIVALE – Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba.

FETEG – Federação de Teatro de Goiás

FITUB – Festival Universitário de Teatro de Blumenau

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

FURB – Universidade Regional de Blumenau

IFG – Instituto Federal de Goiás

PPGAC/EMAC/UFG – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

PROEX – Pró-reitoria de extensão

PUC Goiás – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

SESC – Serviço Social do Comércio

SESI – Serviço Social da Indústria

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TeNpo – Mostra de Teatro Nacional de Porangatu

Torturas – Torturas de um Coração ou Em boca fechada não entra mosquito

UCG – Universidade Católica de Goiás

INTRODUÇÃO

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/EMAC/UFG), apresentei um projeto com o objetivo de registrar a história do Grupo de Teatro Guará, do qual sou um dos fundadores e o responsável pela direção cênica desde a sua criação em 1995. O foco foi o espaço cênico, analisando apresentações realizadas pelo grupo em praças e ruas com montagens como *A Farsa da Boa Preguiça*¹, escrita por Ariano Suassuna, dramaturgo e idealizador do Movimento Armorial e *Amor por Anexins*², de Arthur Azevedo, dramaturgo, contista e cronista maranhense, reconhecido por sua contribuição ao teatro de costumes brasileiro.

Com o início das orientações, vimos no tema a possibilidade de estabelecer um campo ampliado nos estudos sobre teatro e direção, na medida em que tratar do espaço está diretamente relacionado com o exercício da direção teatral e a natureza do fenômeno cênico. Com o cumprimento das disciplinas e a execução da pesquisa, percebemos que, para desenvolver a reflexão ao redor do meu objeto de estudo, o espaço cênico nas produções do Grupo de Teatro Guará, era necessário tornar conhecido esse coletivo, as razões pelas quais fomos para a rua, as contradições que cercaram o grupo e como refletir sobre os desafios particulares da cena no espaço aberto em relação ao teatro confinado numa caixa ótica.

O trabalho desenvolvido pelo Grupo Guará desaguou na rua por dois fatores principais: a) origem do grupo como projeto de extensão universitária; b) escolha da obra do dramaturgo Ariano Suassuna como fonte de estudos, com as montagens de *O Auto da Compadecida*, *Torturas de um Coração* e *A Farsa da Boa Preguiça*, que compuseram a trilogia Suassuna.

Nesses processos de montagem, ao pesquisarmos autor, obra, influências e temáticas recorrentes em seus textos, nos deparamos com várias matrizes das quais destaco três. Os autos sacramentais, peças realizadas em espaços públicos sobre

¹ A peça *A Farsa da Boa Preguiça*, escrita em 1960, integra o ciclo de obras do autor voltadas para a valorização da cultura popular nordestina e a construção de uma estética armorial, que funde o erudito e o popular em linguagem cômica e alegórica.

² *Amor por Anexins* (1872) é uma comédia de costumes que se desenvolve por meio de um elaborado jogo de palavras e ditados populares.

tablados móveis, autênticos carros alegóricos que se deslocavam pelas ruas em eventos de caráter religioso desde a Idade Média europeia. Do mesmo período, os tablados que eram formados por estruturas simples montadas em praças públicas, utilizadas para representações cômicas e, também, religiosas durante as festas populares. E com os palcos de rua da *commedia dell'arte*, modalidade teatral caracterizada pela improvisação com base em tipos fixos. Esses acontecimentos cênicos, que exerceram forte influência sobre o teatro armorial de Ariano Suassuna, com as suas dimensões iconográfica e imagética, orientaram e definiram a linha estética aplicada ao nosso repertório. Logo, esse conjunto de referências naturalmente levou as montagens do Grupo Guará para o espaço público, permitindo vivenciar cenicamente a tradição da rua.

Da extensa e rica trajetória do Grupo Guará, fizemos o recorte sobre duas montagens: *Amor por Anexins*, de Arthur Azevedo, e *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, peças que mantêm-se em cartaz, logo não são experiências do passado, mas objetos vivos e em constante transformação.

O percurso do Grupo não havia sido objeto de um estudo sistematizado, portanto iniciamos o processo investigativo com a pesquisa documental em fontes primárias documentando essa trajetória. Como é recorrente na área das Artes, tratou-se de uma pesquisa qualitativa e, com o desenvolvimento da investigação, prevaleceu a abordagem autoetnográfica, entrelaçando as interfaces indivíduo / artista / pesquisador, na medida em que sou parte indissociável do próprio objeto.

Em termos conceituais, apresentamos o espaço cênico como resultado das relações de representação, apresentada por Souza (2003) em *A roda, a engrenagem e a moeda*, desempenhando função estruturante na reflexão deste estudo. Assim, a pesquisa abordará a relação entre ator, espaço e espectador, fornecendo base teórica para a reflexão sobre as práticas desenvolvidas pelo Grupo Guará nessas duas experiências.

A seguir apresentamos o título e resumo do assunto desenvolvido em cada capítulo:

No primeiro capítulo, apresento a pesquisa documental como percurso de investigação e, em seguida, descrevo o início da minha trajetória no teatro, a criação de um grupo de teatro via projeto de extensão, as Oficinas de Teatro, o surgimento do

Grupo Guará e a inter-relao entre ambos, destacando o espaço que se consolidou como centro formador de atores e atrizes.

No segundo capítulo, abordo a rua como espaço de encenao, discuto o conceito de espaço cênico e relato minhas experiências tendo a rua como espaço de encenao, valendo-me da pesquisa autoetnográfica como método de investigao, uma vez que parto da minha própria trajetória artística no Grupo de Teatro Guará.

No terceiro capítulo, analiso a montagem da peça *Amor por Anexins* e sua relao com o espaço cênico e as relao es de representao. Descrevo, também, imprevistos vivenciados nas apresentao es de rua.

No quarto capítulo, abordo o encontro com a dramaturgia de Ariano Suassuna, os matrizes da esttica armorial, o deslocamento para os espaços públicos, a relao com a plateia e os acontecimentos imprevistos próprios da rua, por meio da análise da peça *A Farsa da Boa Preguiça*.

Nas considerao es finais, descrevo as inquietao es e desdobramentos fomentados pelo mestrado.

Ao final, apresento apêndices e anexos que reunem materiais complementares e contribuem para uma melhor compreensão dessa pesquisa.

1 GRUPO DE TEATRO GUARÁ

“Não sei, só sei que foi assim...”

Ariano Suassuna

1.1 Pesquisa documental

Antes de iniciar a descrição das circunstâncias em torno das quais se constituiu o Grupo Guará, convém apresentar o percurso de investigação, começando por situar as Artes na área das Ciências Humanas, nas quais prevalece, como é o nosso caso, a abordagem qualitativa; conceituação ampla como podemos notar na seguinte citação:

[...] enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigorosamente estruturada, permitindo que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques, sugere que a pesquisa qualitativa oferece ao pesquisador um vasto campo de possibilidades investigativas que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. Os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. (Tuzzo; Braga, 2016, p.142)

Acompanhando esse raciocínio, Antonio Joaquim Severino situa a origem da ciência na era moderna em oposição radical à visão metafísica, operando em favor da compreensão racional dos fenômenos em suas relações de causa e efeito. Tal perspectiva levou à formulação de raciocínios lógico-matemáticos como instrumentos de análise, nesse sentido, a relação quantitativa está na raiz do método científico. Porém, quando a pesquisa buscava compreender os fenômenos humanos, em particular os aspectos relacionados ao sujeito, o método experimental-matemático se mostrava insuficiente (p.118). Refinando o pensamento, o autor defende que a dimensão quantitativa e qualitativa configuram-se como abordagem, logo, podem ser aplicadas a diferentes metodologias (p.119). Portanto, sem perder o seu caráter qualitativo, a primeira etapa da pesquisa teve por objetivo apresentar o histórico do grupo, o que nos levou a pesquisa documental, aquela na qual:

[...] tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais

como jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais. Nestes casos, os conteúdos dos textos não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria-prima, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise. (Severino, 2007, pp.122-123)

Nesse estágio, já era impossível me distanciar do objeto, afinal sou o guardião da memória do Grupo Guará, visto que praticamente todos os registros (cartazes, resumos para encartes, flyers, matérias da mídia local e registros fotográficos) do nascimento até as ações mais recentes, fazem parte do meu acervo pessoal. Reafirmando o que argumenta Severino:

[...] documento é todo objeto (livro, jornal, estátua, escultura, edifício, ferramenta, túmulo, monumento, foto, filme, vídeo, disco, CD etc.) que se torna suporte material (pedra, madeira, metal, papel etc.) de uma informação (oral, escrita, gestual, visual, sonora etc.) que nele é fixada mediante técnicas especiais (escritura, impressão, incrustação, pintura, escultura, construção etc.). Nessa condição, transforma-se em fonte durável de informação sobre os fenômenos pesquisados. (Severino, 2007, p. 96)

Reforçando esse procedimento de pesquisa, Brandão destaca que “o pesquisador deverá recorrer a vestígios de múltipla natureza, tanto documentos-escritos como documentos-imagens” (Brandão, 2000, p.13), evidenciando a relevância de se considerar a natureza desses registros. No caso do Grupo Guará, esses documentos permitiram analisar a trajetória de uma equipe atuante há três décadas na cidade de Goiânia e no estado de Goiás, bem como compreender sua contribuição para a cena teatral e artística da região.

Como diria Rubem Alves: “Começando do ponto ao qual se deseja chegar, evita-se o comportamento errático e desordenado a que se dá o nome de tentativa e erro. O sábio começa no fim, o tolo termina no começo” (Alves, 2007, p.35). Enfim, o caminho estava sendo trilhado e nos interessava saber onde chegaríamos. Nesse sentido, a definição do objeto, um dos elementos-chave de toda e qualquer investigação, permitiu traçar os procedimentos necessários para alcançar o objetivo. Ainda assim, sabemos que, a cada questão que surge, somos impelidos a oferecer respostas constantemente.

Descartes, em seu livro *Discurso do Método*, apresenta uma contribuição para o campo da arte, que permite navegar no processo de elaboração teórica em pesquisa:

Inserido em um campo de conhecimento caracterizado pela invenção, pelo inesperado e pelo imprevisível, investigar uma obra artística exige também a elaboração de etapas e procedimentos que favoreçam a construção do pensamento e a clareza do percurso investigativo. (Descartes, 1996, p.38-39)

Os trechos que se seguem buscam lançar luz sobre o caminho, oferecendo uma contribuição para o entendimento da trajetória percorrida pelo Grupo Guará.

1.2 Histórico

Minha história com o Grupo de Teatro Guará começou muito antes de eu sequer considerar a possibilidade de atuar como um encenador, ainda nos meus primeiros anos como estudante de psicologia. Assim que ingressei no curso de psicologia da Universidade Católica de Goiás (UCG), no ano de 1985, comecei a participar do *Show da Alma*, espetáculo teatral montado anualmente pelos alunos do curso, com o propósito de refletir, por meio da cena, a sociedade, a vida universitária e os processos educacionais aos quais estávamos submetidos. Essas montagens, estruturadas por meio de cenas curtas, eram criadas com base em improvisações resultantes das temáticas escolhidas coletivamente, a cada ano, e se constituíam de quadros cênicos, poesias, danças, músicas e dublagens, representados numa sequência previamente estabelecida, com muito humor e comicidade, se aproximando a um teatro de revista.

Essa atividade logo despertou meu interesse e, assim, participei de praticamente todas as edições durante minha graduação, num primeiro momento como ator e, por fim, minha primeira experiência como diretor em 1988, quando fui escolhido pelo grupo para essa função. Diferente dos anos anteriores, o resultado desse espetáculo sob minha direção foi realizado fora da instituição, mais especificamente no Teatro Yguá do Centro Cultural Martim Cererê. Nos anos anteriores era apresentado no Auditório do Básico, na área 2 do campus I da UCG.

Com o tempo, além de nos apresentarmos nas datas do *Show da Alma*, começamos a apresentar, também, nos pátios das faculdades e encontros estudantis. Percebemos, nessas oportunidades, a possibilidade de divulgar nossa montagem e também como uma etapa de preparação para nosso espetáculo de final de ano.

Concomitantemente a essas atividades no teatro universitário, nos anos de 1986 até 1988, participei do Coro Cênico “Coral da Cidade”, regido pela maestrina Profª Drª Joana Cristina Azevedo, onde exercitava o canto coral e o teatro, pois esse projeto trazia essa característica em suas apresentações: o canto e o teatro simultaneamente. Esse coral tinha o apoio da Prefeitura de Goiânia, com a concessão de uma sala de ensaio no Centro Livre de Artes no Bosque dos Buritis.

Meu envolvimento com as atividades artísticas aumentava a cada dia e, para conhecer mais e ampliar meus conhecimentos nesse universo, recorria aos livros e aos cursos livres que, ocasionalmente, eram oferecidos em nossa cidade.

De forma intuitiva, acreditava na centralidade do ator como elemento essencial na realização teatral e considerava necessário o treinamento constante para desempenhar em cena. Assim pesquisava a bibliografia que estava ao meu alcance, como *200 Exercícios para o Ator e Não Ator* de Augusto Boal; *A Preparação do Ator* e *A construção da Personagem* de Constantin Stanislavski; *Para o Ator* de Michael Chekhov; *Ator e Método* de Eugênio Kusnet e *Improvisação Para o Teatro* de Viola Spolin. Esses autores e pesquisadores de teatro foram os que, nesses primeiros anos, me “acudiram”. A leitura de suas obras orientaram e inspiraram minhas iniciativas teatrais.

No ano de 1988, logo após a estreia do espetáculo *Um Corinho Incomoda Muita Gente, Um Coral...* no Teatro Goiânia, no final de março, tomei a decisão de sair do Coral da Cidade, pois pretendia investir mais em minhas ações ligadas ao teatro. Ao final deste mesmo ano, após a estreia do *Show da Alma*, recebi um convite para integrar o elenco do Cia Teatral Martim Cererê³, sendo um dos meus primeiros trabalhos como profissional na área. No ano seguinte, em 1989, atuei em algumas edições do *Cabaré Goiano*, da remontagem da peça *Martim Cererê*, do espetáculo *Danhorê*, todos encenados por essa companhia e, ao final desse ano, viajei com a companhia para apresentar essas duas montagens em Dijon, na França.

Nos dois anos seguintes, dediquei-me com mais foco à minha graduação em psicologia e, ao final de 1991, finalizei o curso. No ano de 1992, fiz um curso de contação de histórias com Celso Cisto, do Rio de Janeiro, algumas pequenas montagens, declamações de poemas. Ainda esse ano, fui convidado pela UCG para

³ Companhia teatral da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de Goiás.

desenvolver oficinas de teatro junto à comunidade universitária, semelhantes às que realizava na época da graduação, agora promovidas institucionalmente pela Pró-Reitoria de Extensão, por meio da Coordenação do Programa Cultural. Esse primeiro contrato formal com a Instituição foi como professor e durou até setembro de 1993.

No início de 1994, recebi um novo convite da UCG, agora para retornar como diretor teatral⁴ e com o objetivo de, num futuro próximo, criar um grupo de teatro com a chancela da Instituição. O convite foi motivado pelo reconhecimento das atividades realizadas no ano anterior.

Nesse mesmo ano de 1994, integrei o Núcleo de Pesquisa Teatral da então Escola Técnica Federal de Goiás, sob a orientação da atriz e professora de teatro Paula Coelho, goiana recém-chegada de São Paulo e do diretor e dramaturgo Márcio Marciano, integrante da Cia do Latão e também formado na ECA/USP. O projeto teve duração de um ano, com três encontros semanais de quatro horas de trabalho. Particpei como ator e tive contato prático e teórico com as propostas de teatro físico de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Esse trabalho culminou na encenação da peça *Desejo* de Jean Binet e foi dirigida por Márcio Marciano. A participação nesse Núcleo de Pesquisa foi um momento de grande crescimento e influenciou o trabalho que eu desenvolveria na sequência.

As atividades na UCG, em 1994, se iniciaram com a direção de oficina de teatro realizada semestralmente para estudantes da Instituição e aberta, também, à comunidade em geral. A proposta surgiu da necessidade de ampliar as ações de extensão do Programa Cultural – que já contava com projetos de canto coral e artes plásticas – e de criar uma atividade formativa que contribuísse para a formação integral dos alunos. Desta maneira, a oficina tinha como objetivo proporcionar uma vivência teatral abrangente, baseada em jogos teatrais, exercícios de improvisação, leituras dramáticas, montagem de cenas curtas e, ao final do semestre, uma apresentação pública das cenas criadas ao longo do processo. Essa estrutura seguia o modelo do *Show da Alma*, caracterizado pela criação coletiva de quadros concebidos e desenvolvidos nos encontros com uma temática definida em comum acordo com o grupo.

⁴ Nessa época eu já tinha o DRT, Registro Profissional de Artista.

A oficina foi ofertada ao longo do primeiro semestre de 1994, com dois encontros semanais, nos quais se tinha como propósito a preparação dos envolvidos na experiência do fazer teatral. No encerramento, apresentamos o espetáculo *Situações Amorosas*, noticiado no jornal O Popular, com circulação no Estado de Goiás, como se pode ver abaixo:



Fonte: Arquivo particular, 1994.

A boa repercussão entre os estudantes e entre os jovens da cidade foi rapidamente percebida, tanto pelo número expressivo de interessados quanto pelos envolvimento dos participantes com as atividades. O elevado número de inscrições revelou a demanda existente por iniciativas de formação artística, o que chamou a atenção dos gestores da Universidade e contribuiu para que a Instituição reconhecesse o valor da proposta, garantindo, assim, sua continuidade como ação de extensão.

Diante da recepção positiva e dos resultados alcançados, decidiu-se pela abertura de uma nova turma no semestre seguinte (1994/2), mantendo o mesmo formato. Como na primeira edição, o encerramento contou com uma montagem: *Cotidiano*. O processo de trabalho foi o mesmo em ambas as oficinas e as peças foram criadas a partir de improvisos desenvolvidos durante os encontros, baseados em temas previamente escolhidos pelos participantes.

Ao término da segunda Oficina, a Pró-Reitoria de Extensão, por meio da Coordenação do Programa Cultural, solicitou a criação de um grupo de teatro, conforme previsto, quando me convidaram pela segunda vez. Dessa maneira, selecionamos, entre os participantes das oficinas, aqueles interessados em continuar no teatro e cujo envolvimento também era desejado, para compor o primeiro elenco do grupo que estava surgindo na instituição e na cidade.

No ano seguinte, em 1995, ao mesmo tempo em que continuamos com as chamadas para a Oficina de Teatro, iniciamos os encontros semanais do grupo que se formava. Assim, a partir desse momento, tínhamos duas frentes de trabalho: a Oficina e o Grupo.

Ao iniciarmos as atividades do grupo, uma das primeiras questões levantadas foi a escolha do nome que daríamos a esse coletivo que estava se estabelecendo. Num primeiro momento, despontou a sugestão do nome *Metonímia*⁵, que foi usado apenas em uma encenação apresentada na Calourada⁶ no início de 1995.

Queríamos um nome mais impactante, curto, direto e que, sobretudo, relacionasse com nossa identidade regional, especialmente com o Cerrado. Após levantarmos várias possibilidades, foi o nome *Guará* que mais ressoou entre nós e melhor expressou o que buscávamos. O lobo guará, animal andarilho, tem como característica essencial ser um dos principais disseminadores da flora do cerrado por meio de suas fezes. Além disso, *Guará* é uma palavra forte, de sonoridade marcante e carregada de significados pertinentes para ser usada como denominação e marca do grupo que se pretendia ser associado ao cerrado. O nome foi amplamente aceito!

⁵ Metonímia é uma figura de linguagem que substitui uma palavra por outra com base em uma relação de proximidade ou associação, como parte pelo todo ou recipiente pelo conteúdo.

⁶ Atividades culturais desenvolvidas para receber os novos alunos. Contava, também, com a participação de veteranos.

Desde então, passamos a nos denominar *Grupo de Teatro Guará*, nome que permanece até os dias de hoje.

Outra questão levantada nesse período inicial de 1995, foi sobre a escolha da nossa primeira montagem. Eu desejava, naquele momento, experimentar dirigir um espetáculo com uma dramaturgia tradicional. Entendia, como fazedor de teatro, que deveria arriscar na encenação de um texto dramático, pois via nessa escolha a oportunidade de vivenciar algo novo no meu trabalho, ampliando, assim, nossos conhecimentos do fazer artístico. Até então, como diretor de teatro, eu ainda não havia criado nenhuma cena ou encenação a partir de uma obra dramatúrgica.

Essa vontade de realizar algo na cena, que ainda não havia explorado, surgia do desejo de experimentar novas ações no teatro. Esse movimento sempre me acompanhou e contribuiu significativamente para o amadurecimento do meu trabalho como diretor, pois me tirava da zona de conforto e me impulsionava a buscar novos caminhos na criação cênica. Minha formação teatral se constituiu no próprio fazer, em um percurso de descobertas e investigações como autodidata.

Para a escolha dessa obra a ser encenada, consideramos um enredo que nos empolgasse e que fosse acessível às pessoas em geral, já que a maioria do público de nossa cidade e região não tinha contato com o teatro propriamente dito. Levamos em conta, ainda, naquele momento, o fato de termos um elenco e direção jovens, o que exigia que o texto escolhido fosse possível de ser encenado por uma equipe em formação.

Após a leitura da peça, *Auto da Compadecida*, texto de Ariano Suassuna, vimos nela todas as características que estávamos procurando: número de personagens para todo elenco; história interessante, dinâmica, ágil e cômica. Foi uma obra que, ao ser lida em conjunto no ensaio, inspirou a todos e nos impulsionou à encenação.

De forma espontânea, e diria até mesmo intuitiva, iniciava uma relação com a obra de Suassuna que duraria muitos anos. Em junho de 1995, estreamos no Teatro Goiânia e, em julho desse mesmo ano, fomos selecionados para o 9º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (FURB). No festival, recebemos diversas avaliações sobre a montagem e, naturalmente, sobre minha direção. Tínhamos um cenário criativo e um figurino coerente com a proposta, mas ainda estávamos imaturos no desenvolvimento das cenas e na preparação dos atores.

Nossa montagem recebeu muitas críticas nesse festival, e considero que tive um curso de teatro em uma semana, pois via nos comentários dicas úteis e precisas para a cena. Não apenas no debate após a peça, mas também nas conversas que aconteceram durante os dias do evento com alunos e professores de teatro de outras universidades, além de diretores de companhias que ali participavam. Criticaram com sinceridade, mas também apontaram caminhos e sugeriram leituras que marcaram, a partir daquele momento, todas as montagens seguintes que realizei e, é claro, minha visão de teatro. Éramos um grupo de extensão num festival onde a maioria dos grupos eram ligados a cursos de teatro de diversas universidades brasileiras e latino americanas.

Quando retomamos os ensaios da peça, em agosto, no início das aulas do segundo semestre de 1995, vários atores não quiseram continuar. Na intenção de colocar em prática todas as sugestões e orientações que recebemos, resolvi chamar novos integrantes e dar continuidade à peça no ano seguinte. Em 1996, reestreamos a montagem, mantendo o mesmo cenário e o mesmo figurino, mas agora com um elenco praticamente renovado. Fizemos algumas apresentações na universidade e fora dela também.

No ano de 1997 montamos, com a Oficina, a peça *Só Eles o Sabem* de Jean Tadiou e, em 1998, a peça *Bastarda, Vendida e Injusta* de Pedro Sérgio. Ao final de 1998, eu estava com um grupo de atores interessados em continuar a experiência iniciada nas Oficinas e, como percebia que ainda não havia explorado, como diretor cênico, as possibilidades de *O Auto da Compadecida*, sugeri a esses jovens atores que remontássemos o texto pela terceira vez.

Com isso, realizei mais uma montagem da peça e, nessa derradeira versão do mesmo texto, utilizamos o mesmo cenário, mas tínhamos agora um elenco mais amadurecido, alguns já haviam participado de várias Oficinas e davam continuidade ao trabalho; incrementamos a preparação corporal com uma atriz e um ator do próprio grupo⁷ e o trabalho vocal do elenco⁸; também convidamos dois músicos⁹, para criarem

⁷ Adriana Gonçalves era atriz e bailarina e cursava Letras. Colaborava com o grupo devido sua experiência na dança. O foco era a preparação corporal: alongamentos, ritmos, contato, improvisação. Lau Carvalho era estudante de psicologia. Recém chegado de São Paulo onde havia trabalhado com teatro e feito alguns cursos de butô e repassava para o grupo esses conhecimentos.

⁸ O Guará tornou-se um campo de estágio de voz falada para o curso de fonoaudiologia da PUC Goiás.

⁹ Fernando Santos e Juliana Alves, pesquisadores da música brasileira e conhecedores da estética armorial e também idealizadores do projeto Prosa Sonora.

uma trilha sonora original exclusivamente para essa remontagem; refizemos alguns figurinos e, para completar, eu, como diretor, estava mais experiente para trazer à cena um resultado mais coerente e bem costurado. Essa montagem estreou em março de 1999, no Teatro de Arena da UCG, e, durante todo o ano, realizamos apresentações na instituição, em Goiânia e em várias cidades do interior do nosso Estado.

No final de junho, a Oficina desse semestre apresentou a peça *Fragmentos* de Nelson Rodrigues e, ao término de dezembro de 1999, a atriz do grupo, Adriana Gonçalves foi vítima de um feminicídio. Esse fato abalou profundamente a continuidade da montagem de *O Auto da Compadecida*.

Em 2001, montamos a peça: *Se Meu Ponto G Falasse*, de Júlio Conte, e fomos um dos grupos selecionados para representar Goiás no Teatro Funarte, em São Paulo. Recebemos o Troféu Jú Onze e 24 de melhor espetáculo do ano, fomos selecionados para 1º TeNpo – Mostra de Teatro Nacional de Porangatu, para o FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Além disso, alcançamos o maior público do ano do Centro Cultural Martim Cererê. Ainda neste mesmo ano, estreamos a peça *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, em conjunto com a Camerata Santa Cecília. Nessa peça, levamos ao palco do Teatro Goiânia um elenco e corpo musical com 20 cantores, 08 atores, um quarteto de cordas e três flautas. Considero essa montagem como uma das encenações mais ousadas que fiz, enquanto diretor teatral. Ambos os trabalhos ficaram em cartaz até 2002.

Em 2003, montamos a peça *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não entra Mosquito*, de Ariano Suassuna. Com essa segunda montagem do dramaturgo paraibano, o grupo passou a ser selecionado para diversos festivais regionais e nacionais de teatro. Entre eles, destaco o 9º FURB em Blumenau (SC), o mesmo festival do qual havíamos participado em 1995 com *A Compadecida*. Desta vez, porém, o amadurecimento cênico e a nova postura do grupo em cena nos renderam sete premiações e indicações para quase todas as categorias, além do reconhecimento de nosso crescimento, por parte de avaliadores e professores que já nos conheciam da edição anterior.

Esse momento marcou não apenas uma afirmação estética do Grupo, mas também o fortalecimento da minha trajetória enquanto diretor.¹⁰

Figura 2 – 17º Festival Universitário de Blumenau-SC
Jornal de Santa Catarina



Fonte: Arquivo pessoal, 2003.

O amadurecimento e os resultados cênicos que culminaram com o reconhecimento da peça *Torturas* ocorreram por vários motivos. O elenco mantinha a mesma formação desde a Oficina de 1998, eram cinco anos de trabalho contínuo com as mesmas pessoas. Somam-se a isso o meu próprio amadurecimento como diretor teatral e dois momentos especiais que foram essenciais para nosso crescimento

¹⁰ A obra, *Palco Aberto* de Renata Caetano (2009) registra a trajetória do diretor e do Grupo de Teatro Guará até esse período, na cena teatral goianiense.

enquanto equipe: um treinamento de *clown* com Andreia Pita¹¹ e a preparação corporal com a bailarina Letícia Ramos¹². Essa última tornou-se uma grande parceira minha e do elenco, dando continuidade ao trabalho corporal na montagem seguinte do grupo. O processo de montagem encontra-se registrado no *making of* apresentado no Apêndice A.

Outra conquista importante com a montagem da peça *Torturas*, ao final de 2004, foi o 1º Prêmio Goiás de Teatro. Foi um prêmio montagem, o que possibilitou estrearmos, no ano seguinte, em 2005, a peça *Escola de Mulheres*, de Molière. Nessa nova montagem o elenco estava totalmente renovado, formado por participantes das Oficinas de anos anteriores, inclusive alguns que já haviam participado das atividades do próprio grupo. Essa peça ficou em cartaz até o ano de 2010. Como destaque, entre as várias apresentações e participações em festivais, cito nossa participação na Mostra Nacional de Teatro de Sertãozinho-SP, em 2006 e no Rio Cena Contemporânea, na Mostra Universitária, em 2007.

Em 2010, realizamos a primeira apresentação da peça *Amor por Anexins* num evento da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás)¹³, como um exercício cênico. Ao percebermos a força do texto, a receptividade e o envolvimento criado com a plateia, decidimos dar continuidade à peça. No ano seguinte, em 2011, tivemos uma sequência de apresentações: fomos convidados para integrar a programação da Temporada SESC Caldas Novas-GO, dentro do Projeto Palco em Cena, e, com a verba deste cachê, investimos na confecção dos figurinos e na construção do cenário; fomos selecionados para a 25ª Mostra de Teatro de Sertãozinho-SP, onde nos apresentamos na Praça 21 de Abril e no Distrito Cruz das Posses; apresentamos também na II Revirada Cultural de Goiânia, na Rua do Lazer, no Centro, e no Parque Flamboyant; participamos da 8ª Galhofada¹⁴, Mostra de Teatro de Rua de Goiás, no Setor Pedro Ludovico, em Goiânia-GO; fomos selecionados para o IV Festival Nacional de Teatro de Patos de Minas-MG, com apresentação na Praça

¹¹ Andreia Pita, atriz e professora de teatro, fez sua formação no curso de artes cênicas da UNICAMP. Ao regressar para Goiânia fez, por um ano, treinamento de clown com o Guará, antes da montagem da peça *Torturas*. Também foi ela quem indicou o texto da peça *Se Meu Ponto G Falasse*.

¹² Letícia Ramos, bailarina e preparadora corporal. Atualmente é professora de corpo na Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro – RJ.

¹³ A Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) passou a usar esse nome — ou seja, deixou de ser Universidade Católica de Goiás (UCG) — em 8 de setembro de 2009, data em que recebeu o reconhecimento pontifício.

¹⁴ Galhofada é uma Mostra de Teatro de rua realizada anualmente no Setor Pedro Ludovico em Goiânia-GO. É organizada por artistas, coletivos e grupos da cidade de forma espontânea e voluntária.

do Coreto, Centro; e encerramos o ano selecionados para o Festival Internacional Goiânia em Cena, realizando apresentações na Praça do Sol e no Parque Vaca Brava, ambas na nossa capital.

Vieram vários outros festivais, mostras e circulações nos anos seguintes e estamos até os dias de hoje com essa montagem em cartaz, que também faz parte da presente pesquisa.

Como na peça *Amor por Anexins*, só participam dois atores do elenco, os demais integrantes do grupo estavam ávidos por uma nova montagem. Assim, no final do ano de 2013, por meio da lei Goyazes, trouxemos à cena a peça *A Farsa da Boa Preguiça*, montagem da terceira dramaturgia de Suassuna. Com esse trabalho, fomos a oito festivais nacionais, no ano de 2014. Algo que jamais havia acontecido com o Grupo, tantos eventos em um ano apenas. Além desses festivais nacionais, participamos também de diversas mostras, encontros regionais e temporadas nos anos subsequentes, até o ano de 2019.

Em 2018, estreamos *Jogo da Verdade* de Mariabe Aguiar, dramaturgia concebida e premiada no Núcleo de Dramaturgia do SESI Goiás, e em 2019, *Os Javalis* de Gil Vicente Tavares. Essas duas últimas montagens seguiam uma estética diferente das encenações até então produzidas.

Nossas montagens sempre ficaram em cartaz por períodos variados: algumas duraram três anos, outras cinco anos, a *Farsa da Boa Preguiça*, sete anos e *Amor por Anexins* ultrapassou dez anos de trajetória, e, ambas praticamente com o mesmo elenco.

A participação em festivais, descrita no Apêndice B, ampliou nossa bagagem artística, permitindo que o trabalho do Grupo de Teatro Guará fosse avaliado e visto por outros olhares diversos, distintos dos amigos e familiares. As críticas, os debates e os apontamentos, que sempre aconteceram após as apresentações nesses eventos, foram fundamentais para refletirmos sobre o que estávamos fazendo em cena.

Percebi a riqueza desses encontros com outros fazedores e profissionais de teatro. As trocas de experiências e conhecimentos não só colaboraram para o amadurecimento da cena produzida pelo Grupo, como também contribuíram para a minha prática como diretor cênico.

Ao participar de eventos em Goiânia, cidade de origem, fossem em mostras, festivais, ou mesmo atendendo a convites que chegavam, ocorreu uma inevitável expansão das atividades do Grupo para além da universidade. O trabalho foi rompendo os limites da instituição mediante um crescente reconhecimento. As participações em diferentes eventos fora do estado de Goiás foram se estabelecendo de forma contínua, visto que o Grupo era frequentemente aprovado nos processos seletivos dos festivais aos quais se submetia, tanto regionais como em outros estados.

Com essa projeção positiva, o Grupo de Teatro Guará passou a representar não apenas a PUC-Goiás, mas também a cidade de Goiânia e o estado de Goiás, recebendo menções honrosas, comendas governamentais e diplomas de destaque cultural concedidos tanto ao grupo quanto a mim, como diretor e fundador.

No ano de 2020, durante a pandemia, tanto o Grupo quanto a Oficina tiveram de se adaptar às apresentações *on-line*, às lives e aos encontros virtuais. Para nós que temos o teatro como um encontro entre pessoas presentes em um mesmo espaço, essa forma de realização não foi simples. Apresentar no teatro sem plateia, sem os sussurros, sem as respostas e sem a respiração do público dava uma sensação de vácuo e de não realização. As adequações foram inevitáveis; a iluminação já não podia ser a mesma; alguns movimentos precisaram ser alterados por causa da câmera, ou câmeras; a voz exigiu uma captação por meio de microfones individuais ou de ambiente; e eu, como diretor, passei a acompanhar a peça simultaneamente pelo monitor e pelo celular, para perceber como as imagens e som estavam chegando ao público que assistia por esses dispositivos.

Nesse período, *on-line*, realizamos duas oficinas de teatro por meio de encontros nas salas virtuais. Foram criadas várias cenas para esses ambientes e com o Grupo também fizemos algumas lives e apresentações virtuais. Nessas apresentações virtuais, encenávamos a peça, sem plateia e as mesmas eram transmitidas pela web, ou seja, não se tratava apenas de postar uma gravação. Foi um momento bem difícil. Fizemos apresentações das peças *Amor por Anexins* em setembro de 2020, na #Cultura na UFG e em outubro de 2020, no projeto Teatro em Casa do SESC GO; Os *Javalis* na #Cultura na UFG, em novembro de 2020 em transmissão conjunta com a Federação de Teatro de Goiás, no projeto Ocupa FETEG; e em abril de 2021, *Jogo da Verdade* em lives do projeto Teatro em Casa, do SESC GO.

Assim que a pandemia acabou, em 2022, e retomamos as atividades presenciais, a PUC Goiás decidiu fechar a Coordenação de Arte e Cultura. Ao nos informar dessa decisão, a instituição nos repassou o grupo, e acertamos que eu daria continuidade ao Teatro Guará, agora como um grupo independente, sem vínculos com a Instituição.

Em continuidade com as atividades do Grupo, em 2022, mantivemos a peça *Amor por Anexins*. Realizamos também uma oficina promovida pelo Coletivo Cultural MUQUIFO em Goiânia, onde abordamos a questão do Espaço Cênico. Ainda nesse mesmo ano, fomos convidados para o Festival de Teatro Popular de Goiânia e para a Aldeia SESC das Artes, com a peça *Amor por Anexins*.

Em 2023, ao mesmo tempo em que entro para o mestrado no Programa de Pós-graduação Artes da Cena, da EMAC, dou continuidade às atividades do Guará. Com a peça *Amor por Anexins*, fomos selecionados para o 7º Festival Nacional de Teatro de Passos e Região – MG, onde obtivemos a premiação de melhor trilha sonora. Em 2024, fomos selecionados para o 19ª TeNpo e, em 2025, somos convidados a participar do Encontro Cerrado em Goiânia e selecionados para o 2º Festival Nacional de Teatro de Rio Verde – GO.

Para o ano de 2026, com a peça *Amor por Anexins*, fomos habilitados nos editais do Claque 2025 – SESC, uma apresentação na cidade de Caldas Novas e OCUPA Goiás, do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, com duas apresentações em Praças, na cidade de Jaraguá – GO.

Os impactos da pandemia e da mudança de postura da instituição a qual estávamos vinculados, reverberaram no nosso cotidiano, pois foram duas situações significativas que exigiram de nós uma reorganização na continuidade dos trabalhos. Pretendemos em breve retomar as oficinas e novas montagens com intuito de dar continuidade a essa trajetória que construímos.

Ao recuperar a trajetória do Guará, torna-se claro que a constituição do grupo não pode ser compreendida sem considerarmos a Oficina de Teatro. Ressaltamos a Oficina como um pilar de estruturante das atividades do grupo, responsável pela formação de seus atores. Assim, passaremos a discorrer sobre essa inter-relação tão essencial para os procedimentos do Grupo.

1.3 Inter-relação entre a Oficina de Teatro e o Grupo Guará

Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele.

Yoshi Oida

A pesquisa me fez ver o quanto é importante essa relação da Oficina de Teatro com o Grupo Guará. À medida que a pesquisa caminhou, foi ficando evidente que no meu trabalho com o grupo, em poucos momentos, havia chamado pessoas de fora para alguma montagem. Sempre buscava novos atores na oficina. Ao revisitar essa história, da qual faço parte, comecei a perceber que no meu processo de trabalho, eu formava os meus atores e atrizes, que já iam se identificando com meu fazer teatral.

Essa característica fez com que ao longo dos anos, tanto a oficina como o grupo se tornassem, em nossa cidade, um centro formador de atores e atrizes. Muitos que passaram por esse processo, deram continuidade em suas carreiras. Cada qual seguiu seus sonhos e interesses particulares. Mas, a experiência vivenciada no grupo deu a base para essa caminhada. A intensidade das relações num grupo de teatro são muito fortes, amizades foram construídas e já duram décadas. Algumas se estabeleceram na primeira montagem do Guará e estão firmes até hoje. Além de que essa química, entre os atuantes, reverbera nas apresentações.

Tal prática configurava uma via de mão dupla: de um lado, o interesse genuíno de participantes da Oficina em dar continuidade ao aprendizado e ao exercício artístico; de outro, o desejo do Grupo em incorporar ao elenco pessoas que já compartilhavam da nossa metodologia de trabalho, ética e linguagem estética. Dessa forma, consolidou-se uma espécie de tradição interna, na qual a Oficina de Teatro se constituía como espaço formativo e, simultaneamente, como núcleo de seleção e preparação de intérpretes para as montagens. Meu trabalho foi se estabelecendo assim: um diretor que treina e prepara seus atores. Essa dinâmica possibilitou características próprias ao trabalho e às montagens.

O nome Oficina no dicionário, refere-se a um local onde se trabalha e realiza alguma função de forma prática, artesanal. Esse era o princípio e a natureza que pretendia imprimir nas atividades. À medida que eu ia aprofundando minhas

experiências pessoais no teatro, por meio de cursos livres, vivências na área e estudos bibliográficos, ia trazendo esse aprendizado para a sala de ensaio e ia experimentando como num laboratório.

Para participar das oficinas havia um processo de chamada onde os horários da inscrição, da seleção, dos ensaios e período de início e final já eram pré-definidos. Assim, os inscritos já tinham noção dos horários e compromissos assumidos. Nessa seleção pedia para o candidato apresentar uma cena de três minutos. Num primeiro momento a intenção era dificultar para aqueles que não tivessem interesse de verdade, para que nem aparecessem. Já era uma seletiva para estabelecermos um contato com quem realmente queria vivenciar o teatro. Outra eliminatória era o próprio processo, pois alguns desistiam no caminho. Ao final das oficinas, sempre realizávamos uma peça, com o propósito de experimentar o encontro com o público como parte da formação. Quem quisesse continuar fazendo teatro, ou ia para o grupo, ou voltava para a própria Oficina e esse ciclo também aconteceu várias vezes.

Desde o início da minha carreira como diretor, percebi que para desenvolvermos um trabalho com um grupo de teatro tem de ter envolvimento, dedicação e compromisso. Num trabalho em grupo as regras têm de ser as mesmas para todos e não podemos abrir concessões para ninguém. Essas regras sempre foram úteis para os detalhes nos ensaios. Isso guiava minhas atitudes enquanto diretor. Procurava criar procedimentos e isso passava por questões bem objetivas, como por exemplo, todos respeitarem os horários combinados.

Esses procedimentos de trabalho, que sempre procuramos criar em nossos ensaios, envolviam aquecimentos corporais e vocais, jogos teatrais, exercícios de controle corporal e muitos improvisos, com o intuito de nos aquecermos e nos liberarmos para criarmos e encontrarmos os movimentos, gestos e cenas de forma mais intuitiva do que racional. Essa prática era uma forma de ensinar o fazer teatral no exercício direto da cena, conforme registrado em reportagem sobre a oficina de teatro (ver Anexo A).

A rua, como experiência na formação do ator, estava sempre presente nos meus pensamentos. Sempre achei que era fundamental o ator experimentar a rua como treinamento para seu amadurecimento. Para complementar o trabalho investigativo da sala de ensaio, apresentávamos nos pátios da instituição e assim

desde os primeiros exercícios cênicos, na própria oficina, os jovens atores experimentavam esses espaços abertos, como mostra a foto abaixo:

Figura 3 - Oficina de teatro



Foto: arquivo pessoal, 2004.

Na foto acima, a jovem atriz que caminha com um lenço amarelo na cintura é Fernanda Pimenta¹⁵ em uma das suas primeiras experiências no teatro. Ao término dessa oficina ela começava a atuar no Guará. A oficina se firmou ao longo dos anos como um caminho direto para o Grupo Guará e ambos serviram como um espaço de formação prática no teatro, em nossa cidade. Foram diversas chamadas para a Oficina e respectivas apresentações. De 1994 até 2021, realizamos vinte Oficinas, dezessete montagens e tivemos em média duzentos e oitenta participantes.

Importante destacar que, no início, era realizada uma oficina e uma montagem a cada semestre. A partir de 1997, elas ficaram anuais. A partir de 2001, em alguns anos, ela não foi realizada. Essa diminuição das montagens das Oficinas ocorreu pelo fato de que as peças com o Grupo Guará começaram a ter temporadas, convites, ida a festivais e eu como diretor, produtor, coordenador das oficinas, não tinha o tempo necessário para manter todas essas frentes e assim fui dando prioridade às atividades do Guará. Devido a esse fato, nem todas as oficinas encerravam com uma montagem. A vivência de pequenas apresentações eram mantidas.

¹⁵ Fernanda Pimenta, hoje, é Doutora em Artes Cênicas pelo PPG - ProfArtes - UnB, atriz e palhaça.

Cada chamada era formada uma turma de quinze alunos aproximadamente. Abaixo relaciono anualmente as montagens realizadas nas Oficinas de Teatro:

1993 – Noite da Introdução, criação coletiva

1994 / 1 – Situações Amorosas, criação coletiva

1994 / 2 – Cotidiano, criação coletiva

1995 – Amor Médico de J. B. Molière

1996 – Retalhos, criação coletiva

1997 – Uma Peça Por Outra, Jean Tardieu

1998 – A Égua é Nossa de Pedro Sérgio

1999 – Fragmentos de Peças de Nelson Rodrigues

2004 – Roda de Gilberto Gil

2006 – Cenas absurdas, criação coletiva

2009 – Comédias, criação coletiva

2012 – Diálogos Veríssimos de L. F. Veríssimo

2017 – Destros Sinistros, Vitor Duarte

2018 – Cenas Avulsas, criação coletiva

2020 – Cenas virtuais, criação coletiva (Pandemia)

2021 – Pemas virtuais

As pesquisas durante o mestrado, me conscientizaram dessa característica do meu trabalho: um diretor que forma seus atores. Até esse momento não enxergava essa dinâmica sob essa ótica.

Esse breve histórico do Grupo de Teatro Guará e sua inter-relação com a Oficina, caracterizada pela intersecção entre formação e prática, abre espaço para um aprofundamento das experiências realizadas nas ruas, praças e demais espaços fora da caixa cênica. São essas experiências que realizamos ao longo de tantos anos e que elegemos como recorte para objeto da presente pesquisa que aprofundaremos nos capítulos seguintes.

2. A RUA COMO ESPAÇO DE ENCENAÇÃO

2.1 Espaço cênico

O que há de mais bonito no teatro são os lustres: mas vamos tentar sair dele e, em caso de necessidade, no mínimo voltaremos a ver as estrelas.

Baudelaire

O espaço cênico tem papel central na produção dessa pesquisa, tanto que pleiteiei uma vaga como aluno especial em 2021 na disciplina optativa Poéticas do Espaço, ministrada pelo meu orientador, Prof. Newton de Souza, no PPGAC. A reflexão sobre o espaço e o fenômeno teatral acompanham o docente, desde 1991, quando participou da montagem do espetáculo de rua *O nome do negro*¹⁶. Foram aprofundadas na pesquisa de mestrado articulando o espaço cênico e o conceito de vanguarda no Instituto de Artes da UNESP, onde dirigiu o Grupo de Teatro “Atrás do Grito”, projeto de extensão com características semelhantes àqueles que encontro no percurso do meu grupo de teatro, o Guará. Após o ingresso no Programa, fui integrado ao grupo de pesquisa Poéticas do Espaço e realizei estágio de docência na unidade curricular Espaço cênico e Educação, do curso de Licenciatura em Teatro, adquirindo maior familiaridade com a formulação de Souza, segundo o qual, o espaço cênico é resultado de relações de representação, como passo a apresentar.

Em busca da compreensão sobre o trabalho do encenador argentino Victor Garcia, no Brasil entre os anos 1960/1970, a pesquisa apontou para as Vanguardas Artísticas do século XX, na Europa, onde as criações se libertam dos programas oficiais das galerias, salões e salas de espetáculo, fazendo de todo e qualquer lugar um potencial espaço de atuação. Evidentemente, a produção teórica sobre o espaço cênico dedicava maior atenção a arquitetura teatral, o que não atendia o objeto de estudos, até a publicação de um artigo de Clovis Garcia, para o SESC São Paulo, defendendo que todo espaço cênico é resultante de relações de representação.

¹⁶ O espetáculo *O nome do negro* trata da relação entre teatro de rua e escolas de samba. Foi apresentado na região central e bairros periféricos da cidade de São Paulo. Essa montagem foi objeto de pesquisa da tese de doutorado do meu orientador Newton de Souza, em 2019.

Garcia desenvolve um raciocínio tradicional, como o teatro surge na Grécia e “evolui” até as experiências contemporâneas, no Ocidente, do ponto de vista do espaço, no entanto, não se apega exclusivamente a arquitetura teatral, mas a essência do acontecimento teatral. Nesse sentido, o teatro surge toda vez que atores ou atrizes ocupem um espaço, classificado como área de representação, em relação a outro, onde se encontra o público, chamada de área de assistência. A disposição entre as áreas de representação e de assistência classifica a cena entre circular, semi circular, frontal, panorâmica, vertical ou sem limites.

Aprofundando as pistas deixadas por Clovis Garcia, Souza defende que a essência do fenômeno teatral emana de corpos atuantes e corpos assistentes. Todo espetáculo, portanto, acontece em algum lugar e, no caso de nossos estudos, escolhemos as apresentações realizadas nos espaços abertos, nos logradouros públicos, nas ruas, nas praças e demais ambientes que se adequem às necessidades da encenação. O espaço cênico se instala em um lugar, portanto não se reduz a um único aspecto físico, um único lugar. Uma praça, uma rua ou um logradouro urbano somente se transforma em espaço cênico no momento em que atores e público se encontram no transcorrer da peça. Assim, para melhor compreensão do termo, apoiamo-nos na reflexão de Newton de Souza que afirma:

[...] o teatro é um fenômeno de comunicação cujo princípio ativo é o trabalho do ator. Um único ator, contando apenas com suas qualidades expressivas, é capaz de criar o acontecimento teatral, desde que haja ao menos um espectador que acompanhe sua *performance*. Evidentemente, o ator, ou atores, e o público precisam se encontrar em algum lugar, de modo que qualquer ambiente torna-se *espaço cênico* ou *teatral*, na medida em que nele se encontrem atores cuja representação possa ser *assistida* pelos espectadores; [...] (Souza, 2003, p.29)

O confronto entre a arte teatral e sua essência aparece de forma semelhante no pensamento de Luís Otávio Burnier, que lembra que o termo “teatro” não atende a arte, mas um lugar onde a arte pode acontecer, cuja essência é o encontro:

Como arte, o teatro pode ser entendido como o que acontece entre espectador e ator, conforme definição de Jerzy Grotowski. Nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem *atua*, *faz*. O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e *interpreta os signos* emitidos pelo ator, testemunha a ação. (Burnier, 2001, p.17)

A partir dessa perspectiva, compreendemos que o espaço cênico se concretiza na relação que acontece entre quem atua e quem assiste; é nesse encontro que se

dá o fenômeno teatral e ele pode acontecer em qualquer lugar. Como diz Boal, “é possível fazer teatro em qualquer lugar. Até mesmo nos teatros!” (apud Peixoto, 1993, p.19)

Não nos detivemos nesta pesquisa a uma retomada histórica da arquitetura teatral, mas é relevante lembrar que modelos como o teatro grego, elisabetano e italiano instituíram formas específicas de relação entre palco e plateia, influenciando a postura do espectador, frequentemente colocado em posição estática, contemplativa e frontal.

O edifício teatral tradicional oferece limites físicos bem definidos em relação à disposição do palco e da plateia. Em contraste, a rua como espaço cênico apresenta um ambiente menos estável e limites mais tênues entre atores e público estabelecendo uma proximidade maior nessa relação.

No teatro de rua, a definição da área de atuação acontece de maneira mais flexível, construída de forma momentânea e às vezes improvisada. Essa delimitação pode ser feita por corda, desenho no chão, tapete de cena, ribalta, lona de um cenário, ou mesmo pela atuação e pelos movimentos dos atuantes. O espaço urbano exige abertura para o imprevisto, para a improvisação por parte dos atores e para uma movimentação que acontece naturalmente por parte da plateia.

Nesse sentido, André Carreira (2007) ressalta que o teatro de rua implica em uma dramaturgia aberta, em permanente diálogo com o entorno e com o público, muitas vezes constituído de transeuntes acidentais. O espaço cênico na rua é marcado por dimensões móveis, alturas sem limites e múltiplos estímulos externos, revelando-se um espaço inóspito em termos técnicos e desafiador para o trabalho do ator. As interferências sonoras, visuais, climáticas e arquitetônicas incidem no acontecimento teatral, sobre a recepção do espetáculo e sobre o vínculo estabelecido entre atores e espectadores.

Logo abaixo duas imagens que mostram bem como o ambiente da rua pode interferir numa peça durante sua apresentação, como foi descrito no parágrafo anterior. Dois momentos em que estávamos apresentando a peça *A Farsa da Boa Preguiça*, onde a primeira imagem registra uma apresentação dentro de um teatro convencional e a segunda numa rua do Setor Pedro Ludovico em Goiânia:

Figura 4 – Farsa da Boa Preguiça – Teatro Goiânia



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Figura 5 – Farsa da Boa Preguiça – Ilha da Galhoba



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Pelas imagens observamos várias características que diferenciam um espaço tradicional do espaço de rua: no teatro fechado não enfrentamos mudanças no clima ou ventos, ao passo que, na rua, o clima pode mudar a qualquer momento. Os panos fora do lugar, na figura 5, foram consequência de uma ventania no decorrer da encenação; no ambiente fechado de uma sala de espetáculos, contamos com a iluminação e os equipamentos que normalmente ficam à disposição, enquanto, na rua, utilizamos apenas a luz natural do ambiente; o piso no teatro, além de mais definido, não apresenta desníveis que encontramos em muitas calçadas; a distância entre a

plateia também se altera, pois, no espaço fechado, a distância entre atores e público é maior e o próprio ambiente reforça essa separação. Na imagem registrando a apresentação no teatro fechado não vemos a plateia, já na rua tem uma criança quase entrando na cena.

Assim, o modo como atores e espectadores se relacionam nesse espaço compartilhado, onde a proximidade física é uma característica marcante, costuma favorecer a participação do público, que muitas vezes “entra” no espetáculo, cruzando a fronteira tradicional entre cena e audiência. Os atores também podem ultrapassar sua área de atuação e ir no espaço da plateia. Isso exige do ator o domínio da cena para não perder o controle do andamento da história, como na figura abaixo, onde a atriz sai da área de representação e vai para a área de assistência conversar com um dos espectadores, ao mesmo tempo que mantém o diálogo com o colega de cena, permitindo um envolvimento direto com o público:

Figura 6 – Amor por Anexins – Fosso do Padre – Piracanjuba-GO



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

O espaço cênico na rua exige do artista uma escuta ampliada e uma consciência do ambiente e de seus espectadores. O público pode se mover, escolher sua posição e decidir como quer ver a cena, redefinindo sua participação e sua percepção. Pode também assumir uma postura participativa, podendo manifestar-se verbalmente e interagir durante a encenação. O artista precisa estar atento às respostas espontâneas da plateia e às interferências externas, integrando-as à cena quando necessário. Essa dinâmica reforça a necessidade de uma preparação e um

treinamento do ator ou atriz, para que na hora da representação estejam preparados para, se for o caso, improvisar e manter com sua atuação a atenção de todos.

A representação pode não se limitar ao que estava previamente ensaiado, mas se adequar ao contexto real em que acontece. O ator tem de estar aberto aos acontecimentos do momento e saber lidar com eles, sem perder o andamento da peça nem a sua presença na atuação.

2.2 Ainda sobre o espaço

*O espaço teatral pode ser qualquer lugar.
É a representação que dá ao espaço seu caráter teatral.
José Carlos Serroni*

O teatro, independentemente de sua proposta estética, pressupõe um encontro, planejado ou não, entre artistas e espectadores. Esse encontro pode ocorrer nos edifícios teatrais, com horário e local pré-definidos, ou de forma inesperada, no cotidiano. Para o diretor e para o ator, a escolha do espaço implica definir procedimentos cênicos e modos de relação com o público, além dos desafios próprios que cada ambiente impõe.

A comunicação estabelecida entre atores e espectadores pode assumir diversas características. Há encenações que reconhecem abertamente a presença do público e constroem um diálogo direto; outras, mantêm a lógica da “quarta parede”, típica do teatro na caixa ótica. Essa separação ou aproximação não depende apenas do local físico, mas da forma como a cena é concebida. Do ponto de vista prático, é possível observar distinções significativas entre apresentar-se na caixa ótica ou em ambientes como ruas, praças, estações e parques.

Uma questão importante diz respeito ao acesso do público: em uma sala de teatro, o ingresso funciona como elemento de controle; já em locais públicos, não há a garantia de retorno financeiro, pois o público não é obrigado a pagar. Essa condição evidencia o caráter transgressor da ocupação do espaço público, como observa Carreira (2007), ao analisar a lógica segregadora de nossa sociedade:

A hierarquização espacial que estabelece a cidade capitalista considera alguns espaços como nobres e outros como marginais. Ao confinar o espetáculo teatral nas salas, a cultura capitalista determinou que o espetáculo aceitaria perder seu caráter de festa e ganharia valor de mercadoria. Esta mercadoria tem mais valor nos espaços fechados onde o pagamento de uma entrada, não somente gera lucro, senão que outorga hierarquia. Neste marco, a manifestação teatral na rua ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. A expressão dessa marginalidade denuncia a cara segregacionista do sistema e portanto o questiona, transgredindo assim as regras do uso espacial da cidade. (Carreira, 2007, p. 9)

Mesmo sem a garantia da bilheteria, os espaços abertos se consolidaram como escolha recorrente de artistas que, movidos por razões estéticas, políticas ou pedagógicas, buscam alcançar novos espectadores e contribuir para a formação de novas plateias. É muito comum, quando se quer fazer uma campanha de popularização do teatro, recorrer à ida para a rua e a lugares públicos como estratégia de aproximação com o público.

Importante destacar que a opção por explorar o espaço pode surgir do desejo de explorar novas possibilidades expressivas, provocar humor, instaurar instantes de poesia ou reinventar o dia a dia. O espaço imprime uma experiência específica ao acontecimento teatral, contribuindo para a singularidade de cada encenação.

O diretor Amir Haddad, do Grupo Tá Na Rua, sintetiza o potencial transformador do teatro em espaços abertos:

[...] Acredito no teatro como a necessária arte do presente e a possível arte do futuro. Descobrimos trabalhando na rua a possibilidade de vida longa para o teatro, porque descobrimos o teatro servindo a parte da população e a de cada um de nós que traz em si as esperanças de um mundo melhor, mais equilibrado. Não mais um teatro agonizante para um grupo sem saída e sem perspectivas. Um teatro possível para um futuro possível. (Apud Cruciani; Falletti, 1999, p. 148)

Assim, destacamos que o espaço teatral não se define por suas paredes, mas pelo encontro entre atuentes e espectadores, que transformam temporariamente qualquer ambiente em lugar de espaço cênico, propiciando o envolvimento do trabalho do ator e a relação com o público. Essa presença compartilhada, o encontro vivo entre quem atua e quem observa, transforma qualquer ambiente em espaço cênico. Uma praça, uma rua ou um parque deixam, por um momento, de cumprir apenas suas funções práticas e se transformam durante o tempo da encenação. A cena, ao ocupar

determinado ambiente, é capaz de ressignificá-lo simbolicamente. Após o acontecimento, o espaço volta à sua configuração cotidiana. (Souza, 2003)

É importante esclarecer que não rejeitamos a caixa cênica; trata-se apenas do recorte dessa pesquisa, que se dedica às apresentações em espaços não convencionais.

Considerando a compreensão de espaço cênico como acontecimento que se estabelece no encontro presencial entre quem atua e quem assiste, relatamos as experiências vivenciadas em espaços públicos do Grupo de Teatro Guará.

2.3 Teatro de Rua – Relato de experiências

*O teatro de rua não é outro teatro:
é outra situação do teatro.*

Cruciani e Falletti

Durante mais de duas décadas trabalhando, como diretor cênico do Grupo de Teatro Guará, atuamos em diversos lugares e espaços como praças, ruas, auditórios, pátios e teatros. Antes de darmos continuidade ao nosso testemunho pessoal, torna-se oportuno apresentar a base teórica que atendeu o perfil da investigação, onde não é possível separar o pesquisador do objeto de pesquisa. Como resultado das contribuições oferecidas pela banca durante o exame de qualificação, compreendemos que realizei uma pesquisa autoetnográfica.

A pesquisa autoetnográfica constitui uma abordagem qualitativa na qual o pesquisador utiliza a própria experiência como fonte e objeto de investigação, analisando-a em diálogo com o contexto sociocultural em que está inserido. Essa metodologia legitima a investigação de processos de criação, formação e encenação a partir da vivência do artista-pesquisador em articulação com outras fontes documentais. Assim, minha pesquisa foi desenvolvida a partir da trajetória do Grupo de Teatro Guará, do qual sou fundador e diretor teatral. Minhas memórias, registros de processos, experiências em oficinas e apresentações em espaços públicos foram compreendidos como dado da pesquisa e tratados de forma sistematizada.

"Até aqui entendemos que a pesquisa autoetnográfica é uma abordagem metodológica singular que une etnografia tradicional a reflexão pessoal, permitindo que pesquisadores e pesquisadoras investiguem e compreendam suas próprias vivências dentro de um contexto cultural mais amplo. A análise de dados coletados com base nas próprias produções, permite que pesquisadores explorem e compreendam fenômenos culturais e sociais por meio de suas experiências. (Mozzer, 2025, p.32-33).

Num dos encontros com o meu orientador ouvi a seguinte frase: "Depositar na escrita as experiências de vida!". Essa fala associa a perspectiva autoetnográfica desta pesquisa, que se propõe buscar e sistematizar minhas vivências em conjunto com as do grupo Guará.

Nessa perspectiva, a escolha dessa metodologia estabelece uma relação direta entre pesquisador e o objeto de pesquisa, possibilitando a análise e a interpretação sociocultural da relação estabelecida entre o fazer teatral do grupo, da minha pessoa enquanto diretor e o uso do espaço cênico na rua, em nossa cidade, Goiânia, e nas cidades nas quais já nos apresentamos.

Ao longo de sua história, o Grupo se apresentou tanto na própria instituição que o mantinha, quanto em outras instituições da capital goiana e, na sequência, nas cidades do interior do Estado. Em muitas dessas localidades, não haviam edifícios teatrais para abrigar as apresentações, pois eram raros no interior e insuficientes, mesmo na capital. Estamos nos referindo às estruturas arquitetônicas cuja tipologia comporta uma caixa ótica, recortada com bastidores e área de circulação ocultas, dotada de equipamentos técnicos de luz e som capazes de produzir efeitos adequados à construção da narrativa, tradicionalmente encarados como fatores essenciais ao fenômeno teatral.

Diante da inexistência de tais estruturas, as propostas de montagens cênicas se adaptavam aos espaços disponíveis, desde os primeiros anos de atividade. Assim, sempre foi muito comum realizarmos encenações em salões de igrejas, pátios da própria instituição, praças públicas, auditórios e também, é claro, nas oportunidades que tivemos, no próprio Teatro Goiânia, que, na época em que iniciamos os trabalhos do Grupo, era um dos poucos teatros da cidade.

Essa questão, relacionada à falta de espaços físicos adequados para apresentações, bem como a ausência de políticas públicas consistentes para a

gestão desses locais, nunca foram recentes. Grupos que nos antecederam na história do teatro goiano enfrentam dificuldades semelhantes e diria até mais agudas, como demonstra Saulo Germano Sales Dallago (2007) em sua dissertação *A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia*, especialmente no capítulo “Teatro Exercício: um exercício de expressão de seu meio”, no qual analisa as limitações estruturais e o modo como os artistas transformaram tais restrições em criações dramáticas e resistência cênica.

Na história do grupo, constantemente vivenciamos, na prática, situações próprias desses locais, que se impõem a quem se arrisca a sair da caixa cênica com todas as suas tecnologias e conforto. A questão espacial sempre foi considerada no processo criativo, porque sabíamos que era necessário montar espetáculos que pudessem ser apresentados em qualquer lugar como demonstrado nas figuras abaixo.

Figura 7 –Amor por Anexins – Festival Aldeia SESC das Artes
Local: Abrigo São Vicente de Paula, Goiânia-GO



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Figura 8 – Farsa da Boa Preguiça – Projeto Guar4 20 anos
Local: Praaça do Jacar4, Goi4nia-GO



Fonte: Arquivo do grupo, 2014.

Outra preocupaça3o constante era voltada para o p3blico que, em sua maioria, n3o tinha experi4ncia com o teatro. Era muito comum ouvir depoimentos de pessoas da plateia dizendo que aquela era a primeira vez que assistiam a uma pea3a. Essas quest3es influenciaram significativamente nossas escolhas e o modo como constru4mos nossas pea3as. Esse fato acontecia, principalmente, nas apresenta33es pelo interior do Estado, sempre presentes no percurso do Grupo, como apresentada na figura abaixo, onde fomos participar do Encontro de Carreiros da cidade de Damol4ndia.

Figura 9 – Amor por Anexins – Damol4ndia - GO



Fonte: Arquivo do grupo, 2013.

Assim, à medida que íamos construindo nossa história e percurso com o grupo, duas questões se apresentaram ao nosso trabalho: a preparação dos atores, como elemento essencial do teatro que queríamos realizar e a criação de peças que alcançassem, ao máximo, esse público “virgem”. Nessa perspectiva, o encontro com a obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, veio de encontro com o que queríamos. Ao encená-lo percebemos como sua dramaturgia nos aproximava da plateia; havia algo em seus textos que ia além da nossa própria cena e que provocava uma empatia no público em geral.

Nessa trajetória com apresentações em distintos ambientes, instalando o espaço cênico onde fosse possível e adptável, fomos a diversos locais. Newton de Souza destaca a capacidade de uma encenação de se encaixar em distintos locais:

Em termos da experiência teatral, a capacidade de adaptação era um requisito indispensável, sendo oportuno apresentar coordenadas gerais e casos específicos. Identifiquei duas directrizes fundamentais ao sucesso na adequação do trabalho aos diferentes espaços: a sensibilidade para identificar a “performatividade latente” dos espaços e os princípios do espectáculo como “jogo teatral”. (Souza, 2019, p. 243)

Tínhamos ciência de que não fazíamos o teatro de rua, mas sim um teatro que poderia, também, ser realizado na rua e em muitos casos, permitindo que a arquitetura local fosse incorporada à cena de uma forma espontânea sem que tal incorporação fosse uma ação planejada. Essa decisão era tomada quando chegávamos na cidade e conhecíamos o local onde seria a apresentação, como na imagem abaixo. Fomos participar do Festival de teatro em Pirenópolis e a organização colocou nossa apresentação na Praça do Coreto. Ao chegarmos lá e pelas circunstâncias da praça, decidimos usá-lo e apresentarmos lá dentro:

Figura 10 – Anexins - I Festival de teatruniversitário de Goiás
Praça do Coreto, Pirenópolis-GO



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Sempre tivemos uma admiração e encantamento pelas apresentações em espaços abertos. Com o passar dos anos, sempre que havia a opção, essa era a nossa preferência, fosse em um teatro de arena, praça ou parque da cidade.

Na rua, nada se esconde! Desde a montagem do cenário e a delimitação do espaço até os aquecimentos, a concentração e, enfim, desde o início da apresentação, já vamos estabelecendo uma conexão com o público – tanto com aqueles que vieram assistir quanto com os que, movidos pela curiosidade, vão chegando, parando e ficando.

Essas escolhas e experiências ao ar livre, bem como o encontro com a plateia nessas situações, nos trouxeram exigências a serem consideradas, como maior concentração dos atores, abertura para lidar com os imprevistos, reforço do trabalho vocal, capacidade de adequar o cenário aos mais variados ambientes, o uso de equipamentos sonoros, como microfones de lapela ou *headsets* e se aquecer e maquiar sem os camarins. Assim, era necessário estar preparado para o imprevisto antes e durante a peça. Nesse sentido, ressaltam Cruciani e Falletti:

Os teatros de rua, nas diferentes indicações da tradição contemporânea, não são somente um “gênero” do teatro; são antes uma situação dos homens que fazem teatro. Tem algumas exigências de base (serem vistos, ouvidos, chamar a atenção, dominar uma recepção a princípio e tendencialmente distraída; e tornar adequados diferentes espaços,

revelando suas potencialidades expressivas ou de relação sem ficarem oprimidos ou diminuídos por eles; etc). Mas, necessitam, acima de tudo, como teatro, de motivações profundas e de aceitar o risco do confronto na rua. (Cruciani e Falletti 1999, p.142)

Nesse percurso, ao longo dos anos e das inúmeras apresentações que realizamos, não faltaram histórias e situações inusitadas. Para citar algumas: cachorros que invadiram a cena e, por um instante, quase comprometeram o clima da apresentação; pessoas em sofrimento mental que começaram a brincar com os objetos de cena; crianças que se aproximaram e participaram dos aquecimentos com os atores (o que foi incrível) e outras que, por sua vez, interferiram diretamente na peça; ventos fortes que derrubaram cenários; helicópteros sobrevoando o local e até situações violentas, como tiros decorrentes de acertos de contas entre gangues do próprio bairro. Várias dessas situações serão retomadas nos capítulos referentes às peças em análise nesta pesquisa.

Com esses relatos, pretendemos destacar que, ao utilizarmos o espaço da rua, enfrentamos diversas situações inesperadas que nos colocam diante de constantes desafios. Nessas circunstâncias, precisamos estar abertos e prontos para responder em tempo real, no imprevisto, no “aqui e agora”, sem perder o “fio da meada” e sem embarcar em cacoc desnecessários.

É claro que, para além desses acontecimentos inesperados, ir para a rua tem seus encantos e magias. Isso nos permite aproximar de muitos trabalhadores e transeuntes que talvez jamais conheceria nosso trabalho e o próprio teatro se não fosse por essas apresentações em espaços abertos. Esses momentos possibilitam, também, a ressignificação do cotidiano e do espaço público mesmo que por instantes como indicado no Folder do Projeto Itinerário Cênico (Texto completo no Anexo B):

O que era só um lugar de distração e descanso, um lugar de passagem, de negócios, vias urbanas, se transforma em ponto de encontro, conhecidos e desconhecidos. Um que por ali passa, aquele que do outro lado da rua observa, todos se aproximam e participam desse ritual milenar a que chamamos teatro. (2013)

Figura 11 - Anexins
9º FLORIPA TEATRO - Festival Ismar Azeredo- Florianópolis-SC
Local: Largo da Catedral – Centro



Fonte - Fotografia: arquivo do grupo, 2013

Esse relato evidencia que o teatro fora da caixa cênica constitui uma situação singular, na qual a relação com o espaço, com o público e com o próprio contexto urbano se torna um fator determinante e precisa ser considerada na realização da produção teatral. Ao encenarmos em praças, ruas, auditórios e outros espaços não convencionais, tornou-se natural que o grupo desenvolvesse estratégias de adaptação, improviso e diálogo constante com a plateia, consolidando um processo criativo marcado pela flexibilidade, pela atenção às contingências do momento e pela valorização da participação dos espectadores.

A experiência prática de levar o trabalho a esses diversos lugares revelou que a ausência de infraestruturas tradicionais – como bastidores, camarins ou equipamentos de iluminação, tal como encontramos dentro de um teatro convencional – não constitui uma limitação, mas uma oportunidade de encontrar novas formas de atuação e encenação, além de ressignificar o espaço urbano. Essa prática também aproxima do teatro as pessoas que, de outra forma, não teriam acesso a uma peça, fortalecendo o caráter democrático e inclusivo da arte.

Por fim, a experiência relatada neste capítulo aponta para a necessidade de investigar todos os meandros que envolvem esse momento cênico nos mais variados

espaços, além de fazer um levantamento e documentação dessa prática vivenciada pelo Grupo Guar4 ao longo de sua trajet4ria na cidade de Goi4nia e nos diferentes locais por onde levou suas peç4s.

3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO AMOR POR ANEXINS

Antes burro que me carregue, do que cavalo que me derrube.

Ditado popular

Neste capítulo analisaremos a montagem da peça *Amor por Anexins*, de Arthur Azevedo, seu histórico de apresentações e as situações vivenciadas nos espaços não convencionais. Apresentaremos fatos ocorridos durante os anos de encenação, a partir dos dados levantados em nossa pesquisa ao investigar os registros documentais desse percurso, que ainda está em curso, visto que a peça está em cartaz, neste momento da escrita desse trabalho. Como material complementar, um registro audiovisual no Apêndice C, no qual é possível visualizar figurinos, cenário e envolvimento com a platéia. Na sequência neste capítulo, discorreremos sobre a imprevisibilidade da cena na rua, o espaço cênico como resultado das relações de representação, a relação com a plateia, a interferência no espaço urbano para começar algumas informações sobre a peça e autor.

O autor do texto da peça analisada neste capítulo é Artur Azevedo. Ele foi o consolidador da comédia de costumes, iniciada por Martins Pena. Trabalhou em jornais, foi crítico teatral e fundou revistas. Suas atividades iniciais no teatro se deram, a princípio, na tradução livre e na adaptação de comédias francesas. Traduziu, ao longo de sua carreira, cerca de 40 peças para o teatro.

No final do século XIX, Artur Azevedo teve forte influência no cenário teatral brasileiro. Deixou cerca de 25 comédias, 19 revistas-de-ano e 20 operetas e burletas. Além disso, foi um dos responsáveis pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado logo após a sua morte, ocorrida em 22 de outubro de 1908.

Dentre as peças do Grupo Guará escolhidas para esta pesquisa, *Amor por Anexins* foi a que mais realizou inserções nos espaços abertos e de rua. Estreou em 2010 e ainda hoje, no momento desta pesquisa, a peça está em cartaz.

Nesta peça temos em cena duas personagens: Inês, costureira viúva, jovem e pobre, e Isaías, velho solteirão com situação financeira mais confortável. Ele, louco para casar, vive atrás dela propondo casamento e utiliza-se de cartas para esse

propósito. Inês, que aspirava a um “bom casamento” com um pretendente jovem, tenta fugir das investidas inoportunas de Isaías, caracterizado como o “homem dos anexins” por não conseguir proferir uma frase sem utilizar um provérbio, um adágio ou um ditado popular.

O espetáculo se desenvolve através de um elaborado jogo de palavras e ditados populares. O enredo apresenta o jogo daqueles que querem encontrar seu par amoroso e, com isso, acharem um motivo existencial por meio do casamento. A peça tem um ato, é considerada como um entreato cômico, passa-se na casa de Inês e tem seu início com a chegada do pretendente que foi até lá para saber a resposta das cartas que envia constantemente, apresentando sua proposta para a jovem.

Já na primeira cena, o autor nos apresenta do que se tratará toda a peça:

Inês

(Costurando sentada à mesa, olha para a rua, pela janela, e vê Isaías)

Lá está parado à esquina, o homem dos anexins! Não há meio de ver-me livre de semelhante cáustico. Ora eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar para marido aquele velho! Não vê! E ninguém o tira dali! Isto até dá que falar à vizinhança...

(Desce à boca de cena.)

Ainda hoje escreveu-me uma cartinha, a terceira em que me fala de amor e a segunda em que me pede em casamento.

(Tira uma carta da mesa e lê.)

“Minha bela senhora. Estimo que estas duas regras vão encontrá-la no gozo da mais perfeita saúde. Eu vou indo como Deus é servido. Antes assim que amortalhado. Venho pedi-la em casamento pela Segunda vez. Ruim é quem em ruim conta se tem e eu que não me tenho nessa conta. Jamais senti por outra o que sinto pela senhora; mas uma vez é a primeira”

(Continua a ler)

“Tenho uns cobres a render; são poucos, é verdade, mas de hora em hora Deus melhora, e mais tem Deus para dar do que o diabo para levar. Não

devo nada a ninguém, e quem não deve não teme. Tenho boa casa e boa mesa, e onde come um comem dois. Irei saber da resposta hoje mesmo. Todo seu, Isaías.”

Arthur Azevedo escreveu essa peça há mais de um século e ela vem sendo encenada desde então. Levin assinala:

[...] a primeira criação bem sucedida do jovem comediógrafo, que a escreveu por volta de 1870, quando ainda residia em S.Luís do Maranhão. A peça foi representada com certa frequência durante o século XIX e tem sido retomada até os dias de hoje por elencos consagrados, como o do grupo Tapa, e também por estudantes e iniciantes, que trazem propostas de renovação poética com versões para espetáculo de rua. (Levin, 2008, p. 43)

Por se tratar de um texto curto de um único ato e cômico, que narra a história de um velho apaixonado com uma situação inusitada, marcada pela incapacidade de falar qualquer coisa sem recorrer a um ditado popular, facilita a comunicação com diferentes plateias. Os próprios ditados populares contribuem para manter a atenção, a memória afetiva e o interesse do espectador.

Essa característica de ser um entreato cômico permitiu-nos no processo de montagem inserir movimentos de pantomima, cantos, interações com o público e brechas para aproveitar os improvisos que possam surgir ao longo da encenação. Como é uma montagem com apenas duas personagens e com um cenário bem prático, permite uma fácil adaptação a diversos espaços.

Assim como a outra peça analisada nessa pesquisa, essa também segue uma tradição inspirada no teatro ibérico e encontrada nos libretos de cordeis, o que estabelece uma conexão entre as montagens do grupo. Levin fala sobre a peça:

Amor por Anexins, como disse, é simples e graciosa, embora já anuncie a habilidade do dramaturgo em sustentar os diálogos dramáticos, que funcionam aqui como apoio para a condução de um enredo conhecido de antemão pelo público. O texto segue o modelo da farsa ligeira, descendente do entremez ibérico que esteve presente nos palcos brasileiros em criações lusitanas e foi muitíssimo lido nos impressos de cordel. (Levin, 2008, p. 46)

Nesta encenação o Grupo manteve sua tradição de investir num teatro popular, mantendo as pesquisas e propostas desenvolvidas ao longo de sua trajetória. Procuramos construir um espetáculo que pudesse ser apresentado nas ruas, nas praças e dentro dos teatros tradicionais. Sempre na perspectiva de

estabelecer um contato e uma forte comunicação com o público. Para essa relação com a platéia, a preparação dos atores sempre foi fundamental. O cenário e o figurino, com suas imagens e texturas, estabelecem terreno fértil para que, juntos com os atores, possam da melhor maneira possível instaurar os vínculos e contatos tão necessários para contar a história da peça.

No texto original, entre as falas e diálogos, o autor inseriu canções e partes recitativas que reforçavam os diálogos. Em nossa montagem optamos por não utilizar esses cantos. Procuramos trazer à cena a ideia central e o enredo dos diálogos, mantendo a maioria das palavras no português arcaico, mais próximo de quando foi escrito. É claro. Aproveitando desse estranhamento linguístico para o clima cômico da peça. Algumas palavras foram atualizadas ao linguajar atual para um melhor entendimento do público. Respeitamos o texto ao seguir a ordem das cenas, mas ao levarmos a montagem para o palco, acabamos criando uma nova estrutura artística, a peça. Alguns conceitos do texto não ficam evidenciados na encenação de forma proposital, pois não fazem mais sentido nos dias atuais. Trouxemos um enredo inusitado através dos ditados populares enriquecido com a gestualidade dos atores, com o intuito de divertir e difundir alguns elementos da cultura popular, sem maiores pretensões.

3.1 Montagem e sua relação com o espaço cênico

Conhecemos esse texto a partir da indicação da atriz do elenco, Sara Eugênia, que já gostava da peça e tinha interesse em montá-la. Sua proposta foi aceita, pois também gostamos e vimos nessa dramaturgia a possibilidade de uma encenação envolvente, dinâmica e já num primeiro momento visualizamos uma encenação que fosse adaptável a diferentes espaços.

A escolha do elenco se deu por indicação minha, a partir das opções que tínhamos no grupo naquele momento. Para a personagem Inês, a própria Sara e para o outro personagem, Isaías, optamos pelo ator Vitor Duarte, que participava da Oficina, mas já tinha algumas experiências cênicas com o elenco do Grupo. Leituras do texto, improvisações, construção das personagens e concomitantemente a esse processo iniciamos os estudos e projetos do cenário e figurinos. Queríamos uma

música ao vivo e, ao experimentar os recursos percussivos, vimos em conjunto que era o suficiente para levarmos adiante a montagem.

Assim que definimos que seria por esse caminho a composição da sonoplastia, convidamos o músico e percussionista Bruno Cândido, que começou a ir aos ensaios para, de forma conjunta, por meio de improvisos, encontrarmos os sons e efeitos que passariam a compor a nossa trilha sonora. Essa criação da trilha vinha a partir das cenas que já estavam sendo feitas pelos atores e com a entrada da música a cena tinha outros desdobramentos, ou seja alguma coisa surgia dessa troca entre os sons e a atuação.

Desde o momento em que os primeiros estudos do cenário já estavam definidos, começamos a improvisar com os elementos que sabíamos que iriam integrar o cenário. O procedimento foi o mesmo com o figurino. Como sabíamos que a atriz iria usar um vestido, já começou a ensaiar com uma peça de vestuário improvisada, semelhante à proposta de figurino. Também o ator começou a trajar um casaco, pois iria utilizar um em cena. Tal procedimento tinha como objetivo já ir criando possibilidades que poderiam ir para cena, ou não.

O cenário teve a proposta de representar a casa da personagem Inês, onde se passa toda a trama da história, mas o fazemos de maneira leve e sugestiva com uma estrutura que desenha uma casa como se fosse uma figura “palito”, uma mesinha, duas cadeiras e duas janelas. Um croché na parte superior do cenário, associando esses bordados e linhas com a profissão da personagem Inês e trazendo um toque popular na textura e na visualidade. No piso, em toda a extensão, uma lona encerada para sugerir o piso da casa e delimitar a área de atuação do atores, além de ser um limite que o próprio cenário estabelece para a plateia.

Os figurinos, inspirados na cultura popular, fazem uma amarração e uma costura com os traços armoriais que a direção pretendia imprimir na montagem.

A música percussiva, marcada por efeitos sonoros rítmicos e pontuais, acompanha toda a peça em consonância com a movimentação e gestualidade dos atores. Estabelece uma pontuação sonora aos movimentos dos atores. Num determinado momento da peça os atores também tocam algum instrumento, em outro o músico encena, estabelecendo uma dinâmica em cena em que todos atuam e, também, onde todos tocam e cantam. Assim como os outros elementos visuais, a

música está presente em toda a encenação. Todos os elementos da peça caminham juntos, estabelecendo relações estéticas que conversam entre si com o propósito de dar unidade e contar juntos a história.

Sempre chegamos nas cenas que compõem a peça por meio de improvisos. Ao elencar as situações contidas na história e no contexto da peça, fazíamos um levantamento desses momentos e situações e, após os aquecimentos e exercícios corporais no início dos ensaios, propúnhamos aos atores essas situações para que, de maneira livre, trouxessem as cenas e experimentassem suas criações. Esses procedimentos também eram usados para a construção das personagens. Sempre após os exercícios de improviso, fazíamos uma troca, um retorno sobre o que foi levado à cena. Era uma forma de ir criando e recolhendo as cenas e as propostas interessantes que iam surgindo. Como diretor sempre procurando propor ações para chegarmos não pela razão a essas cenas, mas pelo intuitivo e pela liberdade criativa.

Esses momentos de criação são muito importantes e temos de saber criar esse clima, pois não é impondo nem pedindo para fazer tal cena, ou aquela. Sempre tivemos em mente que, como diretor, devemos criar esse ambiente para os atores, para o bom andamento e produtividade desses encontros. Muitas vezes estamos fazendo uma outra coisa que não é o texto especificamente, mas é ali que surge a cena.

Procuramos uma cena com movimentos ritmados, com diálogos ágeis e que, gradativamente, fosse apresentando o enredo, seu contexto e fosse envolvendo a atenção e a receptividade da plateia.

Foram diversas apresentações nestes anos todos que estamos com a peça em cartaz. Vários locais de nossa cidade, cidades do interior do Estado e, também, em cidades de outros Estados do território brasileiro. Essas apresentações se davam através de convites, editais, projetos de circulação e a ida a outros Estados via seleção em Festivais de teatro. Abaixo apresento o levantamento, realizado durante essa pesquisa, das principais participações com a peça *Amor por Anexins* em espaços públicos, festivais, mostras, e, ou temporadas, pelo fato de nossa pesquisa fazer esse recorte e em seguida a ficha técnica do espetáculo:

2011

- 25ª Mostra de Teatro de Sertãozinho-SP

Local: Praça 21 de Abril e Distrito Cruz das Posses

- 8ª Galhofada – Mostra de Teatro de Rua de Goiás

Local: Ilha da Galhofa¹⁷ - Setor Pedro Ludovico – Goiânia-GO

- II Revirada Cultural de Goiânia-GO

Local: Rua do Lazer - Centro e Parque Flamboyant

- IV Festival Nacional de Teatro de Patos de Minas – MG

Local: Praça do Coreto - Centro

- Festival Internacional Goiânia em Cena

Local: Praça do Sol e Parque Vaca Brava

2012

- PROJETO CIRCULAÇÃO GOIÂNIA - Lei Municipal de Incentivo à Cultura

Lago das Rosas, Parque Flamboyant, CECOM – Centro de Educação Comunitária de Meninas e Meninos, Praça Universitária e Circo Inst. D Fernando

2013

- 2º Aldeia SESC Diabo Velho

Local: Praça do Berimbau – Jardim Guanabara – Goiânia-GO

- PROJETO ITINERÁRIO CÊNICO – Lei Goyazes – Cidades de Goiás

Local: Damolândia, Anápolis, Ap de Goiânia, Senador Canedo e Bonfinópolis

- 28º FESTIVALE – Festival de Teatro de São José dos Campos – SP

Local: Parque da Cidade e Matriz central

- 20º FLORIPA TEATRO – Festival Teatro Izmar Azeredo – Florianópolis-SC

Local: Largo da Catedral – Centro e Lagoa do Peri

- 1º FESTU – Festival Nacional de Teatro Universitário de Goiás

Local: Praça do Coreto – Pirenópolis-GO

2014

- II MOSTRA REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS – PIRACANJUBA UÇU

Local: Fosso da Igreja Matriz – Piracanjuba-GO

¹⁷ Ilha da Galhofa – Assim chamado o canteiro central da Av. Alameda Henrique Silva, próximo à rua 1013, onde funciona a Oficina Cultural Geppetto, que serve de base de apoio para os participantes da Galhofada.

2019

- Projeto Circulação – Lei municipal de Goiânia
Local: Circo Laheto, Circo IDF, Praça do Jacaré, Praça Universitária

2020

- SESC Teatro em Casa – Trasmisão ao vivo
- Live Cultura UFG – Trasmisão ao vivo

2022

- Aldeia SESC de Artes – Goiânia-GO
Local: Feira do Cerrado e Lar de idosos São Vicente de Paula

2023

- 7º Festival Nacional de Teatro de Passos e Região – MG
Local: Escadaria do Santuário da Penha

2024

- 19º TeNpo – Mostra Nacional de Teatro de Porangatu – GO

2025

- Encontro Sertão Cerrado
Local: Parque Municipal Sabiá – Goiânia-GO
- 2º FENT RV – Festival Nacional de Teatro de Rio Verde – GO
Local: Jatobá – IFG

Para fins de registro e organização das informações referentes à montagem, apresento a seguir a ficha técnica completa da peça:

FICHA TÉCNICA – *Peça Amor Por Anexins*

Direção: Samuel Baldani

Elenco: Sara Eugênia e Vitor Duarte (*Substituídos em 2022 por Helena Moraes e Rui Bordalo*)

Percussão: Bruno Cândido

Cenário: Samuel Baldani

Figurino: Elmira Vicente

Maquiagem: Grupo

Projeto gráfico: João Paulo Morais

Cenotécnico: Júlio Rodrigues

Realização: Coordenação de Arte e Cultura / PROEX / PUC Goiás

3.2 Relação com a plateia na rua

Conscientes desse princípio, entendemos melhor porque uma peça em arena – ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros.

Peter Brook

Na rua, mesmo que os espetáculos tenham horário marcado e anunciado, teremos pessoas que não estavam avisadas do evento. Assim, o público acaba se formando tanto por quem foi ao local para assistir, quanto por aqueles que, passando pela apresentação no momento, decidem mesmo que por curiosidade, assistir a peça.

Normalmente o interesse pela peça já começa quando chegamos ao local para a montagem do cenário e outros equipamentos. O movimento já começa a gerar curiosidade nas pessoas. Sempre chega alguém e pergunta: o que vai ter? O que vai acontecer? O que é isso? Teatro? Outros já passam, observam e seguem seu caminho. Mas, o fato de ter algo diferente no ambiente sempre chama a atenção. O cenário montado, um som ambiente, a movimentação dos atores se preparando seja aquecendo, alongando, vestindo os figurinos, ou se maquiando, já vai estabelecendo um “clima” e despertando o interesse.

À medida que o horário do evento se aproxima, as pessoas que foram assistir vão chegando e se posicionando próximo do local, enquanto os transeuntes curiosos que param neste momento, também tendem a permanecer. A plateia vai se formando gradualmente. Normalmente o público se acomoda próximo ao cenário. Delimitamos o espaço de cena com uma lona no chão e uma ribalta, que fazem parte do cenário. Parte do público foi para ver a peça e a outra parte é formada por curiosos que ficaram para assistir a peça. Aquele espaço cotidiano que era apenas uma via pública, ou um lugar de passagem e descanso, agora adquire um novo significado, se tornando um espaço teatral.

Quando vamos iniciar a peça *Amor por Anexins*, os atores dão uma volta pelo ambiente. Se for numa praça, eles fazem uma caminhada, já caracterizados com maquiagem e figurino, com o intuito de atrair mais pessoas. Nesse trajeto já vão mostrando e contextualizando o enredo da história através de uma pantomima, chamando a atenção dos transeuntes e das pessoas que estão por perto. Como a peça se passa na casa da personagem Inês, os atores seguem para lá, como mostra a imagem abaixo no momento em que iríamos começar a peça e os atores, já no clima da cena, caminhavam com suas personagens e respectivas caracterizações, o que já ia despertando o interesse das pessoas:

Figura 12 – Amor por Anexins – Projeto Itinerário Cênico
Anápolis – GO



Fonte: Arquivo pessoal, 2013.

Essa chegada, através da caminhada rumo ao local da apresentação é uma forma de entrar em contato e chamar as pessoas para o que vai acontecer. Normalmente mais pessoas se aproximam e se juntam às que ali estavam. As relações entre os atuantes e o público já começam nesse momento em que fazem essa caminhada. É importante destacar que nessas situações o público é livre para ficar, ou não.

Essa formação da plateia em torno do cenário ou da área de atuação é citada por Newton de Sousa como relações de representação:

A(s) área(s) ocupada(s) pelos espectadores em relação à(s) área(s) em que se encontram os atores, e vice-versa, determinam as *relações de representação*. [...] *relações de representação* possíveis são a *arena*, a *semi-arena*, utilizada no teatro grego, no romano e no elisabetano; e a *cena frontal*, desenvolvida a partir do *palco italiano* [...]. As inovações do século XX permitiram surgir mais três alternativas: a *cena panorâmica*, contrário da *arena*; *sem limites*, onde não há separação entre público e atores; e *vertical* [...]. (Souza, 2003, p. 30)

Na concepção desta encenação, pensamos em uma formação semi arena, mas ao longo das apresentações, nesses anos todos, cada lugar, com cada plateia, uma forma de relação se estabelecia. Não determinamos como o público vai se organizar. O fato é que precisamos de estar prontos e preparados para como essa relação se configurar.

Nossa cenografia tem um direcionamento frontal, mas foi construída com uma estrutura vazada permitindo que a cena possa ser vista de todos os lados. Isto faz com que estejamos preparados para a relação de representação que for estabelecida: Arena, semi-arena ou frontal.

Nas imagens abaixo, é possível observar como, em diferentes apresentações, a plateia se formou de maneiras distintas.

Na imagem abaixo o público se organizou em semi-arena:

Figura 13 – Amor por Anexins – Projeto Circulação Goiânia
Local: Parque Flamboyant



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Nessa outra imagem, a sombra determinou onde a plateia se posicionou. As pessoas procuraram o espaço com sombra e ficaram na lateral para fugir do sol:

Figura 14 – Amor por Anexins – 25ª Mostra de Teatro de Sertãozinho -SP
Local: Praça 21 de Abril



Forte: Arquivo particular, 2013.

Já na imagem abaixo, o público optou por se acomodar na escadaria, estabelecendo uma relação frontal:

Figura 15 - Amor Por Anexins - 7º Festival Nacional de Teatro de Passos – MG
Local: Escadaria do Santuário da Penha



Forte: Arquivo particular - 2023

E nessa última imagem, logo abaixo, ficamos no centro de uma roda com o público por todos os lados:

Figura 16 – Amor por Anexins – Projeto Itinerário Cênico
Avenida Central – Damolândia – GO



Forte: Arquivo particular, 2013

Em todas as situações, os atores precisam se adaptar no momento da execução da peça e muitas vezes aproveitando essas mudanças para intensificar o contato e conseqüentemente a atenção do público.

A relação com a plateia é um fator essencial no teatro, pois o fenômeno teatral se concretiza nesse encontro.

Na rua, a dinâmica desse encontro nunca é estática e nem pré-estabelecida. Diversos fatores podem determinar como essas relações vão se configurar, diferente dos teatros tradicionais que têm uma formação fixa, colocando os espectadores numa condição mais passiva em relação a apresentação. Cada encontro é único no teatro, principalmente nesse espaço cênico da rua.

O que apresentei até aqui traz uma reflexão teórica e prática sobre como o espaço cênico se concretiza no encontro com o público. Essa compreensão, amadurecida ao longo dos anos com a vivência da peça *Amor por Anexins*, abre caminho para análise de outra montagem do Grupo Guará, *A Farsa da Boa Preguiça*, que também integra essa pesquisa, relativo às suas apresentações na rua.

3.3 Imprevisibilidade da rua: situações vivenciadas

As apresentações na rua se diferem muito das que acontecem na caixa ótica, ou nos teatros convencionais. Na rua estamos sujeitos a situações que podem nos pegar de surpresa e que podemos até mesmo chamá-las de imprevisíveis, mesmo com todo o planejamento que antecede uma realização teatral. Quem vai para a rua tem de saber que imprevistos podem acontecer. Claro que podem não acontecer também. Importante destacar que entendemos o teatro como uma arte que acontece na hora de sua execução, mesmo no teatro tradicional, mas na rua estamos mais propensos a situações que podem interferir na cena, no instante de sua realização.

Já são muito anos apresentando em logradouros públicos como ruas e praças e, nessa prática, várias situações já vivenciamos. Vou descrever algumas imprevisibilidades vivenciadas, em algumas apresentações com a peça *Amor por Anexins*. É muito comum, no meio teatral, dizermos que as peças de rua sempre tem um bêbado ou um cachorro. Mas, outras situações também podem acontecer e acontecem.

Por mais que possamos escolher um local distanciado da uma rua ou avenida, a questão sonora é um fator que está presente em todas as apresentações nos espaços abertos. E mesmo os atores tendo uma preparação vocal boa, a concorrência sonora dificulta e atrapalha a comunicação entre a plateia e os atores. Tudo que atrapalha o entendimento do público não favorece a cena. É péssimo a plateia ficar tentando entender o que o ator está falando. Nesse sentido, o recurso de usar os microfones de lapela, o headset se torna providencial para que a peça seja levada a bom termo. Por mais que a voz com seu timbre natural seja nossa primeira opção, esse recurso tecnológico de amplificar a fala é utilizado sempre que possível. Inclusive é um fator de saúde para o ator, pois o mesmo não deve forçar demais sua voz e nem falar gritando na tentativa de ser escutado.

O clima pode nos pegar de surpresa e também pode determinar a agenda de apresentações em determinadas épocas do ano. Não dá pra marcar uma circulação em espaços abertos ou na rua, na época das chuvas, por exemplo. Mesmo nos dias que tem alguns respingos, ninguém vai ficar assistindo uma peça nesse momento.

Outras situações são crianças que entram no espaço da cena, cachorros que reagem aos atores, bêbados e, enfim, uma infinidade de episódios que estamos expostos ao apresentar na rua. Sempre destacamos para os atores aproveitarem a situação, não fingirem que não está acontecendo, dar uma solução criativa para solucionar e dar andamento na peça. Importante esse estado de prontidão para o que possa acontecer fora do planejado e aproveitar, para a cena, esses imprevistos. Na figura abaixo, o ator parou a cena, acolheu a aproximação de uma pessoa com transtorno mental e, de forma criativa, resolveu a situação e até tirou uma foto:

Figura 17 - Anexins 9º FLORIPA TEATRO
Local: Largo da Catedral – Centro – Florianópolis-SC



Fonte: Arquivo Pessoal, 2013.

As atividades, que antecedem as apresentações em espaços abertos; como montagem de cenário, aquecimento, maquiagem e troca de figurinos, muitas vezes, são feitas no próprio local da apresentação. À primeira vista, parecem tarefas simples, mas não são. A falta de um banheiro, às vezes é muito complicado. Soma-se a isso a logística de entrar em uma praça ou parque, as autorizações dos órgãos competentes, que nem sempre facilitam, a carga e a descarga do material e da busca por pontos de energia são questões sempre presentes nesses momentos.

O teatro na rua encontra com pessoas que foram lá para assistir o espetáculo divulgado previamente, mas também com outras tantas que foram atraídas no momento e resolveram parar para ver. É um face a face direto no dia a dia, frente a

frente, bem próximo e sem aviso, que surge e conquista os transeuntes. Pavis comenta que a rua, ou o espaço público entrega de volta ao teatro a “sua constituição originária do contato humano” (Pavis, 1999, p.385). No teatro de rua o encontro entre os participantes do espaço cênico acontece com muito mais proximidade, olho no olho, como demonstra a figura abaixo, numa apresentação da peça em Piracanjuba-GO:

Figura 18 - Amor Por Anexins – Festival de Teatro – Piracanjuba UÇU – FETEG
Local: Fosso do Padre – Piracanjuba-GO



Fonte: arquivo pessoal, 2014.

4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO FARSA DA BOA PREGUIÇA

... eita vida velha desmantelada!

Suassuna

Com a estreia da peça *Farsa da Boa Preguiça*, em 2013, completamos a terceira montagem do Grupo de Teatro Guará a partir dos textos do autor e idealizador do Movimento Armorial. Essa trilogia da dramaturgia de Ariano Suassuna foi iniciada com *O Auto da Compadecida* em 1995, peça que remontamos em 1998 e seguida pela encenação de *Torturas de um Coração, ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito*, em 2003.

Essa trilogia possibilitou ao grupo um aprofundamento na obra de Suassuna e nos princípios da estética armorial. Cada montagem, portanto, contribuiu de maneira particular para a construção de nossa linguagem cênica, ampliando o diálogo com o universo poético, simbólico dessa proposta teatral. Essa conversa entre os elementos que constituíram as peças – visuais e sonoros – estabelece entre si e com a atuação dos atores uma unidade ao todo de cada montagem. Embora sejam peças diferentes, apresentam ligações conceituais nos diversos elementos que compõem a cena. Para exemplificar essa questão, na figura abaixo mostramos a identidade visual dos materiais gráficos e o alinhamento com a cena do Suassuna:

Figura 19 - Cartazes das peças do Suassuna encenadas pelo Guará

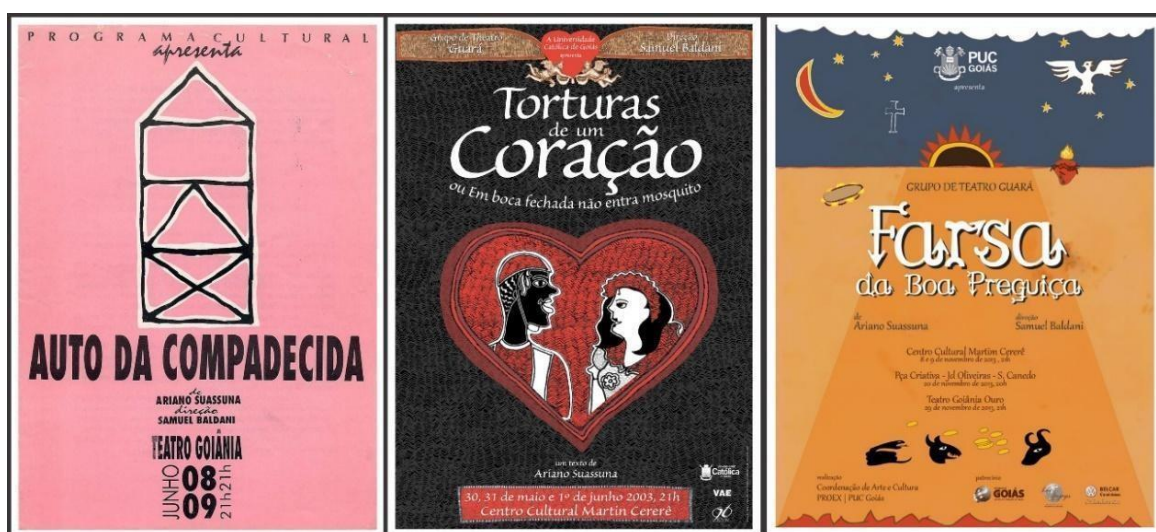


Figura – Fonte: Arquivo pessoal, 2019

No primeiro cartaz, o da peça *Auto da Compadecida*, temos sugestão de uma Igreja do interior, o esboço de uma cruz e uma cor típica das bandeirolas utilizadas nas festas religiosas e populares do interior direcionando a temática da peça. No segundo, a iluminogravuras, técnica utilizada pelo próprio autor em seus desenhos, estampando dois personagens da peça do cartaz que são inspirados nos mamulengos. No terceiro cartaz, as divisões entre o bem e o mal, tanto nas cores quanto nas figuras, como na sugestão do céu e do inferno, dia e noite, dinheiro e poesia e figuras santas e outras profanas.

Antes de analisar *A Farsa da Boa Preguiça*, considero importante tecer algumas considerações sobre as outras duas peças que o grupo encenou do mesmo autor, destacando seus aspectos relevantes para nossa pesquisa, pelo fato de que essa dramaturgia como um todo nos impulsionou a ir para a rua. Tradição que está em sua gênese.

No *Auto da Compadecida* a concepção do espetáculo foi pensada para a rua e para espaços convencionais, seguindo a tradição desse tipo de peça. Procuramos acentuar o caráter de festa e o espírito religioso que o texto sugere. Criamos movimentações na cena inspiradas em danças regionais e folclóricas, reforçando esse ambiente popular. A peça tem um palhaço que faz a função de um narrador que auxilia a plateia a seguir a história da peça.

Nessa montagem, pela primeira vez fizemos uma trilha sonora original composta exclusivamente para um espetáculo sob minha direção, resultado de pesquisas em músicas regionais, buscando, através dos sons, transportar o ouvinte para o universo de nossa cultura regional. As composições foram criadas por Fernando Santos e Juliana Alves. Dois músicos de nossa cidade, ambos formados pela UFG e com pesquisas nas músicas regionais. Eles foram os produtores musicais da coletânea *Sons do Cerrado*, lançada pelo Instituto do Trópico Subúmido de Goiás.

Como as demais peças de Suassuna, a *Compadecida* é construída a partir das histórias dos livretos de cordel. A peça apresenta parentesco com gêneros mais antigos e, por isso, se insere na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente associadas aos chamados Milagres de Nossa Senhora (séc. XIV). Nesses relatos, o herói em dificuldades apela para a Santa Compadecida, que comparece e o salva, tanto no plano espiritual quanto no temporal. A obra aproxima-se dos autos de Gil

Vicente¹⁸ e também apresenta elementos em comum com a *Commedia dell'Arte*, tanto no desenvolvimento da ação quanto na concepção das personagens, embora seja uma peça autenticamente brasileira.

Ariano faz um paralelo entre o personagem João Grilo e o arlequim da comédia italiana. Seu encanto está nesse ar de ingenuidade que a caracteriza, na singeleza dos recursos empregados e no primarismo do argumento, tudo dentro do espírito popular que a inspira e busca preservar.

Em nossa montagem trouxemos o clima de um picadeiro de circo e o cenário que inicialmente é uma Igreja, no terceiro ato da peça, se transforma num trono divino como nos autos medievais, onde as estruturas cênicas se movimentavam. Um cenário se transformar no palco na frente de todos da plateia é algo que sempre nos agradou enquanto diretor de teatro. Ao fundo do cenário uma rotunda inspirada nas bandeirolas juninas. E juntando a essas visualidades, a força expressiva dos gestos dos atores que chegavam pela plateia em forma de um cortejo de rua anunciando a peça. As figuras abaixo demonstram as características citadas:

Figura 20 - Auto da Compadecida



Fonte: Arquivo pessoal, 1999.

Em, *Torturas de um Coração, Ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito* trouxemos na bagagem o amadurecimento de cinco anos de trabalho em conjunto entre atores e direção. A formação desse elenco se deu na oficina de 1998. Vários trabalhos realizados em conjunto nas atividades da oficina e na peça *Auto da Compadecida* em 1999. Em 2001, esse mesmo elenco participou de outras duas

¹⁸ Gil Vicente (c. 1465–1536) foi dramaturgo e poeta português, destacou-se pela escrita de autos e farsas que articulam crítica social, elementos da cultura popular e formas alegóricas, sendo autor de obras como *Auto da Barca do Inferno*.

montagens: *Se Meu Ponto G Falasse* e *Morte e Vida Severina* e assim chegamos em 2003 estreando *Torturas de Um Coração* com um elenco amadurecido cenicamente, possibilitando uma montagem bem amarrada e com uma dinâmica gestual e de movimentos cênicos muito bem delineados e definidos, como mostra o comentário do Luis Fernando Ramos feito logo após assistir no I Seminário de Artes Cênicas de Goiás, realizado no Teatro Zabriskie em Goiânia:

Achei o espetáculo ótimo. Fiquei surpreso e muito curioso sobre como chegaram nessa formulação física, pois nem todos trabalhos chegam nesse tipo de precisão. Nem sempre os atores conseguem compor de forma tão rigorosa esses personagens tão típicos, tão bem desenhados e acho que vocês conseguem isso, exatamente porque estão trabalhando com um registro físico super-forte, claro e brasileiro. Os atores têm uma composição física que é rara! É como se aqui, das cinzas, renascesse a origem das quais ele (Suassuna) partiu, que é a *comédia dell'arte* e o teatro elisabetano. Isso tudo aparece nessa montagem. (Informação verbal, 2003)

A peça inspirada no universo mamulengo tinha uma estrutura com cenas curtas e muita movimentação, apresentando traços da *commedia dell'arte*. O desenho gestual dos atores, seguindo uma partitura, delineava os movimentos da cena. Abaixo algumas imagens da peça apresentam um pouco desses aspectos:

Figura 21 - Torturas de um Coração, Ou em boca fechada não entra mosquito



Fonte: Arquivo pessoal, 2003.

Nessa peça, a música, além de ser original, era executada ao vivo. Com essa experiência positiva, começamos a usar mais cantos durante a montagem. A entrada dos atores era pelo público e chegavam cantando, como num cortejo, chamando a atenção das pessoas presentes.

Essa montagem abriu muitas portas para o Guará. Fomos bem recebidos em todos os festivais que participamos.

Com *A Farsa da Boa Preguiça* completamos a trilogia Suassuna. O Grupo manteve sua tradição de investir num teatro popular, dando continuidade às pesquisas e propostas que vinham sendo desenvolvidas nas duas montagens anteriores e, mais uma vez, construiu um espetáculo para ser apresentado nas ruas, nas praças e dentro dos teatros tradicionais, mantendo a comunicação com o público.

A Farsa da Boa Preguiça representa o contraste entre o Brasil do povo humilde e trabalhador, representado por Joaquim Simão e Nevinha, e da burguesia cosmopolita, superficial e falsa, simbolizada pelo rico Aderaldo Catação e sua esposa pseudo intelectual, Clarabela.

O texto não é uma defesa da preguiça, mas um elogio ao ócio criador do poeta, ressaltando a diferença da visão de mundo do homem do povo e daquele que o explora. Numa mistura de elementos alegóricos religiosos e místicos e uma perspectiva cristã, instaura-se um conflito entre o bem e o mal, céu e inferno, Deus e diabo, o divino e sagrado contra o mundano, a avareza, a safadeza, o capitalismo e o ateísmo, de forma cômica como é próprio da farsa enquanto gênero teatral e do autor que com maestria sabe explorar a comicidade em sua peças.

Essa peça reverberou a maturidade que as montagens anteriores trouxeram para o grupo e para minha direção nesse contato com a obra do Suassuna. Muita música, muito desenho cênico, muita gestualidade e fisicalidade por parte dos atores. Era comum nos debates dos festivais que participamos ouvirmos “parece que vocês estavam dançando” e “vocês são brincantes”.

Em 2004, Ariano Suassuna esteve em Goiânia, e os organizadores do evento, sabendo do meu envolvimento com a obra dele, promoveram um encontro entre nós, para que eu entregasse a ele um portfólio da peça *Torturas de Um Coração Ou em Boca Fechada Não Entra Mosquito*. Depois, em 2014, o encontramos novamente na 4ª Bienal do Livro em Brasília, onde Ariano Suassuna foi o homenageado e nós fomos convidados para apresentar a peça *Farsa da Boa Preguiça*. Nesse evento, o encontramos logo antes de uma das quatro apresentações que estávamos realizando nesta bienal, a maior parte do elenco já caracterizada e com os seus figurinos. No momento da foto ele soltou a seguinte frase “o criador e as criaturas!”:

Figura 22 - Elenco da peça *Farsa da Boa Preguiça* e Ariano Suassuna
4ª Bienal do Livro em Brasília



Fonte: Arquivo pessoal - 2014

4.1 Montagem e sua relação com o espaço cênico

O meu primeiro contato com a *Farsa* ocorreu durante a montagem do *Auto da Compadecida*, quando pesquisávamos a obra do autor. Assim que li o texto, não tive dúvidas de que um dia montaria essa peça. Assim, como já tinha essa intenção, só aguardava o momento em que as circunstâncias fossem favoráveis para encarar a montagem.

Em 2009 estava com um elenco renovado, formado a partir das últimas oficinas, com o qual havia montado a peça *Comédias*, a partir dos textos do livro *A Comédia da vida Privada* de Luís Fernando Veríssimo (1994). Além de realizarmos essa montagem, realizamos cenas curtas, leituras de textos, performances em eventos da instituição e da cidade. Mas, todos estavam ansiosos para montar uma peça teatral que possibilitasse um mergulho no fazer teatral.

Em 2010 estreávamos o *Anexins*, com dois atores apenas e em 2012 aprovamos a proposta de montagem da *Farsa* pela Lei Goyazes de Incentivo à

cultura¹⁹ e no ano seguinte, concretizamos a montagem e estreamos no Teatro de Arena Itakuá, do Centro Cultural Martim Cererê.

Em nosso processo de montagem mantivemos os procedimentos que faziam parte do nosso cotidiano de ensaios. Nos encontrávamos três vezes por semana e, quando necessário, ensaios extras eram marcados. Os ensaios sempre foram divididos em atividades corporais de aquecimento, alongamento, movimentos improvisados; na sequência passávamos aos exercícios de voz e logo depois fazíamos leituras, ou improvisações a partir do texto da peça e de suas situações, tanto as explícitas como aquelas “não ditas” relativas ao contexto e ao subtexto da obra. Em outros ensaios, partíamos para a construção dos personagens, dando espaço para os atores experimentarem as possibilidades corporais e vocais para suas personagens e, sempre juntos, refletíamos a coerência do que surgia nesses improvisos. O que era pertinente ia sendo incorporado, tanto em relação às cenas e às personagens quanto aos desenhos de cena. Dessa maneira, íamos construindo o desenho da encenação.

Na preparação corporal uma das atrizes do grupo, Nayara Vianey, que na época era acadêmica de Educação física e estava em seu último ano de curso, seu TCC foi “A Importância de Preparação Física para os Atores” e suas pesquisas práticas foram com o elenco, acompanhando a preparação física e o alongamento de cada integrante do elenco. Na preparação vocal, o grupo era um campo de estágio para os estudantes de fonoaudiologia, permitindo o desenvolvimento de atividades relativas à respiração, dicção, projeção e cuidados com a voz.

Cito o trabalho desenvolvido com os atores, porque assim como nas demais peças do grupo, sempre fez parte do processo embrionário esse treinamento com o elenco. A partir deles é que surgia todo o material necessário para a construção e execução dos demais elementos da peça. Tudo o que entrava em cena partia desse diálogo e dessa interlocução do que era criado nos ensaios e eu, como diretor, estava totalmente envolvido nesse processo.

Motivados pelas matrizes do teatro armorial, pelos grupos mambembes e itinerantes da comédia italiana, nos inspiramos na construção dos figurinos e do

¹⁹ Lei Estadual de Incentivo à Cultura da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de Goiás

cenário dessa montagem. Nosso cenário é um tablado com uma rotunda repleta de símbolos que o contexto da dramaturgia evoca. Os figurinos foram desenhados e confeccionados a partir de texturas, cores e formas que conversavam com o conceito estabelecido em nossa abordagem estética, mas sem a preocupação de serem de época, trazendo o caráter popular e alegórico dos festejos populares que ainda se manifestam em nossos dias. Esse elementos foram frutos das pesquisas da figurinista Elmira Inácio²⁰.

As madeiras usadas nos cenários foram as mesmas nas três montagens que realizamos da dramaturgia do Suassuna. Na primeira montagem, *Compadecida*, os tarugos desenhavam a estrutura de uma Igreja do interior em dia de festa. Na montagem seguinte, *Torturas*, inspirados pelos palcos dos grupos da *commedia dell'arte*, reaproveitamos esse material e construímos uma rotunda de madeira e panos bordados. Na terceira montagem, *Farsa*, utilizamos essa mesma estrutura de madeira da peça anterior, substituindo os panos por outros carregados de símbolos presentes nesta nova peça. Isso fez com que o mesmo material estivesse nas três montagens, como mostra a figura abaixo:

Figura 23 - Auto da Compadecida, Torturas de Um Coração e A Farsa da Boa Preguiça



Fonte: Arquivo pessoal, 2014

Em relação à música, tínhamos uma atriz que tocava pandeiro e um ator músico. À medida que avançávamos nos ensaios, começamos a criar marcações de acordo com as cenas, a pesquisar cantos populares e assim fomos montando a trilha da peça. Algumas partes do texto, para não serem faladas simplesmente, transformamos em trechos cantados para dar dinamismo e vitalidade às cenas. A trilha sonora foi sendo construída a partir dos improvisos durante os ensaios. Em todos os ensaios usávamos o pandeiro e a alfaia que se tornaram estruturantes nesse

²⁰ Mestre em cultura visual pela FAV – UFG e pesquisadora e estudiosa da cultura popular.

processo. Ao final, com a trilha sonora definida, os próprios atores a executavam. Cantávamos na chegada, no transcorrer e ao final da apresentação.

A peça *A Farsa da Boa Preguiça* foi concebida para ser encenada tanto em espaços tradicionais quanto em espaços abertos, em ambos os casos o primeiro contato com o público é próximo do local da apresentação. Como aqui estamos analisando nossa atuação em espaços abertos, ou seja, na rua, vamos focar na descrição nesse ambiente.

Essa peça transitou em espaços tradicionais e espaços abertos. Essas apresentações se davam através de convites, editais, projetos de circulação e via seleção em Festivais de teatro. Abaixo fizemos o levantamento apenas das apresentações em espaços públicos como recorte dessa pesquisa, com a peça *A Farsa da Boa Preguiça*:

2014

- II Bienal do Livro – Brasília (Ariano Suassuna foi um dos homenageados do evento)
- Semana Santa Cidade de Goiás
Local: Praça do Coreto, Cidade de Goiás-GO
- 11ª Galhofada – Mostra de Teatro de Rua de Goiás
- Semana do Folclore – Memorial do Cerrado
Local: Vila Cenográfica da PUC Goiás
- II Jornada Literária do SESC GO
Local: Praça da Matriz de Campinas, Goiânia-GO
- 12º Festival de Artes de Goiás
Local: Praça do Chafariz, Cidade de Goiás-GO
- Festival de Teatro de Goiás – FETEG
Local: Fosso do Padre – Piracanjuba-GO

2016

- Circulação Goiânia - GUARÁ 20 ANOS – Lei Goyazes
Locais: Praça de Jacaré, Praça da Paz, Praça Universitária, Circo Laheto
- Festival Nacional de Teatro de Anápolis
Local: Parque Ipiranga

2019

- Festival Teatro Para Todos

Local: Parque Municipal – Trindade-GO

- Festival Teatro Para Todos

Local: Fosso do Padre – Piracanjuba-GO

- Galhofada: Mostra de Teatro de Rua de Goiás

Local: Ilha da Galhofa

Considerando a relevância dos envolvidos na montagem, pois criamos em conjunto, apresento abaixo a ficha técnica da peça, onde mostra a estrutura e os profissionais envolvidos no processo dessa montagem:

FICHA TÉCNICA

Elenco: Allan Santana, Barbara Vilela, Camila Calaça, Helena Borges (Sara Eugênia), João Paulo, Larissa Ferreira, Luis Fernando (Vitor Duarte), Rui Bordalo e Thaise Monteiro.

Cenário: Samuel Baldani e Wagner Gonçalves

Iluminação: Rodrigo Assis

Música: Camila Calaça (Percussão)

Elementos Cênicos: Elmira Inácio

Figurino: Elmira Inácio

Prep. Vocal: Débora Grego

Prep. Física: Nayara Vianey

Maquiagem: Keila Alves

Projeto Gráfico: Anna Bandeira

Fotografia: Layza Vasconcelos

Cenotécnico: Julio Rodrigues

Realização: Coordenação de Arte e Cultura / PROEX / PUC Goiás

No ano seguinte, em 2020, as atividades e agenda com essa peça se encerraram. O período da pandemia nos impossibilitou de dar continuidade. Assim que a pandemia terminou, em 2022, estávamos desarticulados devido a essa interrupção e somando-se a isso o encerramento das atividades da CAC, contribuiu também para que fôssemos parando com a montagem.

As apresentações que realizamos e tudo o que vivenciamos com essa peça ao longo de sua trajetória, especialmente a ida a praças, parques e lugares públicos, contribuíram e nos trouxeram materiais que estão sendo abordados nesta pesquisa. Descrevo abaixo os relatos da relação com a plateia e os imprevistos vivenciados que atravessam no teatro de rua.

4.2 Relação com a plateia na rua

Ao encenarmos *A Farsa da Boa Preguiça*, nosso primeiro contato com o público acontecia próximo do espaço cênico, onde era realizada a apresentação. Na rua temos de chamar atenção, avisar tanto aos que já estão ali quanto aos que passam que algo em breve vai acontecer. Para isso, chegávamos em forma de cortejo e usamos esse recurso em nossas apresentações. O elenco caminhava ao som percussivo do pandeiro e da alfaia e um dos atores carregava levava o estandarte da peça. Nesse trajeto o elenco vai cumprimentando as pessoas que ali estão, cada qual em seu personagem e dessa forma, convidando a todos para assistirem a peça.

Normalmente as pessoas aceitavam o convite e acompanhavam o cortejo. Algumas delas já estavam com o propósito de assistir a peça engajavam com mais presteza e outras, envolvidas pela curiosidade e pelo movimento seguiam com o grupo, para ver o que iria acontecer.

Na rua, o cortejo funciona como um convite envolvido de música e movimentos que criam diálogos, troca de olhares e reciprocidades. Mesmo em um trajeto curto, ele já provoca o encontro entre os atuantes e o público. Essa ação relaciona com as tradições populares regionais e religiosas e aproxima do que Bakhtin (1987) descreve como carnavalização, ou seja, um momento de encontro e de convivência em que as fronteiras entre artistas e público se diluem.

Nas duas figuras seguintes, podemos observar os atores se encontrando com o público, se relacionando e na sequência todos saem em cortejo:

Figura 24 - Farsa da Boa Preguiça – Centro Cultural Martim Cererê



Fonte: Arquivo pessoal, 2013.

Figura 25 - Farsa da Boa Preguiça – Cortejo



Fonte: Arquivo pessoal, 2013.

Dessa maneira, a recepção do espetáculo já começava nos vínculos que o cortejo construía entre os que ali estavam. Em seguida, reunidos no mesmo espaço,

a peça dava sua continuidade, pois a plateia, após essa interação inicial, já estava preparada para receber a história que seria encenada.

À medida que nos apresentamos na rua, começamos a perceber que as partes cantadas, as de maior movimentação corporal e aquelas com uma gestualidade mais acentuada colaboraram para manter a plateia concentrada na peça, mesmo em meio a um espaço público onde diversas coisas poderiam estar acontecendo ao mesmo tempo. Assim, momentos como esses da figura abaixo, mantinham a atenção e o envolvimento:

Figura 26 - Peça: Farsa da Boa Preguiça – GALHOFADA
Local: Ilha da Galhófa



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

As relações de representação nesta montagem, na maioria das apresentações, variaram entre a frontal e a semi-arena. Entretanto, assim como acontecia com a peça *Amor por Anexins*, também na *Farsa da Boa Preguiça*, não prevíamos como o público se estabeleceria em relação à área de atuação. Essa disposição do público mudava de acordo com o momento e o tipo do espaço.

Outra questão importante que a ida aos espaços abertos nos trouxe foi sobre a escolha dos locais das apresentações. Com o tempo procurávamos locais que tivessem fluxo de pessoas; uma boa visibilidade para o público e para os atores, que fosse acessível e que possibilitasse uma boa acústica. Levávamos em conta também o horário, pois o sol em nossa região provoca temperaturas altas, mas sempre procuramos a luz natural. Normalmente optamos pelo final do dia. Assim, quando a peça já se aproximava do encerramento, precisávamos apenas de alguns equipamentos para garantir uma luz geral. E o final do dia é belo e poético, sempre foi nossa primeira opção.

4.3 Imprevisibilidade da rua: situações vivenciadas

A imprevisibilidade da rua nos possibilitou vivenciar situações realmente inusitadas. Muitas coisas podem acontecer, pois o contato é direto com a vida da cidade e conseqüentemente com as pessoas que fazem parte desse cotidiano. Vou selecionar duas situações ocorridas que julgo interessante para destacar.

A primeira, em 2014, enquanto apresentamos a peça *A Farsa da Boa Preguiça* na 11ª Galhofada – Mostra de Teatro de Rua de Goiânia, realizada no Setor Pedro Ludovico, experimentamos um desses momentos inesperados. A apresentação acontecia dentro de um circo e transcorria dentro do planejado, com a participação da plateia e o envolvimento habitual. Quando aproximadamente no meio da peça um jovem parou uma moto na entrada de uma das arquibancadas, sacou um revólver e disparou alguns tiros na direção de uma pessoa que estava na plateia e saiu imediatamente, fugindo do local.

Por sorte, ou por uma ação divina, talvez, os disparos não acertaram ninguém.

Nesse momento, como havia achado que fosse bombinhas de festa junina, corri até o microfone e pedi calma à plateia que se agitava. Todos que ali estavam, começaram a correr, muito assustados, para fora do circo. Foi uma correria e pânico para todos os lados. Muitas crianças e parte do público que estavam próximas ao cenário, foram para o meio do palco em direção aos atores que estavam atuando. Em poucos minutos, depois daquela correria toda, o espaço ficou esvaziado. Permaneceram apenas poucas pessoas: algumas na arquibancada, outras na ribalta, os atores e os organizadores da Galhofada, todos assustados, sem saber direito o que tinha acontecido. Depois as informações foram chegando, com algumas possíveis explicações para o ocorrido.

Diante desse acontecimento assustador, uma senhora passou mal e foi atendida na arquibancada, um rapaz caiu e teve algumas escoriações. Felizmente os tiros não acertaram ninguém, mesmo com a plateia repleta de pessoas. O chão ficou cheio de chinelos, sapatos e objetos pessoais deixados para trás, no momento do desespero. Esse episódio marcou a história do Grupo Guará e da Galhofada.

Nas diversas apresentações que realizamos, muitas outras situações aconteceram: crianças interferindo durante a peça, tempo fechando muito rápido,

rajadas de ventos e casais parando atrás do cenário para namorar. Enfim, é muito comum termos alguma interferência no teatro realizado em lugares abertos e públicos.

A segunda situação, curiosa e cativante, aconteceu na Cidade de Goiás-GO. Uma criança se aproximou, espontaneamente, sem cerimônias, entrou no espaço delimitado como palco, por meio de uma lona, e começou a fazer alguns alongamentos, acompanhando os atores. A presença de crianças é muito comum, pois querem saber o que está acontecendo. A figura abaixo mostra a situação:

Figura 27 – Peça: Farsa da Boa Preguiça – Cidade de Goiás-GO
Local: Praça do Coreto



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

A análise da peça *Farsa da Boa Preguiça*, assim como a da peça *Amor por Anexins* permitiu compreender com mais clareza os processos que o grupo vivenciou ao longo de sua trajetória e como essas experiências influenciaram a ida aos espaços de rua. As etapas de criação, as soluções encontradas, as imagens das peças e as situações vivenciadas, revisitadas, nos mostram que o grupo e a minha direção construíram um saber próprio no fazer teatral nessas décadas de prática. As duas peças revelam a maturidade artística alcançada pelo *Grupo de Teatro Guará*, reforçam a importância da rua como espaço de expressão e destacam que o teatro pode ser realizado em qualquer lugar, desde que tenhamos atuantes e público.

A pesquisa revelou que o fazer teatral não foi apenas uma transposição de peças que poderiam ser realizadas na rua, mas envolveu situações pertinentes à experiência de um teatro concebido para a rua. Encerro esse capítulo observando que essas análises alinham com a história do Guará e se articulam com os objetivos da minha pesquisa. Assim caminho para as considerações finais, onde retomo o percurso realizado ao longo do mestrado, apresento as inquietações e suas reverberações para futuras pesquisas e montagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESDOBRAMENTOS E REVERBERAÇÕES

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa esse espaço, enquanto outro o observa. É o suficiente para criar uma ação cênica.

Peter Brook

Ao pesquisar o Grupo de Teatro Guará, por meio de suas apresentações nos espaços abertos e de rua e por meio da análise das peças *Amor por Anexins* e *A Farsa da Boa Preguiça*, evidenciou-se que, desde os primeiros momentos de atuação, a utilização de espaços não convencionais estiveram presentes na trajetória da equipe. O seu surgimento numa extensão universitária e o encontro com a dramaturgia armorial de Ariano Suassuna foram determinantes nesse processo. As características e especificidades do teatro de rua sempre foram vivenciadas pelo grupo e os resultados dessa pesquisa permitiram a sistematização desse saber advindo de um fazer teatral realizado na prática.

A pesquisa, ao acessar os documentos e os registros dessa trajetória, revelou a dimensão da atuação do grupo e evidenciou a sua contribuição para a formação de atores, de plateia e a difusão do teatro tanto na cidade de Goiânia como no Estado de Goiás.

As reflexões sobre o espaço cênico, uma cena realizada fora dos teatros tradicionais, nos levaram a concluir que a essência do teatro é um fenômeno resultante de uma experiência de convívio entre a pessoa que apresenta com outra que assiste. Tal afirmativa vem ao encontro da concepção desenvolvida por Newton de Souza (2003), segundo a qual "espaço cênico" sempre será o resultado da combinação entre duas áreas: de representação e de assistência. Portanto, o espaço cênico é determinado pela ação humana e não pela arquitetura. O espaço cênico é onde acontece esse encontro.

Percebemos também a dimensão desse tema e a impossibilidade de abordá-lo em sua totalidade, por se tratar de um assunto profundo, que suscita vários sentidos e significados, mas de fundamental relevância nas artes da cena. Essa constatação nos fez tomar consciência, nesse momento, da sua importância nos estudos e pesquisas sobre o teatro, assim como a necessidade de aprofundarmos os estudos e

investigações sobre o chamado teatro de rua especificamente. Para Cruciani e Falletti (1999), as reflexões sobre o chamado teatro de rua não definem uma outra modalidade teatral, mas um modo particular de fazer teatro. Os estudos dedicados ao espaço constituem uma via decisiva para aprofundar a compreensão do fenômeno teatral em sua complexidade.

Em qualquer lugar podemos realizar o teatro: auditórios improvisados em palco, cantos de salas, quartos de uma casa, bares, restaurantes, trens, vagões de metrô, dentro de ônibus, igreja, manicômios, prisões, hospitais, ruas, nas praças, avenidas, coretos, conchas acústicas... com o público em forma de roda, ou espalhado, em pé ou sentado no chão, ou caminhando com os intérpretes.... ou todos no palco, atuentes e espectadores, eliminando a separação da plateia.... encontro com o público, marcado, ou não... em todas as situações teremos, para se configurar o fenômeno teatral, uma pessoa apresentando e outra assistindo!

Dentro de cada lugar-espaço citado, poderemos ter um tratamento, uma concepção e uma relação a partir de uma proposta cênica do diretor teatral ou de quem está concebendo a criação da peça. A questão espacial no teatro é ampla. Um tema para muitos debates e pesquisas envolvendo vários profissionais.

Durante a pesquisa, percebemos a natureza das ações do Grupo ao optarmos pela ida aos espaços públicos, levando nossas peças para as feiras e praças e, assim, com essas ações, demonstrando nossas preocupações sociais e colaborando com a descentralização dos bens culturais. No texto abaixo, Fernando Peixoto destaca a motivação da escolha por esses espaços:

O espaço cênico é tudo. Sua escolha determina aspectos não apenas de ordem física, com evidentes consequências estéticas mas aspectos sociais, numa sociedade dividida em classes, os que se propõem a um teatro de participação social e política mais direta frequentemente recusam os espaços tradicionais permitidos ou “oficializados” pelo poder e buscam as salas ou auditórios de sindicatos, as portas de fábricas ou mesmo praças e ruas, mas da periferia, das vilas populares ou dos bairros – o povo não vem ao teatro, é o teatro que vai ao povo. (Peixoto, 1993, p. 17)

Ir para a rua pode demonstrar opções estéticas, mas sociais também “todo artista tem de ir aonde o povo está”.

Como artista, criador e agora pesquisador, faço parte do próprio objeto de estudo. Estamos, nesse processo, aberto a mudanças e aos novos paradigmas que a vida, com seus desejos, instintos e criações artísticas, possa nos trazer.

Ao fazer esse recorte dessa experiência, de encenar na rua, analisando duas montagens do grupo, do qual eu sou o diretor teatral, percebia que falava dos meus processos de ensaio, de trabalho com os atores, de abordagem das peças e ao apresentar conceitos do teatro de rua e autores que trabalham com esse tipo especificamente, registramos a trajetória de um Grupo atuante em nossa cidade e Estado e colaboramos com os estudos sobre o espaço teatral.

O acesso ao material pesquisado me fez ver o *Guará* com um novo olhar, suas características, suas identidades, sua relação com a oficina de teatro, seu histórico de grupo formador de atores e atrizes. Nesse momento passa pela minha memória o nome de alguns atores e atrizes que trabalharam comigo e que hoje estão na cena nacional, fazendo cinema, seriados na Globo, teatro no Rio de Janeiro, São Paulo e, também, fora do Brasil, na Espanha e Bélgica. Tem também aqueles que não saíram de Goiânia, mas que alçaram voos nesta nossa cidade mesmo. Construíram teatros, formaram coletivos, se formaram como arte educadores, cenógrafos, seguiram suas trajetórias levando a arte para outras pessoas. Isso é muito gratificante. A história do grupo se entrelaça com a minha história pessoal, como diretor teatral.

Isso tudo me impulsiona a continuar e a aprofundar a relação com a rua, a montar mais peças, a promover novas oficinas e a continuar nas pesquisas. O *Grupo de Teatro Guará* segue vivo, mesmo fora de qualquer instituição.

Esperamos com esta pesquisa colaborar com a cena goiana, registrando o histórico desse grupo, seus estudos sobre a cena fora da caixa ótica e, assim como o lobo, inspiração para o nome Guará, continuaremos nosso caminho, sempre disseminando o cerrado, os bens culturais de nossa região e é claro, o teatro!

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubens. *Filosofia da Ciência: Introdução ao Jogo e Suas Regras*. Editora Loyola, 2007.

AZEVEDO, Arthur. *Amor por Anexins*. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000001.pdf> Acesso em: 26 out. 2025.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BRANDÃO, Tânia. *Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 4–15, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CAETANO, Renata. *Palco Aberto*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2009.

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

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de Rua*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

DALLAGO, Saulo Germano Sales. *A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

DESCARTES, René. *Discurso do método: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Jr. (Coleção Clássicos), São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. 4. ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Hucitec – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

LEVIN, Orna Messer. *Teatro de papel – certa dramaturgia de Artur Azevedo*. Remate de Males, v. 28, n. 1, p 43-52, jan./jun. 2008.

MOZZER, Geisa. *Entrelaçando saberes na autoetnografia: o processo de pesquisa como processo criativo*. Trabalho acadêmico para progressão à Classe E da categoria do Magistério Superior da Faculdade de Educação da UFG, Goiânia, 2025.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. C. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. O espaço cênico, qualquer espaço. *Os Espaços Cênicos – Revista Poieses: Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário*, Blumenau, n. 2, p. 17-19, 1993.

PROJETO ITINERÁRIO CÊNICO. *Folder*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Amor por Anexins; Grupo de Teatro Guarã. 2013.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda. Espaço cênico e vanguarda no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUZA, Newton Armani de. *O nome do negro*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2019.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito*. [S.l.: s.n.], [1951?]. Entremez

TUZZO, S. A.; BRAGA C. F. O processo de triangulação da pesquisa qualitativa: o metafenômeno como gênese. *Revista Pesquisa Qualitativa*, São Paulo, SP, v.4, n.5, p.140-158, ago., 2016.

APÊNDICE A – Registro audiovisual *making of Torturas de um coração*

Descrição: Este vídeo registra os bastidores da montagem, mostra o processo de ensaio, a abordagem dos atores aos seus personagens, a proposta de trabalho corporal e vocal e as propostas conceituais dos elementos visuais da peça: identidade visual, cenário e figurinos.

Esse registro mostra os procedimentos do grupo em sua montagens, seus ensaios e a relação com a obra do Suassuna citado nessa dissertação.

Making of – Torturas de um coração

<https://drive.google.com/file/d/1no5O2VYnsD-eKXKbBpJ2tRMz18e31R5k/view?usp=sharing>

APÊNDICE B – Participação em festivais locais e nacionais

Descrição: Neste apêndice relacionamos todas as participações em festivais do Grupo de Teatro Guará. Não apenas as peças analisadas nesta pesquisa. Não citamos as temporadas nos teatros da nossa cidade, as apresentações na universidade e nem as decorrentes de convites de outras instituições e prefeituras do interior.

2025

- Encontro Sertão Cerrado – Parque Municipal Sabiá – Goiânia-GO

Peça: Amor por Anexins

- 2º FENT RV – Festival Nacional de Teatro de Rio Verde-GO

Peça: Amor por Anexins

2024

- 19º TeNpo – Mostra de Teatro Nacional de Porangatu-GO

Peça: Amor por Anexins

2023

- 7º Festival Nacional de Teatro de Passos e Região-MG

Peça: Amor por anexins

Premiação: Melhor trilha sonora

- 1º FESTONA - Festival de Teatro Ocupa Novo Ato - Goiânia-GO

Peça: Amor por anexins

2022

- Festival de Teatro Popular – Goiânia-GO

Peça: Amor por anexins

- Aldeia SESC de Artes – Goiânia-GO

Peça: Amor por anexins - Feira do Cerrado Abrigo São V de Paula

2020

- SESC Teatro em Casa – Transmissão ao vivo

Peça: Amor por anexins

- Live Cultura UFG – Transmissão ao vivo

Peça: Amor por anexins

2019

- Teatro Goiânia

- Festival Teatro Para Todos - Teatro SESI Goiânia-GO

Peça: Farsa da boa preguiça

- Festival Teatro Para Todos – Parque Municipal Lara Guimarães – Trindade-GO

Peça: Farsa da boa preguiça

- Festival Teatro Para Todos – Local: Fosso do Padre – Piracanjuba-GO
Peça: Farsa da boa preguiça
- Mostra de Teatro de Rua – Ilha da Galhofa – Goiânia-GO
Peça: Farsa da boa preguiça
- Festival Aldeia SESC das Artes – Goiânia-GO
Peça: Farsa da boa preguiça
- 17º Goiania em cena – Festival Internacional Goiânia de Artes Cênicas
Peça: Jogo da Verdade

2018

- Festival PROSA SONORA – Goiânia-GO
Peça: Farsa da boa preguiça

2017

- XV Festival de teatro de Goiás – FETEG
Peça: Farsa da boa preguiça
- VI NA PONTA DO NARIZ – Festival Internacional de Palhaçaria e Comicidade
Peça: Farsa da boa preguiça
- XV GOIÂNIA EM CENA – Festival Internacional de Artes Cênicas
Peça: Farsa da boa preguiça
- FUGA 10 – X Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás
Peça: Farsa da boa preguiça

2016

- Festival Nacional de Teatro de Anápolis-GO
Peça: Farsa da boa preguiça
Premiação: Melhor Espetáculo de rua e melhor direção

2015

- 10º Encontro Folclórico do SESC - GO
Peça: Amor por anexins

2014

- 28ª Mostra Nacional de Teatro de Sertãozinho-SP
Peça: A Farsa da Boa Preguiça
- 11ª GALHOFADA – Mostra de teatro de rua de Goiânia-GO
Peça: Farsa da Boa Preguiça
- 2ª Bienal Internacional do Livro de BSB-DF
Peça: Farsa da Boa Preguiça
- 29º FESTIVALE – São Jose dos Campos-SP
Peça: Farsa da Boa Preguiça
- Festival Nacional de Pindamonhangaba-SP
Peça: Farsa da Boa Preguiça
- II Mostra Regional de Teatro de Goiás – Piracanjuba-GO
Peça: Amor por anexins

- II JORNADA LITERÁRIA DO SESC-GO – Anápolis-GO

Peça: Amor por anexins

2013

- 9º FLORIPA – Festival Nacional de Teatro Isnar Azeredo-SC

Peça: Amor por anexins

- 28º FESTIVALE – São Jose dos Campos-SP

Peça: Amor por anexins

- I FESTIVAL NACIONAL DE PIRENÓPOLIS-GO

Peça: Amor por anexins

Premiação: Melhor Ator

- Festival Aldeia SESC Diabo Velho – Goiânia-GO

Peça: Amor por anexins

2012

- I Festival cultural de Minaçú-GO

Peça: Amor por anexins

- Festival Aldeia SESC Diabo Velho – Goiânia-GO

Peça: Amor por anexins

2011

- Mostra de Teatro de Sertãozinho-SP

Peça: Amor por anexins

- VIII GALHOFADA – Mostra de teatro de rua-GO

Peça: Amor por anexins

2010

- VI Encontro de Atores Criadores – Goiânia-GO

Peça: Escola de Mulheres

Grupo homenageado

2009

- I Festival Nacional de Teatro de Goiás

Peça: Escola de Mulheres

Premiação: Melhor atriz coadjuvante, melhor cenário, melhor maquiagem, melhor figurino, 2º melhor espetáculo.

Indicações: Melhor espetáculo, direção, iluminação e sonoplastia.

2007

- RIOCENACONTEMPORÂNEA – Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro-RJ

Peça: Escola de Mulheres

- XIV FENTEPP – Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente-SP

Peça: Escola de Mulheres

2006

- 10º Festival de Teatro de Goiás

Peça: Escola de Mulheres

Premiação: Melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante.

Indicações: Melhor espetáculo, direção, cenário, figurino, iluminação, maquiagem e sonoplastia.

- 20ª MOSTRA DE TEATRO DE SERTÃOZINHO-SP

Peça: Escola de Mulheres

- Goiânia em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas

Peça: Escola de Mulheres

- 5º TENPO – Mostra Nacional de Teatro Porangatu-GO

Peça: Escola de Mulheres

2004

- 18º Mostra de Teatro de Sertãozinho-SP

Peça: Torturas de Um Coração

- VIII – FESTIVAL DE AMERICANA-SP

Peça: Torturas de Um Coração

Premiação: Melhor espetáculo de rua e melhor espetáculo do festival (Prêmio especial do júri)

- XI – FESTIVAL NACIONAL DE PRESIDENTE PRUDENTE-SP

Peça: Torturas de Um Coração

Premiação: *Melhor cenário*

Indicações: melhor espetáculo, direção, ator, atriz, figurino e sonoplastia

2003

- 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau-SC

Peça: Torturas de Um Coração

Premiação: Melhor espetáculo, melhor direção, melhor ator, melhor cenário, melhor figurino, melhor sonoplastia. Indicação: Melhor atriz

- 10º Festival de Teatro de Goiás

Peça: Torturas de Um Coração

Premiação: Melhor espetáculo (Júri), melhor espetáculo (opinião pública), melhor direção, melhor atriz e melhor sonoplastia

- 6º Festival de artes da Cidade de Goiás-GO;

Peça: Torturas de Um Coração

- 2º TENPO-I Mostra Nacional de Porangatu-GO

Peça: Torturas de Um Coração

- 2º Goiânia em Cena - Festival Internacional de Artes Cênicas

Peça: Torturas de Um Coração

- I Circuito Cultural Banco do Brasil – Goiânia-GO

Peça: Torturas de Um Coração

- MELHOR ESPETÁCULO DO ANO DE GOIÂNIA-GO

Peça: Torturas de Um Coração

Troféu Júlio Vilela

2002

- 10º Festival de Teatro de Goiás

Peça: Se Meu Ponto G Falasse de Júlio Conte

Premiação: Melhor espetáculo e Melhor atriz.

- MELHOR ESPETÁCULO DO ANO DE GOIÂNIA-GO

Peça: Se Meu Ponto G Falasse

Premiação: Troféu Júlio Vilela

2001

- TEMPORADA INSAMPA - Teatro Galpão da FUNARTE - São Paulo-SP

Peça: Se Meu Ponto G Falasse.

- 4º Festival de artes da Cidade de Goiás-GO

Peça: Se Meu Ponto G Falasse.

- 1º TENPO- I Mostra Nacional de Porangatu-GO

Peça: Se Meu Ponto G Falasse.

1999

- 7º Festival de Teatro do Estado de Goiás

Peça: Auto da compadecida de Ariano Suassuna

Premiação: Melhor espetáculo opinião pública e melhor ator revelação.

APÊNDICE C – Registro audiovisual *Amor por anexins*

Descrição: O vídeo é um registro resumido de dois minutos e meio de uma apresentação da peça Amor por Anexins no Parque Flambloyant em Goiânia. Embora seja um vídeo curto, ele traz em suas imagens várias questões que foram analisadas na pesquisa.

Link do vídeo:

<https://drive.google.com/file/d/1ja4aM3bkVLKzv8WadYLS-kGXPFOOftsO/view?usp=sharing>

ANEXO A – Reportagem sobre a Oficina de Teatro (youtube)

<https://www.youtube.com/watch?v=XG-PlaznRHk>

Veículo: youtube

Descrição: Aula da oficina básica de teatro, ministrada pelo Diretor teatral Samuel Baldani, da Coordenação de Arte e Cultura, da Pró-Reitoria de Extensão e Apoio Estudantil, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Através desse vídeo verifica-se como os trabalhos eram desenvolvidos nos encontros da Oficina.

Data: 28/11/2014

ANEXO B – Texto do folder da peça *Amor por anexins*

PUC Goiás. Apresenta

PROJETO ITINERÁRIO CÊNICO...
... Pirenópolis, Cidade de Goiás, Jataí, Ceres, Bonfinópolis, Senador Canedo e Aparecida de Goiânia...

Praças, ruas, escadarias... Lugares comuns transformados em espaços cênicos. Pessoas com as mais diversas histórias, idades, experiências, adultos, crianças, idosos num momento transeuntes, espectadores em seguida.

Cadeiras, calçadas, grama ou bancos de praça. Aqui e ali ou mais para lá, às vezes desconfiados, mas param para olhar...

O que era só um lugar de distração e descanso, um lugar de passagem, de negócios, vias urbanas, se transforma em ponto de encontro, conhecidos e desconhecidos. Um que por ali passa, aquele que do outro lado da rua observa, todos se aproximam e participam desse ritual milenar a que chamamos teatro.

O espaço é tomado pela poesia da cena, pelo encanto da história, pelos gestos e vozes dos atores que ecoam na imensidão das ruas para depois se fixarem na memória.

Pela formação cultural e artística, por um novo sentido à vida, o Projeto Itinerário Cênico viabiliza a apresentação da peça "Amor por anexins", em diversas cidades do interior goiano.

A PEÇA...
A peça conta a história de Isaias e Inês. Ele é um velho solteirão desprovido de boa aparência, mas muito bem provido de dinheiro. Ela uma bela e interessada viúva, que comprometida com outro, ignora as insistentes cartas de Isaias com suas propostas de casamento. Seria uma fraude simples, não fosse o insonor hábito de Isaias de falar por meio de anexins. Assim a conquista se desenvolve através de um elaborado jogo de palavras, provérbios e ditados populares.

FICHA TÉCNICA

| | |
|-----------------------|-------------------------------|
| AUTOR | Arthur Azevedo |
| DIREÇÃO | Samuel Baldani |
| ELENCO | Sara Eugênia / Vitor Duarte |
| PERCUSSÃO | Bruno Anderson |
| CENÁRIO | Samuel Baldani |
| FIGURINO | Simira Vicente |
| PREP. VOCAL | Chris Guedes / Lígia Pinheiro |
| MAQUIAGEM | Kella Alves |
| PROJETO GRÁFICO | João Paulo Moraes |
| CENOTÉCNICO | Ivan William |
| PRODUÇÃO | Thaise Monteiro |

Facebook: Grupo de Teatro Guará PUC Goiás

AGRADECIMENTOS
Todos os colegas da CAC/PROEX, Darivan Nogueira, Erlon Vaz, Josemar Calleff, Leonardo Lorena, Rafael Blat, Samuel Vaz, Terezinha (RH PUC Goiás).

CONTATO
Facebook: grupo de teatro guará PUC Goiás
62 3948 1620
guara@puagoias.edu.br
www.pucgoias.edu.br

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS

APRESENTA
PROJETO ITINERÁRIO CÊNICO

amor por anexins

DE ARTUR AZEVEDO
DIREÇÃO: SAMUEL BALDANI
GRUPO DE TEATRO GUARÁ

PROJETO ITINERÁRIO CÊNICO: Pirenópolis, Cidade de Goiás, Jataí, Ceres, Bonfinópolis, Senador Canedo e Aparecida de Goiânia.

Praças, ruas, escadarias... Lugares comuns transformados em espaços cênicos. Pessoas com as mais diversas histórias, idades, experiências, adultos, crianças, idosos num momento transeuntes, espectadores em seguida.

Cadeiras, calçadas, grama ou bancos de praça. Aqui e ali ou mais para lá, às vezes desconfiados, mas param para olhar...

O que era só um lugar de distração e descanso, um lugar de passagem, de negócios, vias urbanas, se transforma em ponto de encontro, conhecidos e desconhecidos. Um que por ali passa, aquele que do outro lado da rua observa, todos se aproximam e participam desse ritual milenar a que chamamos teatro.

O espaço é tomado pela poesia da cena, pelo encanto da história, pelos gestos e vozes dos atores que ecoam na imensidão das ruas para depois se fixarem na memória.

Pela formação cultural e artística, por um novo sentido à vida, o Projeto Itinerário Cênico viabiliza a apresentação da peça "Amor por anexins", em diversas cidades do interior goiano.



TEATRO GUARÁ

